



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

**LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE  
CRISTÓBAL DE MORALES**

TOMO PRIMERO  
ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE  
CRISTÓBAL DE MORALES

Doctorando: Juan Manuel Carmona Tierno

Directora: Dra. Piedad Bolaños Donoso

Sevilla  
Universidad de Sevilla

2017

## RÉSUMÉ

C E travail se présente comme une étude d'ensemble de la production dramatique de Cristóbal de Morales Guerrero, un dramaturge andalou du XVII<sup>e</sup> siècle qui, en dépit de la qualité de son œuvre, n'a jamais attiré l'attention de la critique moderne spécialisée. Dans ce contexte, le but est, en premier lieu, d'éclaircir quelques inconnues sur sa trajectoire personnelle et d'établir un corpus de pièces de paternité sûre, et, en second lieu, de rendre compte des caractères généraux de son théâtre, en analysant la manière comme il suit les conventions littéraires de la *Comedia nueva* et de ses particularités comme poète.

Dans ce sens, le travail est divisé en trois volumes. Au premier nous offrons l'étude du théâtre de Morales proprement dite. Ceci est constitué par huit chapitres et un état de l'art, travers lesquels nous analysons des aspects variés. Au premier, d'une part, nous reconstruisons la trajectoire vitale de cet auteur à partir de quelques documents des archives et de l'information que nous pouvons obtenir de son œuvre non dramatique, et, d'autre part, nous fixons un corpus des textes dramatiques canoniques. Au deuxième chapitre nous analysons les problèmes textuels de ses pièces. Au troisième nous proposons une datation et une chronologie de chacune d'elles en nous basant sur l'étude des sources littéraires et sur les dates de représentations dont nous avons connaissance. Le quatrième chapitre est consacré à l'analyse des conventions génériques de son théâtre. Au cinquième nous analysons les personnages, notamment les principaux ou agonistes. Le sixième est axé sur les valeurs symboliques des espaces dramatiques et leur dimension scénographique. Au septième nous étudions les caractères stylistiques de cet auteur. Et le huitième traite de l'expressivité et des fonctions des formes strophiques. Finalement, il y a des conclusions où nous situons Morales dans l'évolution historique de la *Comedia*, en plus des sources bibliographiques.

Au deuxième volume, par sa part, nous transcrivons chacune des œuvres qui ont été considérées de paternité indiscutable. Les annotations dans le bas de la page servent à commenter leurs problèmes textuels les plus importants. Les citations qui ont été incluses au fil du premier volume se basent sur ces transcriptions.

Enfin, au troisième volume, le plus bref, nous offrons comme appendice une série de matériaux complémentaires variés comme des résumés des œuvres, des tables contenant des

informations sur les blocs didascaliques des pièces, leurs synopses métriques complètes et des propositions de segmentation des œuvres en fonction des changements strophiques.

## INTRODUCCIÓN

QUÉ duda cabe de que la Comedia nueva del Barroco español es uno de los temas que más ha suscitado el interés de los hispanistas no solo españoles sino también extranjeros. Quizá haya que remontarse al siglo XIX para hallar los primeros estudios que, basados en una metodología más o menos sistemática, intentaron dar cuenta del valor y la riqueza de este corpus teatral, denigrado por muchos eruditos de la centuria precedente. Pero si atendemos a la crítica contemporánea, podemos decir que las investigaciones sobre el teatro áureo pasan por un momento de auge: los grupos de investigación especializados en el periodo son numerosos tanto en España como en el extranjero, y no solo en Europa; cada año aparecen nuevos proyectos I+D+i que giran en torno a diferentes aspectos del objeto de estudio; y las publicaciones derivadas de esta dinámica se multiplican, ya sean monografías en torno a temas diversos o ya ediciones de piezas concretas. En este sentido, las líneas de investigación son de lo más variadas, desde aquellas que se mueven más en un plano puramente teórico, intentando desarrollar nuevos marcos metodológicos que permitan analizar con rigor el fenómeno, hasta aquellas que centran sus esfuerzos en el estudio de la obra de dramaturgos concretos, ya sean grandes figuras como Lope de Vega, Tirso de Molina o Pedro Calderón de la Barca o ya se trate de poetas menos conocidos y en ocasiones relegados a un segundo plano que, pese a carecer de la brillantez de los anteriores, son importantes porque con sus creaciones contribuyeron a la consolidación de una fórmula teatral que perduró durante más de un siglo; en este contexto, investigadores de diferentes universidades se han acercado, por ejemplo, a la obra de Francisco de Rojas Zorrilla (Castilla-La Mancha), de Agustín Moreto (Burgos), de Álvaro Cubillo de Aragón (La Rioja) o de Antonio Mira de Amescua (Granada).

Nuestro trabajo pretende insertarse en esta línea al proponer un análisis pionero y de conjunto de uno de esos muchos dramaturgos barrocos que prácticamente desde el siglo en que les tocó vivir han caído en el más profundo olvido: Cristóbal de Morales Guerrero. Desde que tuvimos conocimiento de su existencia nos llamó notablemente la atención el hecho de que no existiese ningún estudio de envergadura sobre su obra —los pocos que hay o bien adolecen de rigor o son excesivamente parciales— a pesar de la veintena de obras que la tradición bibliográfica le atribuye, cantidad exigua si se la comparara con la producción de

otros ingenios pero nada desdeñable teniendo en cuenta que se trata de un poeta menor, pues en tales casos lo más frecuente es que solo se conozcan unas pocas comedias o autos sacramentales que, además, pueden estar perdidos: basta echar un vistazo a cualquier catálogo bio-bibliográfico de autores dramáticos del XVII para percatarse de lo que estamos diciendo.

Puede resultar sorprendente que nos hayamos embarcado en una tarea tan ambiciosa como es la de analizar la producción teatral completa de un dramaturgo del Seiscientos y, además y como se verá en el primer capítulo, rastrear su nombre en los archivos para intentar reconstruir su avatares biográficos. No obstante, creemos que esta es la única vía de investigación posible habida cuenta de los pocos datos que tenemos sobre su persona y del desconcierto que rodea a su obra: cuando comenzamos a trabajar, no se sabía prácticamente nada sobre su vida, y, por lo que respecta a su teatro, los eruditos antiguos y los catálogos modernos que han dado cuenta de él ofrecen datos diferentes y aun contradictorios, asignándole distinto número de piezas o presentando como una comedia sola la que en otros trabajos figura como dos, entre otros muchos problemas. Se trata de unas cuestiones acuciantes que no pueden obviarse en el contexto de un primer estudio que pretende inaugurar la tradición crítica de un autor y que, según nuestro parecer, solo pueden solucionarse satisfactoriamente adoptando esta perspectiva de conjunto; una vez que hayamos dado una respuesta a todos esos interrogantes, estaremos en condiciones de emprender estudios más específicos sobre su teatro, como, por ejemplo, la realización de las ediciones críticas de sus obras canónicas.

Los resultados de nuestro trabajo se han distribuido en tres tomos. El primero, que constituye la verdadera esencia de nuestra investigación, está dividido en ocho capítulos, cada uno destinado a dar cuenta de un aspecto concreto de la producción dramática de Cristóbal de Morales, de modo que entre todos ellos podamos hacernos una idea de quién debió de ser este enigmático personaje, de cuáles son las características de su teatro, qué tiene de convencional y en común con otros poetas de su tiempo y qué de original y particular. En este sentido, nuestro estudio se presenta como una completa radiografía de la obra teatral de este dramaturgo, que, precisamente por su carácter general, podrá servir de base no solo a otras investigaciones futuras sobre él que profundicen en los detalles que nosotros hemos tenido que obviar, sino también a aquellas que versen sobre el fenómeno teatral áureo de manera genérica, cuestionándose, por ejemplo, la periodización de la Comedia o la evolución de los

géneros o de la polimetría, por citar solo algunos de los problemas más candentes en la actualidad.

Sin embargo, antes de entrar en materia, ofrecemos un extenso estado de la cuestión en que damos cuenta de lo que se ha dicho sobre nuestro poeta desde el siglo XVII hasta nuestros días. Aunque pueda parecer una labor excesiva e incluso superflua, una vez más, teniendo en cuenta el carácter pionero de nuestro trabajo y los datos confusos de que partimos, consideramos que es necesario abordarlo de este modo y no de otro, puesto que solo un examen minucioso de los datos permitirá poner orden en este caos que ha llegado al presente: así sabremos, por ejemplo, quién fue el primer erudito que asignó una patria chica a nuestro dramaturgo y en base a qué criterios, o qué obras se le atribuían en una época tan temprana como el siglo XVIII y cuáles se han relacionado con él en tiempos más recientes; en este sentido, nos hemos permitido incluir después de cada aportación una reflexión mediante la que sopesamos la fiabilidad de la información para tomárnosla más o menos en serio cuando tengamos que hacer las nuestras o establecer un corpus dramático canónico.

Con las conclusiones que extraigamos, podremos comenzar nuestro trabajo propiamente dicho. Así las cosas, el capítulo I versa sobre la biografía de Morales y las obras que verdaderamente escribió, y es por esta razón por la que está dividido en dos apartados. En el primero reconstruimos su trayectoria personal y literaria, intentado dar cuenta de quién fue, dónde y cuándo nació, qué estudió y a qué pudo dedicarse y con qué otros poetas o personajes influyentes pudo relacionarse; para ello nos hemos valido de algún documento de archivo exhumado y, sobre todo, de las conclusiones que pueden extraerse de sus obras no dramáticas. Sea como fuese, advertimos ya en este momento de que es el aspecto de nuestra investigación en el que hemos obtenido peores resultados, ya que son muy pocos los datos fiables que podemos aportar, aunque muy valiosos para construir hipótesis fundadas. Más consistente resulta, por el contrario, el segundo apartado del capítulo, en el que estableceremos un corpus canónico de obras dramáticas —y narrativas y líricas, también—: partiendo de las conclusiones a las que hemos llegado en el estado de la cuestión y ayudándonos de criterios de diversa índole —cronológicos, ecdóticos, estilísticos, etcétera—, intentaremos demostrar cómo solo la mitad de esa veintena de comedias que la tradición bibliográfica le ha atribuido se debe a su genio; no obstante, hay que tener en cuenta que nuestra propuesta será, en ocasiones, hipotética, no solamente por lo movedizo de las cuestiones de autoría —pocas

veces de fácil y satisfactoria resolución—, sino por el hecho de que ignoramos si Morales pudo haber compuesto otras obras hoy perdidas o en paradero desconocido.

Tras la fijación del corpus, estaremos ya en condiciones de empezar a trabajar con él. En este sentido, el capítulo II se dedica a analizar sucintamente sus cuestiones textuales más acuciantes sin que en ningún momento sea nuestra intención darles una solución definitiva, cometido que emplazamos a la realización de las ediciones críticas de sus obras. Simplemente ofreceremos un catálogo básico de todas las ediciones de cada comedia que hemos logrado identificar y de los ejemplares que hemos encontrado de cada una de ellas y un comentario sobre su estado textual cuya extensión y exhaustividad dependerán del número de ediciones que hayamos podido cotejar y de la gravedad de los problemas que presenten.

El capítulo III, por su parte, tiene como objetivo establecer la datación y la cronología de la producción dramática de nuestro autor, para lo cual nos valdremos de las representaciones conocidas del siglo XVII; de las fuentes de cada pieza, que estudiaremos con cierto detenimiento; y de las relaciones intratextuales que existen entre ellas. No obstante, salvo en alguna ocasión aislada, los intervalos que hemos podido fijar son tan amplios que resultan poco reveladores.

En el capítulo IV abordaremos una de las cuestiones más relevantes del teatro aurisecular: los géneros dramáticos. Teniendo como marco de referencia las teorías de los profesores Marc Vitse y Joan Oleza, clasificaremos las diez piezas canónicas en dos macrogéneros, tragedias y comedias, y en diferentes microgéneros, entendidos por el segundo investigador citado como paradigmas de acción. Mediante la adopción de esta tipología pretendemos evitar las clasificaciones con que trabaja la crítica tradicional, basadas en criterios tan poco significativos como los temas o las fuentes.

El capítulo V está dedicado también a otro de los aspectos clave del teatro del Siglo de Oro: el personaje, categoría que en ocasiones no ha recibido la atención que merece. Diferenciaremos entre personajes principales —o agonistas— y secundarios y propondremos un análisis detallado de los primeros, que intentaremos construir teatralmente; los segundos se estudiarán más superficialmente, dejando su profundización para mejor momento.

También interesante es la cuestión que tratamos en el capítulo VI: la espacialidad y la espectacularidad de la producción dramática de Morales. Partiendo de las reflexiones de Javier Rubiera y de otros especialistas en espacios teatrales, analizaremos la dimensión

simbólica de las entidades topológicas más recurrentes del teatro de nuestro autor y propondremos una reconstrucción escenográfica para algunos de los pasajes más espectaculares, preguntándonos qué máquinas pudieron utilizarse en cada caso. Cerraremos el capítulo con un breve comentario sobre el papel que la música desempeña en las tragedias y comedias de nuestro poeta.

Los dos últimos capítulos giran en torno a la literariedad del teatro de Morales, es decir, su condición de obra artística. En el VII nos centraremos en su estilo, que participa plenamente de la renovación poética del gongorismo. Lo dividiremos en dos partes: en la primera estudiaremos los recursos retóricos más frecuentes que emplea nuestro autor y en la segunda el provecho funcional que consigue sacar de la estética cultista: como tendremos ocasión de comprobar, el gongorismo no es un recurso meramente ornamental y, por tanto, superficial, sino que está plenamente al servicio del mensaje que Morales nos quiere transmitir en cada momento.

El capítulo VIII, para terminar, lo dedicamos a la métrica, al uso que nuestro poeta hace de la polimetría en su teatro. Más allá de datos estadísticos, haremos especial hincapié en la dimensión funcional de las estrofas, analizando sus valores expresivos y el papel que desempeñan a la hora de estructurar la trama de la pieza.

El tomo se concluye con unas conclusiones en que, recapitulando nuestra investigación, situaremos a nuestro dramaturgo en la evolución de la Comedia barroca española, partiendo de las propuestas de periodización de Marc Vitse y de Jesús Cañas Murillo<sup>1</sup>. Finalmente, ofrecemos las fuentes documentales y bibliográficas de las que hemos partido para elaborar nuestro trabajo, que dividiremos en cinco apartados: en el primero incluimos las fuentes documentales que hemos empleado (documentos de archivo); en el segundo indizamos las diferentes obras literarias a las que hacemos referencia (bibliografía primaria), distinguiendo entre las obras de Morales por un lado —las diez piezas teatrales y los poemas que consideramos canónicos— y las de otros autores por otro, incluyendo en este segundo grupo también las obras que se han atribuido a nuestro dramaturgo pero que nosotros hemos rechazado —que aparecerán, a pesar de ello y por coherencia expositiva, a su nombre—; en el tercer apartado hacemos un listado de la bibliografía crítica y de las reseñas que citamos a lo largo de la investigación (bibliografía secundaria y terciaria); el cuarto se

---

1 Estas conclusiones, así como el resumen que figura al inicio, han sido redactadas en francés para cumplir con la normativa actual que regula la obtención de la mención internacional en el título de doctor.



dedica a la webgrafía, en que recogemos las diferentes páginas web que hemos tenido que consultar —básicamente catálogos digitales de bibliotecas—; y en el quinto, por último, reunimos las referencias a las pocas imágenes que aparecen en el volumen indicando su fuente de procedencia.

A este respecto querríamos hacer una aclaración. Como se podrá apreciar, las citas bibliográficas siguen el sistema anglosajón, pero nos hemos permitido un modelo diferente en función de que estemos aludiendo a una obra literaria o a un estudio crítico o reseña, de modo que pueda localizarse fácilmente en la bibliografía. Las citas de las obras de Morales consisten únicamente en el título de la obra y en la indicación de los números de los versos según las ediciones que ofrecemos en el segundo tomo si se trata de una de las piezas teatrales o de los folios si aludimos a uno de sus poemas. Por lo que respecta a las otras obras literarias, se indican los apellidos del autor si este es conocido, su título y su fecha si se conoce también, seguido del número de páginas o folios —que se diferenciarán por llevar las abreviaturas de *recto* (*r*) o *vuelto* (*v*)—; si se trata de una edición antigua sin numeración, recurriremos a las signaturas de las hojas; y si es una edición moderna que consta de numeración versal o de cualquier otra división que facilite la identificación del pasaje —por ejemplo, los libros de la *Eneida*, las silvas de *El laurel de Apolo...*—, nos valdremos de ella con las abreviaturas correspondientes (*vv.*, *lib.*, etcétera). En cuanto a las citas de la bibliografía crítica y las reseñas, se estructurarán como es habitual en este sistema: apellidos del autor, año de publicación —salvo que se desconozca o seguido de una letra en el caso de que se registren más trabajos del autor en la misma fecha— y páginas<sup>2</sup>.

Esta convención afectará también a las citas del segundo tomo, en que incluimos las ediciones de las diez piezas canónicas de Morales. Aunque lo explicamos claramente en la introducción del volumen, queremos advertir ya de que no se trata de ediciones críticas, sino más bien de transcripciones realizadas a partir del testimonio menos deturpado que hemos cotejado, en las que, no obstante, introducimos enmiendas en los pasajes corruptos. Las numerosas notas a pie de página dan cuenta de los problemas textuales, sin que constituyan un verdadero aparato crítico ni, mucho menos, filológico. A pesar de estas limitaciones, dichas

---

2 No obstante, en muchas ocasiones, para agilizar la redacción, no se reflejarán en la cita los datos que ya se hayan consignado en nuestro texto, pudiendo figurar únicamente el año y las páginas —si ya se ha hecho alusión al autor— o estas únicamente —si con el autor se ha mencionado también en algún momento la fecha de publicación del trabajo—. También aplicaremos esta convención a las citas de las obras literarias.

ediciones no carecen en absoluto de utilidad, ya que facilitan enormemente la cita de fragmentos concretos de las obras de Morales, a los que nos podremos referir mediante los números de versos, según se ha dicho; además, nos han servido para abordar con precisión ciertos aspectos de nuestro estudio, como las recurrencias estilísticas de Morales, y se convierten en una herramienta muy valiosa para futuros investigadores interesados en la producción dramática de este poeta a la espera de la realización de verdaderas ediciones críticas. Los criterios de transcripción en que nos basamos, que hacemos extensibles a cualquier cita de un texto antiguo (anterior a 1800), sea o no de Morales, que tengamos que incluir en el tomo primero —salvo que por razones de diversa índole convenga hacerlo de otro modo, cosa que se indicará—, aparecen expuestos en la introducción específica de este segundo; resumiendo, modernizamos todas aquellas grafías sin trascendencia fonética y fonológica, y regularizamos la acentuación, la puntuación y el uso de las mayúsculas y minúsculas: remitimos a dicha introducción para más detalles.

Por último, el tomo tercero, mucho más breve, se reserva para los apéndices, que son cuatro: en primer lugar, ofrecemos los resúmenes de las obras; en segundo lugar, aparece una serie de tablas sobre los datos cuantitativos de los bloques didascálicos de cada tragedia y comedia; en tercer lugar, tenemos las sinopsis métricas completas de cada una; y, por último, incluimos la propuesta de segmentación dramática de cada pieza en función de las mutaciones estróficas. Somos conscientes de que estos materiales podrían haberse incluido en el tomo primero, pero hemos decidido hacer de ellos un volumen independiente para facilitar su consulta simultánea.

Para terminar, y al igual que hacían los dramaturgos auriseculares al final de sus comedias —aunque nosotros lo hacemos al principio—, querríamos pedir disculpas por todos los errores, erratas y lapsus que se encuentren a lo largo de los tres volúmenes que integran nuestra investigación. Pese a que se han corregido varias veces lo más exhaustivamente posible, siempre hay pequeños detalles que escapan incluso al ojo más atento.

La realización de este trabajo ha sido posible gracias a una de las ayudas del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación del Gobierno de España (convocatoria de 2010). Antes de comenzar con él, me gustaría mostrar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que, de un modo directo o indirecto, han intervenido en su elaboración. En primer lugar, a mi familia, mi padre Juan Manuel, mi madre

Rosario y mi tía Carmen, que han soportado pacientemente mis ausencias y mis cambios de humor. En segundo lugar, a mi directora de tesis, Piedad Bolaños, que siempre ha estado ahí para apoyarme y orientarme en todo momento, confiando plenamente en mis capacidades y aguantando también algunas de mis manías. En tercer lugar, a los profesores del grupo de investigación CLESO (Civilisation et Littérature Espagnoles du Siècle d'Or) de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès, que amablemente aceptaron acogerme para realizar mi estancia de investigación; sobre todo quiero recordar a Françoise Gilbert, mi tutora en aquellas tierras, y a los profesores Jean Croizat-Viallet y Marc Vitse, siempre prestos a ayudarme. En cuarto lugar, a los expertos que han tenido a bien formar parte del proceso de evaluación de esta tesis: los doctores Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha), Abraham Madroñal Durán (Universidad de Ginebra) y Francisco Domínguez Matito (Universidad de La Rioja) como miembros titulares del tribunal; los doctores Juan Montero Delgado (Universidad de Sevilla), Jesús Cañas Murillo (Universidad de Extremadura) y Daniele Crivellari (Universidad de Salerno) como suplentes; y los doctores Luis González Fernández (Universidad de Toulouse-Jean Jaurès) y Augusto Guarino (Universidad de Nápoles L'Orientale) como informadores externos en el marco de la normativa que rige la obtención de la mención internacional en el título de doctor. En quinto lugar, a todos mis amigos y compañeros, sean o no del ámbito académico, por su apoyo y la eventual ayuda que me han ofrecido en algunas cuestiones, especialmente a Juan Montero —de nuevo—, jefe del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, que me puso al corriente de la existencia de la primera parte de *La Estrella de Monserrate*, una de las obras atribuidas a Morales; a mis amigos José Elías Gutiérrez Meza y Lisa Erdmenger, que me echaron una mano con la bibliografía en alemán; y a mis colegas Simon Kroll, que con sus contactos intentó localizar por mí la comedia de Morales perdida *El cerco de Fuenterrabía*, aunque lamentablemente sin éxito, y Cipriano López Lorenzo, que me permitió amablemente consultar su magnífica tesis doctoral inédita sobre los impresos poéticos sevillanos, gracias a la cual he podido conocer un par de poesías sueltas de Morales cuya existencia ignoraba. Y en sexto lugar, a todo el personal y a los profesionales de las bibliotecas, archivos e instituciones varias que he tenido que visitar para la realización de mi trabajo: gracias a sus consejos y a su ayuda la labor ha sido mucho más

llevadera. Todos han aportado, de algún modo, su granito de arena a esta ambiciosa empresa: si algún mérito tiene, parte se les debe a ellos.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

**A**UNQUE este es el primer estudio general y riguroso que se hace de la persona y obra de Cristóbal de Morales, existen algunos acercamientos previos, más o menos afortunados, en monografías de carácter variado. Vamos a sintetizar lo que se ha dicho sobre este autor, valorando su alcance y pertinencia; de las conclusiones que extraigamos partiremos para aportar los nuevos datos que hemos descubierto en el transcurso de nuestra investigación.

Comenzamos nuestro recorrido con las huellas que pudo dejar nuestro dramaturgo en el siglo en que le tocó vivir: el XVII. Comentaremos dos compendios bibliográficos. El primero es el *Catálogo de comedias de los mejores ingenios de España* (1681), que en realidad es el índice de la colección de partes de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* que se fueron publicando a lo largo de toda la centuria. En él se recogen las siguientes obras de Morales<sup>3</sup>: en el tomo XII «*La Estrella de Monferrate*, de Don Christoual de Morales» con el número 2, aunque con el 5 aparece una comedia con el mismo título atribuida a Calderón (pág. 11); y en el tomo XXXII «*El Legítimo Bastardo*, de don Christoual de Morales» con el número 11 (pág. 28).

Efectivamente, tras haberlas revisado, tanto *La Estrella de Monserrate* de Morales como *El legítimo bastardo* se encuentran en las partes de comedias que indica el catálogo. Por lo que respecta a *La Estrella de Monserrate* atribuida a Calderón, hemos de decir que la pieza que ocupa el quinto lugar en dicha parte duodécima es *La española de Florencia*, asignada al poeta madrileño también, por lo que debe de ser un lapsus de la edición<sup>4</sup>.

La segunda alusión a Cristóbal de Morales en el siglo XVII la encontramos en la *Bibliotheca hispana nova* de Nicolás Antonio<sup>5</sup>, donde leemos: «CHRISTOPHORUS DE

3 Respetamos las grafías originales, pero transcribimos los títulos en cursiva y los nombres en redonda, que en el impreso aparecen al revés.

4 Hay que añadir que estas no son las únicas comedias atribuidas a Morales publicadas en partes colectivas: en la XLIII de la colección *Comedias de diferentes autores*, a la que Maria Grazia Profeti dedica una monografía, encontramos *Las academias de amor*; no obstante, la hispanista italiana sostiene que se trata solo de un volumen facticio formado a partir de sueltas (1988: 131-142).

5 La primera edición de la *Bibliotheca hispana nova* data de 1672. Más de un siglo después, bajo el reinado de Carlos III, un equipo formado por Juan de Santander, Juan Antonio Pellicer y Saforcada, Tomás Antonio Sánchez y Rafael Casalbón la reeditó, enmendando muchos artículos y añadiendo otros tanto de su propia cosecha como de las notas que dejó el erudito sevillano —las *Adiciones a la Biblioteca de Dn. Nicolás Antonio escritas por él mismo*, en dos tomos—. La nueva edición se publicó en dos volúmenes: el primero en 1783 y el segundo en 1788, en cuya composición intervino Francisco Pérez Bayer, pues ya habían muerto

MORALES, Bæticus, Montilla natus, ludi magister, reliquit fratris germani Joannis Baptistæ Moralis cura edendum librum hujus notæ: *Pronunciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de leer, escribir, y contar*. Hispali 1623. 8.»<sup>6</sup> (1783: 247). No es el único Cristóbal de Morales que indiza el bibliófilo, pues justamente después de la entrada que acabamos de reproducir aparece la del músico homónimo del siglo XVI, del que básicamente se limita a recoger sus obras (pág. 248).

En efecto, la obra a la que alude Nicolás Antonio existe, aunque publicada en Montilla, no en Sevilla, y es una especie de manual de maestros de primeras letras titulado *Pronunciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de leer, escribir y contar y sinificación de letras en la mano* y dedicado a don Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa, marqués de Priego. Aunque está publicada con el nombre del supuesto hermano del autor, Juan Bautista de Morales, en un prólogo este especifica que simplemente se ha limitado a compilar los apuntes de Cristóbal Bautista, ya fallecido:

Por haber visto el grande fruto que en pocos días de enseñanza se conocía en los discípulos que mi hermano Cristóbal Baptista de Morales enseñó y haber hallado entre sus papeles el arte que guardaba y parecerme que no es justo, ya que él murió tan mozo, dejar de procurar salga a luz para que algunos de su profesión se aprovechen, aprovechando a sus discípulos, y porque no fue conocido ni tuvo el nombre que otros maestros han tenido, será justo yo lo dé a conocer. (Morales, 1623: 1r-1v)

Esta referencia nos resulta extraña. Se dice que este Morales murió joven, en 1623 o incluso antes, que es la fecha de publicación del libro, mientras que otros datos más fidedignos sobre la persona y obra de nuestro autor, según veremos en este estado de la cuestión y en el capítulo I, sitúan su actividad mucho después, en la década de los años 30 y 40 de la centuria; además, sería la única fuente en que se citaría con un nombre compuesto, Cristóbal Bautista. Podrá deducirse ya que este no es el hombre que buscamos, cosa percibida por varios de los estudiosos que se han acercado a nuestro autor; sin embargo, hay también

---

algunos de los editores del primero (Cebrián García, 1991: 27-29, 40-44). Esta reedición dieciochesca corregida y aumentada es la que hemos consultado, de ahí que hayamos incluido la referencia de Nicolás Antonio después de la del *Catálogo de comedias de los mejores ingenios de España* de 1681, aunque incluyéndola dentro del XVII.

6 «CRISTOBAL DE MORALES. Andaluz, nacido en Montilla, maestro de escuela, dejó el siguiente libro para que lo publicase su hermano carnal Juan Bautista Morales: *Pronunciaciones generales de lengua, ortografía, escuela de leer, escribir y cantar*, Sevilla, 1623, en 8º» (Antonio, 1999a: 260). Esta versión traducida comete dos erratas al transcribir el título de la obra que se le atribuye: *lengua* por *lenguas* y *cantar* por *contar*.

quienes han confundido a los dos homónimos: tendremos ocasión de comprobarlo en las páginas que siguen.

En el Setecientos hay pistas sobre nuestro dramaturgo en algunos catálogos de comedias. En el de Juan Isidro Fajardo, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716* (1717), se recogen las siguientes piezas atribuidas a Cristóbal de Morales<sup>7</sup>: «*Academias de amor* de D<sup>n</sup>. Xptoval Moral. en P[arte] 43 V[arios autores] de V[alencia]»<sup>8</sup> (fol. 2r), «*Amores de Dido, y Eneas* de Morales» (fol. 5r), «*Armengoles, ò el Prodigio de Cathaluña 1<sup>a</sup>. y 2<sup>a</sup>. parte* de D<sup>n</sup>. Xptõval Morales» (fol. 7v), «*Cerco de Fuenterrauia por el Principe de Condè* de Morales» (fol. 12v), «*Dexar por amor venganza* de D<sup>n</sup>. christoval Morales» (fol. 16r), «*Estrella de Monserrate* de Morales P[arte] 12. V[arios autores]» (fol. 21v), «*Honrras dela Montagnas, y Portero de s<sup>n</sup>. Pablo* de Morales» (fol. 28r), «*Honor enel suplicio, ò prodigio de cathaluña, ò los Armengoles* P[arte] 1<sup>a</sup>. y 2<sup>a</sup>. de D<sup>n</sup>. Xptoval Morales» (fol. 28r), «*Legitimo bastardo* de D<sup>n</sup>. Xptoval Morales P[arte] 32 V[arios autores]» (fol. 31v), «*Peligro en la amistad* de Morales» (fol. 41r), «*Renegado del Cielo* de Morales s[uelta] en V[alencia] en M[adrid] L[eón]» (fol. 45r), «*Renegado Rey Martir* de D<sup>n</sup>. xptoval Morales s[uelta] en V[alencia] en M[adrid] L[eón]» (fol. 45v) y «*Toma de Sevilla por el s<sup>to</sup>. Rey D<sup>n</sup>. Fernando* de Morales» (fol. 50v).

A partir de esta lista haremos un par de reflexiones. La primera está vinculada con la persona del autor: nótese cómo Fajardo alterna *don Cristóbal Morales* —entendemos que *Moral* es un lapsus— y *Morales* a secas para referirse, en principio, a él. Deducimos, personalmente, que se refiere a la misma persona porque este listado coincide más o menos con el que ofrecen otros catálogos; pero ¿sería consciente Fajardo de ello o quizá los trataba como a dos poetas diferentes? Nos decantamos por lo primero, ya que en los ejemplares que conservamos hoy su nombre aparece como *don Cristóbal de Morales*, muchos de los cuales debieron de ser los mismos que consultó el catalogador, de modo que la alternancia se debería a lo que hoy llamaríamos falta de sistematicidad. Y la segunda reflexión está relacionada con un par de obras: *Los Armengoles* y la titulada como *Honras de las montagnas*; la primera

7 Adoptamos de nuevo el criterio de transcripción del *Catálogo de comedias de los mejores ingenios de España* y además desarrollamos entre corchetes las abreviaturas que puedan resultar difíciles de entender.

8 Según Maria Grazia Profeti, de esta *Parte cuarenta y tres de diferentes autores* hay una edición zaragozana de 1650 de Juan de Ibar y a costa de Pedro Escuer de la que, además, identifica tres emisiones, que es a la que aludimos en nota anterior; y otra valenciana de 1660, que es a la que debe de referirse Fajardo, quien, al parecer, ha sido el único que la ha visto. Como queda dicho, la estudiosa italiana afirma que la de Zaragoza no es más que una colección de sueltas.

aparece indizada dos veces, pero ello se debe evidentemente a la diversidad de títulos que se le atribuyen; la aparición de la segunda nos resulta más chocante, ya que no hemos localizado ninguna comedia con ese título atribuida a Morales, pero sí otra parecida de Cristóbal de Monroy y Silva, que, por cierto, Fajardo cita a continuación de la que nos ocupa: «*Horror delas montañas, y Portero de s<sup>n</sup>. Pablo de Monrroy s[suelta] en V[alencia] en S[evilla] en M[adrid] Z[aragoza]*» (fol. 28r). ¿Existió realmente una obra con un título similar escrita o atribuida a nuestro autor o se trata de un simple despiste del catalogador? Téngase en cuenta que no es nada raro que en el Siglo de Oro dos piezas teatrales diferentes presenten el mismo título, pero el hecho de que no haya quedado rastro alguno de esa obra nos hace creer que se trata de una equivocación, hipótesis que se ve favorecida además por la coincidencia de los nombres de pila y de la primera sílaba de los apellidos de ambos dramaturgos.

Al final del índice hay un pequeño apartado titulado «Años de nacimiento, y muerte y noticias de los Autores de los Libros que se zitan» (fols. 59v-61r), pero de nuestro dramaturgo no se dice nada.

Otro índice teatral clásico del siglo XVIII es el de Francisco Medel del Castillo, publicado en 1735, que recoge las siguientes obras de nuestro poeta<sup>9</sup>: «*Academias de amor, — de Don Christoval Morales*» (Medel del Castillo, 1929: 147), «*Armengoles, — de Don Christoval Morales*» (pág. 156), «*Cerco de Fuente-Rabia por el Principe de Condè, — de Don Christoval de Morales*» (pág. 164), «*Dexar por Amor Venganza, — de Don Christoval de Morales*» (pág. 174), «*Estrella de Monserrate, — de Don Christoval de Morales*» (pág. 184), «*Honor en el Suplicio, — de Don Christoval de Morales*» (pág. 195), «*Legitimo Bastardo, — de Don Christoval de Morales*» (pág. 201), «*Peligro de la Amistad, — de D. Christoval de Morales*» (pág. 223), «*Renegado del Cielo, — de D. Christoval de Morales*» (pág. 234), «*Renegado, Rey, Martyr, — de D. Christoval de Morales*» (pág. 234) y «*Toma de Sevilla, — de D. Christoval de Morales*» (pág. 251).

Como hicimos con el índice de Fajardo, vamos a extraer algunas conclusiones. Medel alude a nuestro autor mediante un nombre fijo, Cristóbal de Morales —la variante «Cristóbal Morales» es trivial—, a diferencia de lo que nos encontrábamos en la lista anterior. Y por lo que respecta a su obra, faltan aquí *Los amores de Dido y Eneas* y la misteriosa *Honras de las montañas*, aunque sí indiza «*Horror de las Montañas, — de D. Christoval de Monroy*» (pág.

---

9 Adoptamos los mismos criterios de transcripción del índice de Fajardo.



196) y una anónima «*Portero de San Pablo*» (pág. 227), que podría ser una repetición de la de Monroy o una alusión a otra pieza titulada de esa forma; por otra parte, antes de *El legítimo bastardo* incluye una comedia anónima casi homónima, pues está en femenino, «*Legítima bastarda*», que no hemos localizado (pág. 201): ¿existió una pieza titulada así, fuese de quien fuese, o es una repetición con un error de la de Morales?; finalmente, Medel indiza aparentemente como dos obras diferentes *Los Armengoles* y *El honor en el suplicio*, sin indicar, por cierto, al menos para la primera, que es una comedia en dos partes, como en efecto lo es, según veremos: ¿quería expresar el catalogador que se trataba de piezas distintas, como efectivamente lo son, a diferencia de lo que sucedía en Fajardo, o no era consciente de ello y lo único que creía hacer era repetir una misma obra con títulos diferentes? Además, se incluye una obra anónima titulada «*San Pedro Armengòl*», tampoco localizada por nosotros (pág. 241): ¿es una nueva alusión a *Los Armengoles*?

El tercer índice teatral que hemos revisado es el *Teatro español* (1785) de Vicente García de la Huerta. Estas son las comedias de Morales que se incluyen en este catálogo<sup>10</sup>: «*Academias de Amor*. de Morales» (pág. 13); «*Armengoles (los)*. de Morales», y a mano se añade: «=*Honor en el suplicio*» (pág. 26); «*Cerco (el) de Fuente Rabía por el Principe de Condé*. de Morales» (pág. 41); «*Dexar por amor venganza*. de Morales» (pág. 55); «*Estrella (la) de Monserrate*. de Morales» (pág. 70); «*Honor (el) en el Suplicio*. de Morales» (pág. 90); «*Legítimo (el) Bastardo*. de Morales» (pág. 100); «*Peligro (el) de la Amistad*. de Morales» (pág. 139); «*Renegado (el) del Cielo*. de Morales» (pág. 156); «*Renegado, Rey y Martir*. de Morales» (pág. 156) y «*Toma (la) de Sevilla*. de Morales» (pág. 182). En el último bloque del libro, titulado «Lista alfabética de los autores, cuyas obras se comprenden en estos catalogos» (pág. 245-256), se da el nombre completo de nuestro autor: «*Morales* (Don Christobal de)» (pág. 251).

Como se habrá podido apreciar, la lista de García de la Huerta coincide con la de Medel del Castillo —al menos en lo que respecta a nuestro dramaturgo—: falta *Los amores de Dido y Eneas* y no hay ni rastro de *Honras de las montañas*, aunque sí incluye «*Horror (el) de las Montañas*. de Monroy» (pág. 91) y una aparentemente anónima, pues no indica autor alguno, «*Portero (el) de San Pablo*» (pág. 144). También aparece la anónima «*Legítima (la) Bastarda*» (pág. 100). De nuevo se indizan *Los Armengoles* y *El honor en el suplicio*

<sup>10</sup> Continuamos transcribiendo según los criterios señalados, pero en este caso escribimos en redonda los nombres de los dramaturgos, que en el impreso original se muestran en cursiva.

como dos obras diferentes, aunque recordemos que una nota manuscrita indicaba que se trata de la misma pieza, y tampoco avisa de que es una dilogía. Finalmente, Huerta también recoge una comedia titulada «*San Pedro Armengol*» (pág. 167) sin indicar quién es su autor. Estas coincidencias con el catálogo de Medel pueden deberse a que el autor de la *Raquel* se basó en él para componer el suyo, como puede leerse en el prólogo (págs. III-X).

Por último, vamos a aludir muy de pasada a otro índice, el *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España durante el siglo XVII y autores que las escribieron* de Leandro Fernández de Moratín, que incluye la siguiente lista de las obras de nuestro dramaturgo, al que cita como «D. Cristoval de Morales»<sup>11</sup>: «*Academias de amor — Los Armengoles — Cerco de Fuenterrabia por el Principe de Condé — Dejar por amor venganza — La estrella de Monserrate — El honor en el suplicio — El legitimo bastardo — Peligro de la amistad — Renegado Rey y martir — El renegado del cielo — La toma de Sevilla por el S<sup>to</sup>. Rey Dn Fernando*» (pág. 26).

Poco nuevo podemos decir de esta lista. Sigue faltando *Los amores de Dido y Eneas*; *Los Armengoles* y *El honor en el suplicio* no aparecen como la misma obra, hecho que podría deberse a que el propio autor fuera consciente de ello, ya que en el prólogo se había propuesto aclarar las confusiones debidas a los títulos dobles<sup>12</sup>, pero no dice que una u otra sea una comedia en dos partes; *El horror de las montañas y portero de San Pablo* se atribuye a Cristóbal de Monroy (pág. 47); no aparece ninguna pieza titulada *Honras de las montañas*; y se citan como anónimas *La legitima bastarda* (pág. 28) y *San Pedro Armengol* (pág. 50).

Por lo que respecta a las referencias a nuestro autor en el siglo XIX, la primera que hemos localizado data de 1804 y está en el *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* de Casiano Pellicer:

El Excmo. Sr. Duque del Infantado [...] posee en su copiosa y selecta Biblioteca una abundante coleccion de Comedias, de Bayles y Entremeses, que consta de cien volumenes, y entre ellas, segun su indice, se hallan algunas compuestas por Representantes, mencionados por el referido Roxas [Villandrando en su *Viaje entretenido*], como son Bautista, Villegas, Cisneros, Tomas de la Fuente, Morales, Correa, Grajales, y Claramonte. (Pellicer, 1804a: 115-116)

11 Mantenemos los criterios de transcripción hasta ahora seguidos.

12 «He incluido las [comedias] que tienen dos títulos no como dos piezas diferentes sino como una sola» (pág. 3).

Estas son las comedias de Morales que dice que se conservan en tal colección: *El legítimo bastardo*, *El renegado del cielo* y *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* (Pellicer, 1804a: 117).

Como vemos, son tres los títulos que le atribuye a nuestro dramaturgo, aunque de las palabras de Pellicer inferimos que lo confunde con algún autor de comedias o actor<sup>13</sup>. Esta es la cita del *El viaje entretenido* (1603) de Rojas Villandrando a la que debe de aludir el erudito:

Hacían cuatro jornadas,  
tres entremeses en ellas,  
y al fin con un bailecito  
iba la gente contenta.  
Pasó este tiempo, vino otro,  
subieron a más alteza.  
Las cosas ya iban mejor;  
hizo entonces Artieda  
sus *Encantos de Merlín*  
y Lupercio sus tragedias;  
Virus hizo su *Semíramis*,  
valerosa en paz y en guerra;  
Morales, su *Conde loco*,  
y otras muchas sin aquestas.  
(Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, 1972: 152-153)

En este fragmento Rojas Villandrando cita una pieza titulada *El conde loco*, que debe de tratarse de una manuscrita que se conserva en la Hispanic Society of America. Lleva el siguiente incipit: «[Cruz] | Comedia delos Amores y locuras del Conde loco En laqual | Entran las figuras siguientes, El Principe, Don felis, Conde | Enesta Primera Jornada» (*Comedia de los amores y locuras del conde loco*: 104r<sup>14</sup>), y en ella no se aprecia ninguna indicación de autor; no obstante, creemos que el supuesto Morales debe ser otro dramaturgo diferente del nuestro, ya que la comedia es claramente prelopesca, entre otras razones, por estar dividida en cuatro jornadas, y, como veremos, las pocas referencias temporales que tenemos de nuestro hombre nos llevan a mediados del siglo XVII<sup>15</sup>.

Hay un índice titulado *Catálogo de autores dramáticos desde Lope de Vega hasta Luzán*, fechado en 1834 (Urzáiz Tortajada, 2002b: 749) y que no se limita únicamente a

13 El *DICAT* recoge numerosos actores y actrices, autores y autoras con este apellido. He aquí algunos ejemplos: Francisco de Guzmán y Morales, Juan de Morales Medrano, María de Morales Montero, Alonso de Morales, un Cristóbal de Morales —del que hablaremos después—, Florencia de Morales, Juan Bautista Morales, Leonor de Morales, Miguel de Morales, Pedro de Morales, etcétera (Ferrer Valls, 2008a).

14 El primer folio de la comedia lleva este número, según la digitalización que nos suministró la Hispanic Society of America.

15 Eduardo Juliá Martínez se valdrá de esos versos para atribuir a nuestro autor esta pieza (1944: 50).

ofrecer la obra de cada dramaturgo que recoge, sino que en algunas ocasiones da algunos datos biográficos e incluye al final una lista de piezas tenidas por anónimas. De «Morales. (Cristoval)» se dice que es representante y se le adjudican estas piezas<sup>16</sup>: «*Armengoles. 1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> p.<sup>te</sup>.*», «*Academias de amor*», «*Cerco de Fuente-rabia por el principe Condé*», «*Dejar por amor venganza*», «*Estrella de Monserrate*», «*Honor en el suplicio*», «*Legítimo bastardo*», «*Peligro en la amistad*», «*Renegado del cielo*», «*Renegado, rei i martir*», «*Toma de Sevilla por el Santo Rei Fernando*» y «*Conde loco*» (fol. 39r). Por lo que respecta a otras piezas ya aludidas en este estado de la cuestión, como anónimas se ofrecen «*Legítima bastarda*» (fol. 63v) y «*S. Pedro Armengol*» (fol. 66r); «*Horror de las montañas i portero de San Pablo*» aparece en la entrada de «*Monroi i Silva. (Cristoval de)*» (fol. 39v).

Como se habrá podido apreciar, no hay muchas novedades. A nuestro dramaturgo se lo confunde con algún actor, quizá el mismo Morales al que Rojas Villandrando atribuía *El conde loco*. La lista, además, no se hace eco de *Los amores de Dido y Eneas* y, a diferencia de otras, distingue entre la dilogía de *Los Armengoles* y *El honor en el suplicio*.

En 1857 el filólogo alemán Friedrich Schmidt publica una monografía sobre Calderón titulada *Die Schauspiele Calderon's dargestellt und erläutert* en que hace algunas alusiones a nuestro poeta. En primer lugar, se refiere en un par de ocasiones a *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*, de la que se dice que «Representóla la compañía de Amarilis», o sea, María de Córdoba y de la Vega (págs. 24-25), y que en 1649 se regaló a la ciudad de Hamburgo varios tomos de comedias españolas, entre las que se encontraba esta pieza, en cuyo título aparece la referencia a dicha autora de comedias. El hispanista germano se plantea si esta pieza podría ser la misma que *La vitoria de Fuenterrabía*, atribuida a Calderón (pág. 466)<sup>17</sup>. *El cerco de Fuenterrabía* está actualmente perdida<sup>18</sup>, por lo que los datos que ofrece Schmidt son muy valiosos al poder resultar útiles para localizar un ejemplar de la misma<sup>19</sup>.

Más interesante nos resulta otro dato que apunta sobre Morales. Schmidt habla de una pieza atribuida a Calderón titulada *Los desdichados dichosos*, en cuyo *plaudite* aparece

16 Transcribimos los títulos en cursiva.

17 Esta comedia figura entre las atribuidas al dramaturgo madrileño por Vera Tassis en el índice de 1834 (*Catálogo de autores dramáticos desde Lope de Vega hasta Luzán*: 9v). Según el catálogo de Cayetano de la Barrera, ya figuraba impresa en 1672 (1860: 590).

18 El único ejemplar que hemos logrado localizar estaba en la Staatsbibliothek zu Berlin y desapareció durante la Segunda Guerra Mundial.

19 No obstante, nos hemos puesto en contacto con la Biblioteca de la Universidad de Hamburgo para inquirirles sobre esta comedia y nos han respondido que no tienen noticias de ella.

«firmada» por otro poeta llamado Antonio Manuel del Campo, quien promete una segunda parte:

*Esta es la primera parte  
de este portentoso caso;  
y la segunda promete  
Antonio Manuel del Campo,  
la dura prision de Enrique,  
los nuevos Zelos de Carlos.  
(Schmidt, 1857: 461)<sup>20</sup>*

El interés reside en que afirma que esa segunda parte es *La Estrella de Monserrate* de Morales (Schmidt, 1857: 459-462).

En efecto, la lectura de ambas piezas nos corrobora que se trata de una dilogía: los personajes son los mismos y los argumentos están tan bien ensamblados que algunos parlamentos de *La Estrella de Monserrate* no se entienden bien si no tenemos en cuenta otros de *Los desdichados dichosos*. He aquí un ejemplo:

*Sale Laura de labradora con un niño vivo en los brazos.*

LAURA. Segunda vez envuelta  
en este traje humilde,  
de mi fortuna apruebo  
los golpes insufribles.  
Ayer me dio mi suerte  
la gloria más sublime  
y hoy número no tienen  
los males que me afligen.  
(Morales Guerrero, *La Estrella de Monserrate*, 1658: 37v)

Solo conociendo el argumento de *Los desdichados dichosos* entenderemos por qué Laura, que es hija del conde de Barcelona, dice que se viste de villana por segunda vez: ya lo hizo en la primera parte para seducir a don Carlos, su actual esposo.

En este sentido, no parece casualidad que esta obra sea una de las que se incluyen en el volumen *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte* (188v-212r), donde también podemos encontrar *La Estrella de Monserrate* (25r-51v), detalle que el propio Schmidt ya advirtió (1857: 462). Ignoramos si él fue el primero que descubrió la filiación entre ambas piezas, pero lo cierto es que alguno de los poseedores del ejemplar de esta parte que hemos manejado ya se dio cuenta de este hecho y de que la segunda parte está situada antes que la primera, pues una nota manuscrita en la página de guarda reza: «*La*

<sup>20</sup> Hemos cotejado el fragmento que cita Schmidt con el original (Calderón de la Barca, *Los desdichados dichosos*, 1658b: 212r) y hemos comprobado que coinciden.

*Estrella de Monserrate* de Moralès, c'est que la fuite de *Los desdichados dichosos* de Calderon. Il est étonnant qu'on ait séparé ces deux pièces, et surtout qu'on ait placé dans ce volume, celle de Moralès avant celle de Calderon». Pero no es este el único lugar en que se da evidencia de la relación de las dos obras: encontramos una copia manuscrita de ambas en un manuscrito de *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela, conservado en la biblioteca del Instituto Caro y Cuervo con signatura MS001. La de Morales se titula precisamente «SEGVNDA PARTE. | COMEDIA FAMOSA. | LA ESTRELLA DE | MONSERRATE | DE DON CHRISTOVAL DE MORALES.»; pero, desgraciadamente, no podemos saber cómo se titulaba la otra, ni si estaba atribuida a él, pues falta la primera página de su copia<sup>21</sup>.

La irrupción de esta nueva pieza nos hace preguntarnos quién es este Antonio Manuel del Campo. Schmidt cita un par de obras más: *El renegado de Francia* y *El vencimiento de Turno*, un auto sacramental con la extensión de una comedia, también atribuida a Calderón en la *Parte duodécima* (fols. 145v-168v), inspirado en una pieza de Guillem de Castro y «firmada» por nuestro nuevo hombre en el *plaudite* (Schmidt, 1857: 458-459):

... la roxa sangre de Christo.  
Antonio Manuel del Campo  
Da fin al Turno vencido.  
(Schmidt, 1857: 458)<sup>22</sup>

Vamos a repasar muy brevemente qué se dice de este autor en los catálogos anteriores. El *Catálogo de comedias de los mejores ingenios de España* recoge en el tomo XII «*El vencimiento de Turno*, de D. Pedro Calderon» con el número 8 y «*Los Desdichados Dichosos*, de D. Pedro Calderon» con el 10 (1681: 11); recuérdese cómo este catálogo, en el índice de este tomo, incluía *La Estrella de Monserrate* dos veces: una atribuida a Morales y otra a Calderón, en lugar de *La española de Florencia*; entonces achacamos este hecho a un despiste del editor, pero ¿podría esa atribución a Calderón tener algún tipo de relación con toda esta problemática? Si *La Estrella de Monserrate* es una continuación de *Los desdichados*

21 Al final de la copia de *La Estrella de Monserrate* hay una nota: «Trasladó las dos comedias que están en este libro un devoto de Nuestra Señora de Monserrate, un su devoto. Suplico a los padres que asisten por sus capellanes en su santa casa me encomienden a la Virgen en sus santos sacrificios y en especial al señor bachiller don Pedro Solís Valenzuela, su capellán mayor, a cuya instancia se sacaron y se acabaron en 4 de septiembre, año de 1690, en la ciudad de Santa Fe».

22 La cita del filólogo alemán coincide con el texto original, pero la omisión del verso anterior al primero que reproduce y la puntuación y uso de las mayúsculas dificultan su comprensión; por ello, nos permitimos reproducir el fragmento adecuadamente: «Y así, rindiendo al demonio / la roja sangre de Cristo, / Antonio Manuel del Campo / da fin al *Turno vencido*» (Calderón de la Barca, *El vencimiento de Turno*, 1658a: 168v).

*dichosos*, asignada a Calderón, cosa de la que el editor pudo haberse dado cuenta, ese lapsus del que hablábamos podría tener cierto sentido. Por su parte, en la obra de Nicolás Antonio no aparece nada sobre Campo. Fajardo recoge dos piezas pero no las atribuye a este nuevo dramaturgo: «*Desdichados, y dichosos de Cald[erón] P[arte] 12 [de] V[arios autores]*» (1717: 16r) y «*Vencimiento de turno de Cald[erón] P[arte] 12 [de] V[arios autores]*» (fol. 52v); además, incluye «*Turno vencido de D<sup>n</sup>. Guillen de Castro*» (fol. 51r). Medel del Castillo indiza «*Christo de Santa Tecla, — de Antonio Manuel del Campo*» (1929: 165), «*Desdichados, y Dichosos, — de Calderòn*» y «*Desdichados, y Dichosos, — de Ocampo*» (pág. 173), «*Renegado de Francia, — de D. Antonio Manuel del Campo*» (pág. 234) y «*Vencimiento de Turno, — de Calderòn*» y «*Vencimiento de Turno, — de Don Antonio Manuel del Campo*» (pág. 256); y, al igual que Fajardo, incluye un «*Turno Vencido, — de D. Guillèn de Castro*» (pág. 254). Por su parte, García de la Huerta incluye «*Desdichados (los) y dichosos. de Calderon*» y «*Desdichados (los) y dichosos. de Ocampo*», con la palabra «*idénticas*» a mano, uniendo ambos títulos (1785: 53); «*Renegado (el) de Francia. de Campo*» (pág. 156); y «*Vencimiento (el) de Turno. de Calderon*» y «*Vencimiento (el) de Turno. de Campo*», con una nota manuscrita que las une indicando que son «*idénticas*» (pág. 190); y, como sus predecesores, recoge «*Turno Vencido. de Castro*» (pág. 187). Finalmente, Moratín recoge «*Desdichados y dichosos*» (pág. 52) y «*El vencimiento de Turno*» (pág. 54) en la entrada de Calderón, mientras que en la de «*D. N. Ocampo*» solo cataloga «*Los desdichados dichosos*» (pág. 57). Por su parte, el índice de 1834 le asigna «*Cristo de Santa Tecla*», «*Renegado de Francia*» y «*Vencimiento de Turno*» (*Catálogo de autores dramáticos desde Lope de Vega hasta Luzán*: 10r), que también, junto a «*Desdichados i dichosos*», incluye entre las «*Comedias atribuidas a Calderon segun Vera Tasis*» (fols. 9r-9v); no obstante, «*Desdichados i dichosos*» también se atribuye a un tal Ocampo, que, además, tiene una jornada en «*Májico mejicano*» (fol. 42r)<sup>23</sup>: parece que aquí se están confundiendo autores.

Para resumir, las obras que se atribuyen a Antonio Manuel del Campo —u Ocampo como forma variante— son *Los desdichados dichosos*, atribución que comparte con Calderón; *El renegado de Francia* y *El cristo de Santa Tecla*, de las que, una vez examinadas, podemos decir que se trata de la misma obra, aunque posee una tradición manuscrita y otra impresa con variantes muy importantes; y *El vencimiento de Turno* o *Turno vencido*, atribuida también a

23 Se incluye un tal «*Moreno Possueon. (Felix)*» que también tiene una jornada en este «*Májico mejicano*» (*Catálogo de autores dramáticos desde Lope de Vega hasta Luzán*: 41r).

Calderón y con un título similar a otra de Guillem de Castro<sup>24</sup>. A partir de ahora, buscaremos también información sobre este autor en los índices y obras que consultemos.

Retomamos la búsqueda en los catálogos del Ochocientos analizando ahora el que incluye Ramón de Mesonero Romanos en su antología de comedias de *Dramáticos contemporáneos de y posteriores a Lope de Vega* de la *Biblioteca de autores españoles (B.A.E.)* entre 1858 y 1859. De «Don Cristóbal Morales» ofrece la siguiente lista<sup>25</sup>:

*Academias de amor.*  
*Amor de Dido y Enéas.*  
*Cerco de Fuenterrabía.*  
*Dejar por amor venganza.*  
*Estrella de Monserrate.*  
*Honor en el suplicio.*  
*Legítimo bastardo.*  
*Peligro en la amistad.*  
*Portero de San Pablo.*  
*Renegado del cielo.*  
*Renegado rey y mártir.*  
*Toma de Sevilla por el santo rey don Fernando.*  
 (Mesonero Romanos, 1858b: XXXIX)

No obstante, del índice de obras que constituye la tercera parte del catálogo se extrae un listado diferente: «*Academias de amor.* — Morales (don Cristóbal)» (Mesonero Romanos, 1859: XXIII), «*Amores de Dido y Eneas.* — Morales» (pág. XXV), «*Armengoles, ó el prodigio de Cataluña.* — San Pedro (dos partes). — Morales» (pág. XXVI), «*Cerco de Fuenterrabía por el príncipe Condé.* — Morales» (pág. XXVIII), «*Conde loco.* — Morales» (pág. XXIX); «*Dejar por amor venganza.* — Morales» (pág. XXX), «*Estrella de Monserrate* (segunda parte). — Cristóbal Morales» (pág. XXXIII), «*Honor en el suplicio.* — *Prodigio de Cataluña* (dos partes). — Cristóbal Morales» (pág. XXXVI), «*Honra de las montañas.* — *Portero de San Pablo.* — Morales» (pág. XXXVI), «*Legítimo bastardo.* — Morales» (pág. XXXVII), «*Peligro de la amistad.* — Morales (Cristóbal)» (pág. XLII), «*Portero de San Pablo.* — *Honor [sic] de las montañas.* — Monroy o Morales» (pág. XLIII), «*Renegado del cielo.* — Morales (Cristóbal)» (pág. XLV), «*Renegado, rey y mártir.* — Morales (Cristóbal)» (pág. XLV), «*San Pedro de Armengol.* — *Prodigio de Cataluña.* — Morales (Cristóbal)»

24 Efectivamente, Héctor Urzáiz atribuye al poeta valenciano una comedia con este título, advirtiendo de que «Hay una con este título de Antonio Manuel del Campo, distinta» (2002a: 240).

25 Seguimos utilizando los criterios de transcripción hasta ahora empleados.



(pág. XLVII) y «*Toma de Sevilla por el rey don Fernando*. — Morales (Cristóbal)» (pág. XLIX).

Mucho es lo que debemos comentar en esta ocasión. Por lo que respecta al nombre de nuestro poeta, Mesonero Romanos alterna entre Cristóbal Morales y Morales a secas, cosa que, como veremos ahora, puede causar algún malentendido. Y en cuanto a las comedias, se identifican, en primer lugar, como la misma obra *Los Armengoles*, *El prodigio de Cataluña*, *El honor en el suplicio* y *San Pedro Armengol*, y se indica que es una pieza en dos partes; en segundo lugar, sigue habiendo mucha confusión con *El horror de las montañas y portero de San Pablo*, que aparece como *El honor de las montañas*: se identifica con ella el misterioso título de Fajardo *Honras de las montañas* y nuestro catalogador la atribuye indistintamente a Morales y a Monroy, como se aprecia en el índice de títulos del catálogo y en la entrada del dramaturgo de Alcalá, en que incluye «*Honor de las montañas y portero de San Pablo*» (1858b: XLIII); en tercer lugar, vuelve a aparecer *El conde loco*, pero si nos vamos a la primera parte del catálogo, descubrimos que ese «Morales» no alude a nuestro autor, sino a Alonso de Morales (1858a: LI); y en cuarto y último lugar, se indica que *La Estrella de Monserrate* es una segunda parte: ¿descubrió Mesonero por su propia cuenta la relación de esta obra con *Los desdichados dichosos* o tenía noticias del hecho gracias a otras fuentes, como, por ejemplo, el libro de Schmidt?

De Antonio Manuel del Campo ofrece el siguiente listado: «*Conde de Barcelona*. — *Desdichados dichosos*. — Manuel Campo» (Mesonero Romanos, 1858b: XXIX) o «*Desdichados dichosos*. — *Conde de Barcelona*. — *Estrella de Monserrate*. — Manuel del Campo» (pág. XXX) y «*Turno vencido*. — Guillen de Castro ó Manuel del Campo» (1859: L), que en la entrada de este autor en la segunda parte del catálogo («Antonio Manuel del Campo») aparece como «*Vencimiento de Turno*» (1858b: XL).

El índice más importante y conocido de esta época es el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860) de Cayetano Alberto de la Barrera, que, además de las listas de obras, suele incluir también una pequeña reseña biográfica de los autores. Por lo que respecta a nuestro dramaturgo, incluye dos entradas de dos autores llamados Cristóbal de Morales. La primera viene a repetir lo que decía Nicolás Antonio, refiriéndose al maestro de Montilla y al músico, aunque añade un pequeño detalle:

Morales (don Cristóbal de). Don Nicolás Antonio hace mención de:

Cristóbal de Morales, natural de Montilla, maestro de primeras letras, autor de un tratado de: *Pronunciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de leer, escribir y contar*. — Sevilla, 1623; 8.º

Y de otro del mismo nombre y apellido, anterior; maestro de música, que publicó varias obras suyas de este arte.

Yo he visto un pequeño poema titulado: *Contexto Triunfal que al desagravio de Christo Nuestro Señor celebró la iglesia parroquial de la Magdalena, de Sevilla...* (en 1636). *Por el licenciado Cristóbal de Morales Guerrero*. (Écija, 1636; en 4.º) Me inclino á creer que este último fue el autor dramático. (Barrera y Leirado, 1860: 274)

A continuación está la segunda entrada, en la que, sin reseña biográfica previa, indiza las comedias de Morales indicando la localización de los ejemplares. Esta es la lista de nuestro catalogador:

*Amores de Dido y Eneas.*

*El honor en el suplicio, ó el prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol, ó los Armengoles*, primera y segunda parte.

Manuscrito. Biblioteca de Osuna.

*Mentir con honra, y conquista de Sevilla por San Fernando.*

Manuscrito citado por el señor don José Fernández-Guerra.

*Las Academias de amor.*

(Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores. — Zaragoza, 1650.)

(Parte cuarenta y tres de comedias de varios autores. — Valencia, 1660.)

*La Estrella de Monserrate.*

(P. 12)

*El legítimo Bastardo.*

(P. 32)

*El Renegado del cielo.* (*Renegado, Rey y Mártir*.)

*El cerco de Fuenterrabía por el Príncipe de Condé.*

*La toma de Sevilla por el Santo Rey Fernando* (ó *mentir con honra*).

*Dejar por amor venganza.*

*El peligro en la amistad.*

*Peor es un tonto que un real de á ocho.*

Citada anónima esta última en el Catálogo de Medel. La tenía manuscrita el antiguo librero Quiroga, con el nombre del autor. (Barrera y Leirado, 1860: 274)

Obviando los datos del maestro y del músico y algunos de la procedencia de las comedias que por ahora no son pertinentes, tenemos nuevas aportaciones. En primer lugar, vuelve a tenerse en cuenta *Los amores de Dido y Eneas* y nada se dice de *El horror de las montañas*, que aparece en la entrada de Monroy (pág. 264). En segundo lugar, sigue el caos en torno a *Los Armengoles*, aunque se indica que es una comedia en dos partes, y se confunden *El renegado del cielo* y *Renegado, rey y mártir*, que son dos obras distintas. En tercer lugar, se añade un título nuevo a *La toma de Sevilla: Mentir con honra*; creemos que el manuscrito con tal título al que alude La Barrera es el que se custodia en la Biblioteca Nacional de España

con signatura MSS/17150, pero advertimos de que se trata de una obra diferente. En cuarto lugar, aparece una obra nueva, *Peor es un tonto que un real de a ocho*, recogida no solo por Medel como anónima (1929: 224) sino también por García de la Huerta (1785: 140) y por el catálogo de 1834 (*Catálogo de autores dramáticos desde Lope de Vega hasta Luzán*: 65v); el manuscrito al que alude el catalogador podría ser el conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/14948, en cuyo íncipit se lee «De un ingenio de esta Corte», pero en una de las dos portadas que tiene, a otra mano, se atribuye a un tal Damián de Morales; por ahora no parece que tenga mucho sentido esta atribución. Y finalmente, más interesante, La Barrera atribuye un poema a nuestro autor, el susodicho *Contexto triunfal*, en el que nos detendremos un momento.

Que sepamos, solo se conocen dos ejemplares de esta obra: uno en la Hispanic Society of America, que, aunque falto de un par de folios, es el único que hemos podido consultar, y otro en el Monasterio de Poblet (López Lorenzo, 2016a: 341-342). Su título completo es *Contexto triunfal que al desagravio de Cristo celebró la iglesia parroquial de la Magdalena en la ciudad de Sevilla desde los veinte y siete de julio de este año de 36 hasta los cuatro de agosto siguiente, que fue el de la solemnísima procesión*; está dedicada a don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, duque de Medina Sidonia «por el licenciado Christoval de Morales Guerrero», que firma como «Christoval de Morales» a secas tras las palabras de la dedicatoria en el interior del libro (fol. A<sup>3</sup>r). La obra se editó en Écija, en 1636 en la imprenta de Luis Estupiñán<sup>26</sup> y es la narración en verso de unas fiestas religiosas que se celebraron en Sevilla, que incluían un certamen poético, una serie de sermones y una procesión, como reza el título. Cuenta, además, con unos preliminares poéticos que podrían darnos pistas sobre los círculos literarios en que se movía nuestro autor, si es el que firma el poema.

Volviendo al catálogo de La Barrera, queda por ver qué se dice del otro dramaturgo, Antonio Manuel del Campo. Se le atribuyen «*El vencimiento de turno. (Turno vencido.)*», «*Los Desdichados dichosos. (El Conde de Barcelona ó la estrella de Monserrate, segunda parte [sic]. (P. 12. (1))*» y «*El Renegado de Francia*» y «*El Cristo de Santa Tecla*», que se indizan como obras distintas (1860: 62). Tras esta entrada, hay una de un tal Campo a secas, cuya única obra es «*El Mágico mejicano*», obra, por cierto, que García de la Huerta recoge como anónima (1785: 106), aunque si vamos al impreso original, veremos que sus autores son

26 El ejemplar está roto y no puede leerse el apellido del impresor, que tomamos del *Manual del librero hispanoamericano* de Palau y Dulcet (1950: 203)

Ocampo y el maestro Moreno: ¿podría ser este «Ocampo» una variante del apellido de Antonio Manuel? Finalmente, en el capítulo titulado «Suplemento al índice de autores» añade que «Es comedia sacro-alegórica la suya titulada: *El vencimiento de Turno*» (Barrera y Leirado, 1860: 515).

También del siglo XIX es el *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del excelentísimo señor duque de Osuna e Infantado* (1882) de José María Rocamora, que vamos a examinar dado el importante caudal de comedias que esta biblioteca poseía. Rocamora recoge un manuscrito de *Los amores de Dido y Eneas* con el título de «*Dido y Eneas*» a secas (pág. 70) y otro de «*Honor en el suplicio y S. Pedro Armengol*», atribuido a nuestro dramaturgo (pág. 81)<sup>27</sup>. De Campo indiza un manuscrito, «*Renegado de Francia y Santo Cristo de Santa Tecla*» (pág. 112). El de *Dido y Eneas* y el de *El honor en el suplicio* son los que se custodian actualmente en la Biblioteca Nacional de España con signaturas MSS/17338 y MSS/17211 respectivamente, y el de *El renegado de Francia* debe de ser el que lleva la signatura MSS/15622<sup>28</sup>.

También encontramos algunas referencias a nuestro autor en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo, compuesto por cuatro tomos publicados entre 1863 y 1889. Del «Morales Guerrero (L[icenciado] Cristóbal de)» se cita, en el volumen tercero, el poema *Contexto triunfal*, limitándose simplemente a transcribir la portada del libro y a esbozar un índice del mismo (1888: 895-896). También figura en este tomo el manual *Pronunciaciones generales*, pero atribuida a «Morales (Juan Bautista de)», junto a otras obras (págs. 890-894). En cuanto a Antonio Manuel del Campo, no hemos localizado ninguna referencia.

Y para terminar con el Ochocientos, de 1891 son *Los apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI* de Felipe Picatoste, en donde se da cuenta de la existencia de *Pronunciaciones generales*, que aparece en la entrada, un tanto exagerada, correspondiente a «MORALES (JUAN BAUTISTA)», aunque se advierte que el libro fue obra de su hermano: «Realmente sólo citamos á este distinguido escritor, que dejó un nombre ilustre en la literatura y la historia, porque dió á luz la obra de su hermano Cristóbal» (1999: 203-204).

---

27 Recuérdese que La Barrera decía que había un manuscrito de esta comedia en dicha biblioteca.

28 Así se hace saber en el catálogo digital de la biblioteca en los casos de *Dido y Eneas* y de *El honor en el suplicio*, pero no se indica la procedencia del manuscrito de *El renegado de Francia* (05/09/2014).

Entramos ya en el siglo XX y lo hacemos con *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* de Hugo Albert Rennert, publicado en 1909. En esta obra se cita a un actor llamado Cristóbal de Morales, del que se dice que trabajó en la compañía de Jerónimo Velázquez en 1583, en la de Claramonte en 1614, en la de Tomás Fernández en 1619 y, junto a su hija, en la de Alonso de Olmedo en 1621 (pág. 528).

Aunque era posible que un dramaturgo pudiera ser también autor de comedias y actor, no creemos que este se trate de nuestro poeta: como veremos más adelante, las referencias cronológicas que tenemos de él, a partir de algunos datos sobre las representaciones de sus obras, nos llevan a mediados del siglo XVII, mientras que este actor trabajó en el gozne de los dos siglos. También corroboran esta hipótesis la documentación de archivo exhumada por nosotros y la datación de las poesías sueltas de autoría segura (véase el capítulo I).

El *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles* (1913-1916) de Emilio Cotarelo y Mori dedica una entrada, concretamente la 742, a «MORALES, Cristóbal Bautista de», «Calígrafo y maestro famoso de principios del siglo XVII ó fines del anterior y de quien nos ha dejado curiosas noticias su hermano Juan Bautista de Morales, al publicar la siguiente obra», y transcribe la portada de *Pronunciaciones generales*, a lo que sigue una breve descripción física del volumen, de sus preliminares y de sus posliminares. Continúa don Emilio reproduciendo la advertencia al lector y haciendo algunos comentarios sobre la obra, y concluye señalando que su hermano Juan Bautista, que editó el manual, era impresor en Montilla (1916: 41-43).

Julio Cejador también hace mención de nuestro autor en su *Historia de la lengua y literatura castellana*, en cuyo tomo quinto, publicado en 1916, en el epígrafe de los autores y obras correspondientes a 1636, habla del «licenciado don Cristóbal Morales Guerrero», de quien destaca el poema *Contexto triunfal* y cita las obras del catálogo de La Barrera y las que se conservan atribuidas a él en la Biblioteca Nacional de España (pág. 128).

Por su parte, Rafael Ramírez de Arellano incluye en su *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba* (1922-1923) a Cristóbal Bautista de Morales, el maestro: reproduce las palabras de Nicolás Antonio, aunque corrigiendo los errores que este cometió, indicando que el autor del libro *Pronunciaciones generales* era su hermano Juan Bautista y que fue publicado en Montilla, no en Sevilla (1922: 381).

Otro estudioso que a principios del siglo pasado habló de nuestro autor es Mario Méndez Bejarano en su *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, aparecido entre 1922 y 1925. En esta obra se incluyen tres entradas que nos interesan. La primera, con el número 1732, es la que reproducimos a continuación:

Morales (Cristóbal).

No se trata del inmortal maestro sevillano a quien Guerrero, el insigne Guerrero, apellida «*Famoso ubique terrarum*», y Saldoni, «el primer compositor de su tiempo»; sino de un hombre no menos eminente en su especialidad, aunque más modesto, porque su arte es más humilde.

Nuestro Cristóbal de Morales imprimió *Pronunciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de leer, escribir y contar* (Sevilla, 1623). (Méndez Bejarano, 1923: 123)

Como se habrá podido apreciar, se refiere al maestro cordobés, aunque resulta curioso que en su entrada acabe hablando y halagando más al músico homónimo. A este dedica la segunda entrada, que aparece justo a continuación de la anterior (número 1733) y que no vamos a reproducir, pues tiene menos interés para lo que nos ocupa. No obstante, sí transcribimos la tercera (número 1742), por ser la que se refiere a nuestro dramaturgo, aunque parece que Méndez no lo tiene claro:

Morales y Guerrero (Cristóbal).

Poeta natural de Écija. Escribió *Contexto triunfal* (Écija, 1636).

Me parece que este poeta es el autor de *El Renegado del Cielo*. (Renegado, Rey y Mártir), comedia en tres actos y en verso, citada por D. José Fernández Guerra, de la que he visto un ejemplar en la biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla<sup>29</sup>. (Méndez Bejarano, 1923: 125)

Es la primera vez que se dice la (supuesta) ciudad de origen de nuestro poeta: Écija. Ignoramos si Mario Méndez tomó este dato de alguna fuente concreta, que, al menos en este lugar, no cita, o si se trata sencillamente de una deducción hecha a partir del lugar de impresión de *Contexto triunfal*. Por lo que respecta a la producción dramática de Morales, solo cita *El renegado del cielo*, que parece confundir con *Renegado, rey y mártir*; no obstante, no hay mucho que comentar sobre esto, pues salta a la vista que se refiere a la comedia solo de forma anecdótica: es evidente que la intención de este estudioso no era la de elaborar un catálogo de obras, sino un índice de personajes, como reza el título del libro.

---

29 El ejemplar a que hace referencia este autor es posiblemente la edición de Padrino de *Renegado, rey y mártir* que, con signatura 108-3-16, se custodia actualmente en la Institución Colombina de Sevilla, pero no entre los fondos procedentes del Palacio Arzobispal, donde no hemos localizado ninguna obra de Morales, sino entre los de la Biblioteca Capitular.

Una fuente destacada del siglo XX que no podemos dejar sin consultar es el *Manual del librero hispanoamericano* de Antonio Palau y Dulcet, que se fue publicando a lo largo de varios años. En este índice se recogen varias personalidades que responden al nombre de Cristóbal de Morales distribuidas en ocho entradas que hemos tenido que ordenar, ya que se redirigen entre ellas, repitiendo los autores. En primer lugar, tenemos un pintor de principios del siglo XIV, que no nos interesa (1957: 190). En segundo lugar, está el músico del siglo XVI (págs. 190-192). En tercer lugar, se alude al maestro de Montilla, con el nombre de Cristóbal de Morales, no Cristóbal Bautista de Morales (pág. 190); pero su libro *Pronunciaciones generales* se indiza en la entrada que se reserva a su hermano Juan Bautista de Morales (pág. 196). En cuarto lugar, tenemos, aparentemente, a nuestro hombre: un Cristóbal de Morales autor dramático del siglo XVII. Palau no elabora un índice de sus comedias, sino que recoge diferentes ediciones de cada pieza y añade otra información, como la biblioteca donde puede encontrarse el ejemplar o la transcripción de los colofones. Como estos datos no nos interesan en este momento, ofrecemos simplemente la lista de obras que se extrae de la entrada: *Las academias de amor*, *El peligro en la amistad*, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir*, *La Estrella de Monserrate*, «*Discursos sobre a perfeiçam do diathesaron, &... reposta sobre os tres breves negros de ..... 1662, 4.º (British Museum)*», *El legítimo bastardo*, *Los amores de Dido y Eneas* y *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* (págs. 190, 192-193). Y en quinto lugar, recoge en una entrada aparte al licenciado Cristóbal de Morales Guerrero y su obra *Contexto triunfal* (pág. 190, 203).

A diferencia de lo que creía Cayetano Alberto de la Barrera, Antonio Palau considera que el dramaturgo y el autor de *Contexto triunfal* no son la misma persona. Por lo que respecta a la obra, la única novedad es la inclusión de un título en portugués, hecho que resulta sorprendente según lo que llevamos visto hasta ahora —de ahí que hayamos decidido reproducir el lema completo—. Una simple consulta del catálogo digital de la British Library (16/06/2014) nos aclara el problema: el autor de esta obra no es Morales, sino un tal João Alvarez Frouvo, y su título completo es *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem, com hum encomio sobre o papel que mandou imprimir ... el Rey D. Joaõ IV. em defesa da moderna musica, & reposta sobre os tres breves negros de Christovaõ de Morales*, impreso en Lisboa por A. Craesbeeck de Mello en 1662; el nombre de Cristóbal de Morales solo aparece en el título y presumimos que se

refiere al músico. En cuanto al resto de las obras, no hay mucho que decir: Palau no recoge algunas comedias, como *Dejar por amor venganzas*, la dilogía de *Los Armengoles* y todas las que se confunden con ella o *El cerco de Fuenterrabía*; y no incluye las piezas «problemáticas» ni las atribuciones esporádicas de otros autores, como *El horror de las montañas*, *Peor es un tonto que un real de a ocho* y *El conde loco*. No obstante, recuérdese que tampoco en esta ocasión se está elaborando una bibliografía sobre el autor, sino solo un inventario de las obras que poseía en su librería.

Por lo que respecta a Antonio Manuel del Campo, el *Manual del librero hispanoamericano* solo recoge *El renegado de Francia* (1950: 83).

En la segunda edición del *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1934) encontramos indizados los siguientes manuscritos de nuestro dramaturgo: *Dido y Eneas*, con referencia 1041 y del que indica que incluye una poesía al final (Biblioteca Nacional de España, 1934: 156); *La Estrella de Monserrat [sic]*, con referencia 1339 y de la que se anota que se imprimió en la *Parte XII* (pág. 201); *Mentir con honra, e Historia de la conquista de Sevilla por el Santo Rey D. Fernando*, con referencia 2358 e indicando que se trata de una primera parte, aunque se reproduce una nota de Durán: «D. Manuel Durán. Libro historia cómica de la conquista de Sevilla, etc., 4º, Madrid, 1737. *Mentir con honra*, primera parte. V.: *Restauración de Sevilla*, en la del mismo», y se consigna que este librero no citaba a Morales como su autor (pág. 353); de *El honor en el suplicio y prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol* se recogen tres manuscritos con la referencia 1702 y se añaden estas notas:

Los Armengoles, añade Durán, quien remite a: *Fundación de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, en la de Tárrega.

Aunque Durán y La Barrera habían atribuido a Morales la comedia, el segundo, en sus Adiciones manuscritas, se desdice, afirmando que es de José de Arroyo, según el ms. de la I.ª parte, y del siglo XVII, de la propiedad del citado La Barrera. El ms. es del segundo de los que siguen. (Biblioteca Nacional de España, 1934: 255)

De hecho, solo el primer manuscrito indizado se atribuye a Morales, pues de los otros dos se reproducen sendas notas: «De Joseph Arroio» y «La compuso e hizo D. José Arroyo».

*Peor es un tonto que un real de a ocho*, con referencia 2813, se atribuye a «un ingenio de esta corte (D. Cristóbal de Morales)» y se reproducen dos notas:



La letra es de la misma mano que escribió el nombre «D. Damián de Morales» en la portada, y por las enmiendas que tiene, parece de autor.

Lleva aprobaciones de Lanini Sagredo y de D. José de Cañizares, de 23 de febrero de 1707; 81 hoj., 4º, holandesa. (Biblioteca Nacional de España, 1934: 428)

Comentamos brevemente este catálogo. De *Dido y Eneas* podemos destacar la referencia a la poesía final, algo de lo que nos ocuparemos en el capítulo II cuando analicemos sus cuestiones textuales. De *La Estrella de Monserrate* no hay nada que decir. Respecto a *Mentir con honra*, ya advertimos de que se trataba de una obra diferente a *La toma de Sevilla*, pero la nota de Durán nos ha ayudado a aclarar el misterio de este título y la razón por la que se indica que se trata de una primera parte: es el manuscrito de la primera comedia de una trilogía titulada *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando* compuesta, como indicaba Durán, por un homónimo suyo de apellido, Manuel Durán, y editada en Madrid en 1737 por Alfonso de Mora. La primera pieza, o «apariencia», como se la llama, se titula, efectivamente, *Mentir con honra*; la segunda *Sevilla sitiada por el santo rey don Fernando*; y la tercera *Sevilla restaurada por el santo rey don Fernando*. Por su parte, vemos que *El honor en el suplicio* sigue siendo una pieza problemática, aunque la nota de La Barrera, que no conocíamos, dejar traslucir que se trata de una atribución errónea a nuestro autor; y la pieza que se cita de Tárrega es distinta, aunque san Pedro Armengol aparece en ella como protagonista. Finalmente, en cuanto a *Peor es un tonto*, no hay nada que añadir a lo que ya hemos dicho.

Como viene siendo costumbre, reflejaremos también el único manuscrito de Antonio Manuel del Campo que se recoge en este catálogo: *El renegado de Francia y Santo Cristo de Santa Tecla*, con referencia 3139 (pág. 474). No se recogen en esta segunda edición los dos manuscritos del *Turno vencido* que hemos localizado en la Biblioteca Nacional de España, pero sí uno de ellos —aquel cuya signatura es MSS/20983— en el tomo III publicado como suplemento e índices en 1989, con referencia 10702 y con la siguiente nota: «Se publicó en la parte 12.<sup>a</sup> de varios (Madrid, 1679) como de Calderón, pero éste mismo afirmó que no era suya (en la “Dedicatoria a un amigo” de su *Quarta parte de comedias*, Madrid, 1674)» (pág. 100). El manuscrito de esta comedia con signatura MSS/5844 pertenece a un volumen facticio, cosa que quizá haya dificultado su localización.

Ante la noticia de que el propio Calderón rechazó la pieza, decidimos acudir a la dedicatoria de la mencionada *Cuarta parte*<sup>30</sup>. En ella el dramaturgo madrileño se dirige a un supuesto «amigo ausente» que le ha pedido que le envíe para distraerse, entre otros, libros de comedias «en que andan algunas mías [de Calderón] esparcidas»; y don Pedro le cuenta:

acudí a buscarlos [los libros de comedias] y no solo hallé en sus impresiones que ya no eran mías las que lo fueron, pero muchas que no lo fueron impresas como mías, no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar, como antes dije, las ya no mías llenas de erratas y por el ahorro del papel aun no cabales —pues donde acaba el pliego acaba la jornada y donde acaba el cuaderno acaba la comedia—, hallé, ya adocenadas y ya sueltas, todas estas que no son mías, impresas en mi nombre. (Calderón de la Barca, *Cuarta parte de comedias nuevas*, 1672: ¶¶<sup>2</sup>r-¶¶<sup>2</sup>v)

Calderón ofrece entonces a su supuesto amigo una lista de piezas entre las que se cuentan *Los desdichados dichosos*, *El vencimiento de Turno* y *La vitoria de Fuenterrabía* que citaba Schmidt; además, reproduce el *plaudite* de *El vencimiento de Turno* en que Campo supuestamente «firma» la obra.

En 1944 Eduardo Juliá Martínez edita la comedia de *El caballero de Olmedo*, también conocida como *La viuda por casar* —evidentemente, no se trata ni de la obra maestra de Lope ni de la burlesca de Monteser—, que atribuye a nuestro dramaturgo. El estudio preliminar de esta edición es el más ambicioso que hasta ahora existe sobre la figura de Morales, aunque no es muy útil, ya que la mayoría de los datos que ofrece Juliá son poco relevantes, cuando no erróneos.

Dicha comedia se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, con signatura MSS/15777 y recogida en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* con la referencia 500 (Biblioteca Nacional de España, 1934: 72; Juliá Martínez, 1944: 7). Se trata de un texto con numerosas enmiendas, que a veces dificultan la lectura. Al principio, justo antes del comienzo de la primera jornada, aparece, tras el título, la fecha de 1606, y en el *plaudite* los personajes hablan en nombre de un tal «Morales», que aparece sobrescrito en sustitución de un «Arteaga», tachado:

[GALAPAGAR.]                      Adiós mundo, no más redes;  
Galapagar se despide  
de ti.

30 No obstante, como se podrá observar, el ejemplar que manejamos, de la Biblioteca Nacional de España, es de 1672.

DIEGO. Ya Morales pide  
 perdón a vuestras mercedes,  
 que con fin honrrado y ledo  
 el autor quiso dejar  
 la biuda por casar  
 y el Cauallero de Olmedo.  
 (*Comedia de El caballero de Olmedo*, 1944: vv. 2889-2896)<sup>31</sup>

Además, contiene una censura de la que se puede deducir que este Morales fue el autor de comedias —o uno de ellos— que llevó esta obra a las tablas:

Examine esta comedia, cantares y entremeses della el señor Thomás Gracián de Antisco y dé sus censuras.—En Madrid a 3 de noviembre 1607<sup>32</sup>. (*rúbrica*).

Esta comedia intitulada el cauallero de Olmedo se podrá representar con la aduertencia que he dado a Morales, autor de Comedias, y quitada vna copla y mudado en diversas ocasiones el vocablo gozar. Reseruando a la vista lo que fuera de la lectura se offriere y lo mismo en los cantares y entremés.—En Madrid a 13 noviembre 1607<sup>33</sup>.—*Tomás Gracián Dantisco*.

Podráse representar esta comedia cantares y entremeses della guardando las censuras por el secretario Thomás Gracián dadas. En Madrid a 13 noviembre 1607<sup>34</sup>.—(*Rúbrica*).  
 (*Comedia de El caballero de Olmedo*, 1944: 166)

Además, Eduardo Juliá da noticia de una edición decimonónica de la comedia: la realizada por el hispanista alemán Adolf Schaeffer en 1887 a nombre de Lope de Vega a partir de un volumen de piezas teatrales que había hallado y que tituló *Ocho comedias desconocidas* (1944: 8-9).

Hagamos un inciso para hablar de esta pequeña colección. Según escribe el editor en el prólogo, podría tratarse de uno de los veinticinco primeros tomos de la colección *Comedias de diferentes autores*, hipótesis que no puede corroborar al estar el volumen falto de la portada y los preliminares, aunque data el ejemplar entre 1612 y 1618 basándose en una serie de «argumentos intrínsecos» y de «argumentos extrínsecos» (Schaeffer, 1887: VII-X).

El ejemplar que encontró este hispanista se encuentra actualmente custodiado en la biblioteca de la Universidad de Friburgo, que lo indiza en su catálogo digital como *Parte cuarta de comedias de varios autores* y lo fecha en Zaragoza en 1630 (09/12/2014). No obstante, Maria Garzia Profeti, en *La collezione «Diferentes autores»*, se plantea, siguiendo a

31 No obstante, el manuscrito ofrece un final alternativo, cuyo *plaudite* varía sensiblemente: «ELVIRA. ¡Adiós, mundo! ¡No más redes! / Hoy Elvira se despide / ~~de ti. Y Morales pide perdón~~ de ti [sobrescrito] y Morales pide / perdón a v[uestras] m[ercedes]».

32 En realidad, el manuscrito reza: «En m<sup>d</sup> [Madrid] a 13 de 9<sup>bre</sup> [septiembre] 1607» (fol. 55v).

33 También en este punto dice en realidad: «Madrid a 13 de 9<sup>bre</sup> [septiembre] 1607» (fol. 55v).

34 «En m<sup>d</sup> [Madrid] a 13 de 9<sup>bre</sup> [septiembre] 1607» es lo que figura en el manuscrito (fol. 55v).

Restori, que pudiera tratarse de la *Parte veintiuna de diferentes autores*, y que se editó después de 1626 (1988: 21-27).

Pero lo que resulta más interesante a este respecto es que el *plaudite* de *El caballero de Olmedo* varía notablemente del que ofrecía Juliá:

DOÑA ELVIRA.	¡Á Dios, mundo, no más redes! Hoy Elvira se despide de tí.
DON RODRIGO.	<i>Carrero, Telles, y Salas</i> piden perdonen Vuestas Mercedes. (Vega Carpio, <i>El caballero de Olmedo</i> , 1887: 338) <sup>35</sup>

Schaeffer, en su edición, advierte de que no es capaz de identificar adecuadamente a estos tres ingenios, y de que el texto de la comedia está muy viciado (1887: XIII)<sup>36</sup>.

Volviendo al estudio de Eduardo Juliá, este investigador atribuye, como se dijo poco antes, la comedia a nuestro autor, pero identifica a este con el actor de finales del XVI y principios del XVII del que hablaba Rennert, y al tal Arteaga lo asimila a Francisco de Arteaga, que trabajaba con Cristóbal de Morales, actor en la compañía de Alonso de Olmedo en 1621. Además, compara las grafías del manuscrito con el de *Dido y Eneas* de nuestro dramaturgo y llega a la conclusión de que se trata de la misma mano y que tienen en común el hecho de presentar dos desenlaces alternativos, aunque admite que la comedia mitológica presenta una técnica más avanzada que la de *El caballero de Olmedo* (1944: 43-49).

Continúa Juliá su estudio intentando diferenciar al dramaturgo de sus homónimos y, citando a Nicolás Antonio y a La Barrera, habla del músico, del maestro de Montilla y de Cristóbal de Morales Guerrero, autor del *Contexto triunfal*, que para él es una persona diferente del dramaturgo-actor (págs. 49-50). En otro momento indica que podría ser de origen valenciano en virtud de los seseos de que están llenas sus obras y a la deuda que debe a poetas como Guillem de Castro, Cristóbal de Virués o el canónigo Tárrega; no obstante, admite que podría ser también sevillano, no solo por el seseo sino también por su preferencia por temas castellanos o andaluces y por el entusiasmo con que habla del Gualdalquivir (págs. 64-65).

35 Hemos cotejado el texto de la edición con el del volumen original y, aparte grafías, coinciden (Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*: 164r).

36 Otra de las comedias que edita se titula *El renegado arrepentido*, de Guillem de Castro, en la que, según advierte Schaeffer, Morales se inspiró para componer su *Renegado del cielo* (1887: XIII-XIV).

El resto del estudio lo consagra a su obra. Esta es la lista de comedias que Juliá Martínez le adjudica: «*Academias de amor (Las)*», «*Amores de Dido y Eneas (Los)*», «*Caballero de Olmedo (El)*», «*Conde loco (El)*», «*Dejar por amor venganza*» —que cita como desconocida—, «*Estrella de Monserrate (La)*», «*Legítimo bastardo (El)*», «*Naufragios de Leopoldo (Los)*», «*Peligro en la amistad (El)*», «*Renegado del cielo (El)*», «*Renegado, Rey y Mártir*» y «*Toma de Sevilla (La) por el Santo Rey don Fernando*». Por su parte, «*Cerco de Fuenterrabía por el Príncipe de Condé (El)*», «*Honor en el suplicio (El) o el prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol, o los Armengoles. —Primera y segunda parte*», «*Mentir con honra y conquista de Sevilla por San Fernando*», «*Peor es un tonto que un real de a ocho*» y «*Portero de San Pablo (El)*» son consideradas atribuciones (págs. 74-77).

Como se puede apreciar a simple vista, hay numerosas diferencias respecto a lo que llevamos visto. Para atribuir a nuestro autor *El conde loco*, título que ya ha aparecido, se basa en la alusión de *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando que reproducimos al hablar de la obra de Casiano Pellicer (pág. 50).

Por lo que respecta a la atribución de *Los naufragios de Leopoldo*, no da explicación alguna. Se trata de una pieza copiada en 1595 y conservada actualmente en la Biblioteca de Palacio con signatura II/460(2) en cuyo incipit puede leerse: «Comedia de los naufragios | De leopoldo, compuesta por | Morales figuras siguientes [sigue el elenco de personajes]» (Morales, *Los naufragios de Leopoldo*, 1595: 22r<sup>37</sup>). Quizá fue este apellido lo que indujo a Eduardo Juliá a incluir esta obra en el corpus dramático de nuestro autor.

Considera dudosa *El honor en el suplicio* porque en dos de sus manuscritos se atribuye a José de Arroyo. Para descartar *Mentir con honra* se basa en la cita del catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España, de la que se deduce que es una pieza diferente de *La toma de Sevilla*. *Peor es un tonto que un real de a ocho* tiene una censura de Lanini Sagredo y José de Cañizares de 1707, por lo que a Juliá le «resulta tal absurdo cronológico, que no necesita mayor comentario». Algo parecido lo hace considerar sospechosa la atribución de *El cerco de Fuenterrabía*: los hechos remiten a 1638, cuando el dramaturgo debía de contar con setenta años según la cronología que él establece (1944: 51-52).

---

37 Citamos según la digitalización que nos proporcionó la Biblioteca de Palacio, en que la primera hoja lleva el número 22.

A continuación, presenta un breve estudio de conjunto de esta producción dramática. Divide las obras de Morales en tres bloques temáticos: comedias histórico-legendarias, que incluiría *El caballero de Olmedo*, *Dido y Eneas*, *La Estrella de Monserrate* y *La toma de Sevilla*; comedias religiosas, entre las que se cuentan *La Estrella de Monserrate* y *La toma de Sevilla* también, *El renegado del cielo* y *Renegado, rey y mártir*; y comedias novelescas, como *Las academias de amor*, *El legítimo bastardo*, *Dejar por amor venganza*, *El peligro en la amistad*, *Los naufragios de Leopoldo* y *El conde loco* (pág. 52).

El resto del estudio son comentarios generales de las obras, ya por bloques temáticos, ya de forma individualizada, que no resultan pertinentes en este momento. Solo nos permitimos reproducir por su brevedad el balance que el estudioso traza de la producción dramática de Morales:

Estas concisas notas, permiten dibujar la personalidad de Cristóbal de Morales como la de un cómico poeta en el que destaca la discreción. Evolucionaba siguiendo las normas que fijaba el público: se inspira regularmente en comedias conocidas; pero en sus primeras obras recoge el dramatismo de coplas o manifestaciones literarias populares; en este caso se encuentra *El caballero de Olmedo*. La gradación que representa, pues, el teatro de Morales, parte de una originalidad hasta convertirse en una imitación.

En la versificación adquiere facilidad y fluidez en muchos momentos, sobre todo en el romance y redondillas. Sus versos endecasílabos son dúctiles; pero el movimiento de la estrofa le resulta algo premioso.

En rarísimas ocasiones tiene una intención que, con ciertas restricciones, puede considerarse satírica. (Juliá Martínez, 1944: 69-70)

Aunque podamos estar de acuerdo con algunas de las afirmaciones de Eduardo Juliá y haya que valorar el esfuerzo que supuso entonces enfrentarse a este extraño dramaturgo con la ausencia de los medios de que disponemos hoy, no podemos dejar de admitir que su trabajo está lleno de imprecisiones y de errores evidentes, como atribuir a un supuesto autor de finales del XVI obras con un claro aire calderoniano —cosa que, por cierto, él mismo advierte en varias ocasiones—. Asimismo, las tres atribuciones que propone no se basan en fundamentos sólidos, sino en la simple coincidencia entre el apellido de nuestro dramaturgo y el de los supuestos autores de esas tres piezas, de cuyos nombres de pila ni siquiera tenemos certeza. Así las cosas, en 1946 William L. Fichter, que reseñó la edición en la *Hispanic Review*, notó los defectos del estudio de Juliá y puso en entredicho algunas de sus aseveraciones:

Rejecting the likelihood that an Arteaga (perhaps Juan de Arteaga) composed the play, Sr. Juliá Martínez attributes it to Cristóbal de Morales, the reputed author of a number

of seventeenth-century *comedias*. As for the appearance of Arteaga's name in the manuscript, the editor explains it as the result of Morales' modesty (his other plays end merely with a mention of "el autor" or "el poeta") and of his friendship for an actor named Francisco de Arteaga (an assumption that rests on nothing more substantial than that both men were in the company of Alonso de Olmedo in 1621 and that Arteaga's daughter was married to a Morales). The possibility that the Morales named in the manuscript may have been the well-known actor-manager Juan de Morales Medrano is ruled out by Sr. Juliá Martínez, even though the wording of the *censura* would seem to indicate that the reference was not to the author but to the director who was to produce the play. (Fichter, 1946: 266-267)

Con esto damos por terminado el comentario de la edición de Juliá y pasamos a una nueva referencia: la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1966b). Esta recoge bajo el nombre de «Cristóbal de Morales» al músico sevillano (págs. 903-904) y bajo el de «Cristóbal de Morales Guerrero» al dramaturgo: no hay ninguna novedad respecto a lo que llevamos dicho, pues simplemente se apunta que se trata de un «un poeta español del siglo XVII» que «usó el título de licenciado» y que compuso el poema *Contexto triunfal*; en cuanto a las obras dramáticas, se reproduce la lista de La Barrera, a quien se cita (pág. 912).

De Antonio Manuel del Campo se dice que es un poeta dramático español de mediados del XVII del que se conservan las comedias *El renegado de Francia y santo cristo de Santa Tecla*, *El vencimiento de Turno*, de la que se anota que ha sido atribuida también a Calderón, y *Los desdichados dichosos o el conde de Barcelona*, indicando que es la primera parte de *La Estrella de Monserrate* de Morales; se concluye añadiendo que las dos últimas se publicaron en la *Parte duodécima* de la que ya hemos hablado (1966a: 1306).

En 1969 el hispanista Jean Canavaggio realiza una edición de *El conde loco (Comedia de los amores y locuras del conde loco)* en cuyo estudio introductorio trata, entre otros temas, la datación y la autoría. Por lo que respecta a lo primero, Canavaggio ve claro que se trata de una comedia prelopesca: la pieza está dividida en cuatro jornadas; presenta una versificación que, valiéndose de los trabajos de Morley y Bruerton, debe de ser anterior a 1588; y carece de la figura del gracioso. Por todo esto, el hispanista francés sitúa su composición entre 1579 y 1586, aunque se decanta por 1585 aproximadamente, basándose en criterios relacionados con las fuentes literarias, como es la influencia de algunas piezas de Juan de la Cueva, y con hechos culturales, como es la aparición en el texto de las *tapadas*, práctica prohibida a finales del Quinientos (págs. 21-24).

En cuanto a la autoría, Canavaggio nota que el manuscrito que se conserva de la comedia no tiene ninguna indicación de autor y que la atribución a «Morales» viene dada por Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido*, que lo sitúa entre los dramaturgos prelopescos. A partir de esta idea y de que la obra refleja «les préoccupations et les ambitions d'un professionnel du théâtre», piensa que la pieza podría deberse a la pluma de un actor y cita dos apellidados Morales a finales del XVI: Pedro de Morales o Alonso de Morales. No obstante, el hispanista acabará decantándose por el segundo, cuya carrera es conocida desde 1584, mientras que de Pedro no se sabe nada antes de 1595, aunque admite que la documentación no le permite saber si Alonso fue dramaturgo además de actor (págs. 67-70).

Expuesto esto, entra en escena nuestro dramaturgo. Canavaggio explica cómo Casiano Pellicer atribuyó a «Morales» *El legítimo bastardo*, *El renegado del cielo* y *La toma de Sevilla por el Rey Fernando [sic]*, aunque este Morales es Cristóbal, no Alonso. Es entonces cuando cita y sintetiza el trabajo de Juliá Martínez, sin ocultar su sorpresa ante la seguridad con que el estudioso español defiende sus tesis, poco documentadas<sup>38</sup> (págs. 70-74).

A partir de entonces, Canavaggio dedicará buena parte de la introducción a refutar las hipótesis de Juliá. Lo dice bien claro: «Disons-le sans ambages: cette hypothèse ne résiste pas à l'examen» (pág. 74). Advierte que las piezas que se le atribuyen son mucho más tardías que *El conde loco* y que la versificación y estilo de ellas no son propias de un contemporáneo del primer Lope: la predilección por el romance y las silvas hace pensar al francés que la obras de nuestro Morales se compusieron hacia 1625 y 1630, y el estilo, impregnado de elementos cultistas, recuerda a las piezas de Calderón. Además, las ediciones de su teatro no son anteriores a 1650 y una de sus comedias, *El cerco de Fuenterrabía*, no puede ser de antes de 1638, cuando tiene lugar este hecho —a este respecto Canavaggio nos recuerda cómo Juliá se limitaba a no aceptar que esta pieza fuese obra de Morales—. Por lo que respecta a la atribución de *El caballero de Olmedo*, Canavaggio tampoco la acepta y hace suyos los argumentos de la reseña de Fichter: la letra del manuscrito de *El caballero de Olmedo* y la del de *Dido y Eneas* no es la misma y la versificación de la primera es muy diferente de la del

---

38 «A-t-il [Cristóbal de Morales] été *autor de comedias*? Rien ne permet de le penser. Mais Juliá Martínez ne s'arrête pas à cette difficulté. Faisant un peu de plus, il n'hésite pas à identifier Cristóbal de Morales, acteur et auteur du *Caballero de Olmedo* avec le dramaturge du même nom signalé par Casiano Pellicer» (Canavaggio, 1969: 72).



resto de comedias, cuyos análisis métricos Juliá ofrecía (Fichter, 1946: 267-268; Canavaggio, 1969: 74-79).

A continuación, Canavaggio centra su atención en la otra atribución de Juliá Martínez: *Los naufragios de Leopoldo*, compuesta por un representante llamado Morales y datada en 1594. El hispanista francés se pregunta si este Morales podría haber sido el mismo autor de *El conde loco* y encuentra algunos aspectos que vincularían ambas piezas, como ciertas similitudes argumentales, que las dos parecen inspirarse en el *Orlando furioso* de Ariosto o la alusión al personaje del moro Muza del *Romancero nuevo*; sin embargo, también aprecia diferencias evidentes, como la estructura en tres actos de *Los naufragios de Leopoldo* frente a la de cuatro de *El conde loco*, la versificación o, lo que más distancia a ambas comedias, el tratamiento de la locura de sus protagonistas, más seria en *Los naufragios de Leopoldo* y más burlesca en *El conde loco* (págs. 80-84).

Canavaggio concluye su trabajo con dos hipótesis: la primera, que ambas piezas son tan diferentes que obligan a pensar que no pertenecen al mismo autor y se decanta por atribuir *Los naufragios de Leopoldo* a Pedro de Morales y *El conde loco* a Alonso de Morales; y la segunda, que las coincidencias existentes entre las dos comedias permitirían creer que se deben a la pluma de un mismo dramaturgo cuya fórmula teatral ha evolucionado y se ha adscrito a los preceptos de la *Comedia nueva*, quizá Alonso de Morales, cuya actividad está atestiguada tanto en 1584 como en 1595, cosa que no podemos decir de Pedro de Morales. Sea como fuese, Jean Canavaggio atribuye *El conde loco* a Alonso de Morales (págs. 84-85)<sup>39</sup>.

Entre 1971 y 1989 Norman Shergold y John Varey publican en varios libros su serie *Teatros y comedias en Madrid. Estudio y documentos*, en que dan a conocer documentación madrileña relativa a la vida teatral y de donde podemos entresacar algún dato pertinente para este estado de la cuestión. En el quinto, dedicado al periodo que va desde 1699 a 1719 (1986), los estudiosos ofrecen una serie de documentos varios que titulan «Sobre la intervención» (págs. 81-87) en que consta un recibo del 9 de marzo de 1707 de doscientos cuarenta reales para Damián de Morales «por la comedia yntitulada *Peor es un tonto que vn real de a ocho*»

---

39 Siete años después, en 1976, el estudioso francés volvió sobre esta comedia con el trabajo «Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos», publicado en *Segismundo*, donde entresacó y analizó los datos que la pieza ofrece metateatralmente sobre el comercio del teatro y el mundo de la farándula.

(pág. 83). Este documento no deja del todo claro si Damián fue quien la compuso, quien la representó o quien se encargó de ambos menesteres<sup>40</sup>.

En 1974 Marie Féron, bajo la dirección de Canavaggio, presenta en la Universidad de Caen una edición de la otra pieza que Juliá atribuía a Morales: *Los naufragios de Leopoldo*. Ya reprodujimos el íncipit al comentar el trabajo de Eduardo Juliá; ahora hacemos lo propio con el colofón, a partir del manuscrito original:

LA Famosa Comedia De los naufragios de leopoldo | Compuesta Por Morales Representantes el Dicho | Don chamuz y Gazmon y Gazpirrio [Carriso]<sup>41</sup> | escriuiolo Pedro Saenz de Viteri Criado de | V. M. en Madrid a 6 De ag[osto] de 1595 | [rúbrica] | En La Villa De madrid a q[uatro] Dias Del mes | De mayo De mill e qui[nientos] y nouenta y quatro años [los]<sup>42</sup> | por mi presentados por chamuz Gazmon e Gaspirrio | en la uilla De madrid | [rúbrica] (Morales, *Los naufragios de Leopoldo*, 1595: 51r)

A partir de este colofón Féron extrae las siguientes conclusiones: la comedia debió de componerse en el año 1594, aunque la copia que conservamos es de un año después y se la debemos a Pedro Sáenz de Viteri. En cuanto al autor, el tal Morales debió de escribir la obra e intervenir en su puesta en escena, como puede leerse; la estudiosa topa con el mismo problema con que se encontró Canavaggio a la hora de estudiar *El conde loco*: en esa época existieron varios profesionales de la escena apellidados así, como Pedro de Morales, Alonso de Morales y el ya citado Cristóbal de Morales, aunque finalmente, remitiendo al estudio de su maestro, Marie Féron se decanta por atribuirle al segundo: Alonso de Morales, que en esos años que cita el manuscrito estaba en Madrid con la compañía de Diego de Santander y llevaba ya unos diez en el mundo de la farándula (1974: III-V)<sup>43</sup>.

En 1975 Vicenta Esquerdo, en un artículo titulado «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», da a conocer un documento fechado el 24 de mayo de 1644 en que Pedro de Ascanio se compromete a representar en junio en la Casa de Comedias de Valencia cien piezas nuevas y viejas, y entre las primeras se cuenta *El legítimo bastardo* de nueve ingenios

40 *DICAT* no recoge ningún autor de comedias de este nombre, por lo que nos es muy difícil lanzar una hipótesis.

41 Según Claudio Baratella, el *Catálogo informatizado de la Biblioteca de Palacio* propone la lectura «Carrizo» para la forma «Carris<sup>o</sup>» que se lee en el manuscrito (2012: 19). Nosotros, que hemos constatado este dato (03/07/2014), aceptamos esa lección pero respetando la sibilante alveolar.

42 Se nos hace ilegible esta palabra, que Stefano Arata lee como «los» (1989: 53).

43 Sabemos de la existencia de un trabajo más sobre esta pieza: una memoria de licenciatura de Manuel Álvarez Encinas titulada *La comedia de los naufragios de Leopoldo. Manuscrito inédito del siglo XVI* (Alcalá de Henares, 1997), que no nos ha sido posible consultar.

(pág. 438). Este dato nos ha resultado sorprendente, pues esta es la única fuente en que se dice que esta comedia está escrita en colaboración por nueve dramaturgos, mientras que en el resto siempre aparece atribuida a Cristóbal de Morales. No obstante, esta que se cita aquí no tiene por qué tratarse de la pieza de nuestro autor, sino que podría ser una obra homónima, fenómeno frecuente como hemos podido comprobar en alguna ocasión, o un error.

En 1979 esta misma investigadora publica otro trabajo titulado «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679», donde ofrece una lista de títulos de piezas dramáticas representadas en esa ciudad por esos años a partir de una investigación llevada a cabo en los Archivos del Colegio del Corpus Christi y del Hospital de Valencia. En este estudio se indiza una supuesta comedia de Cristóbal de Morales cuyo título no había aparecido hasta ahora: *El bandolero Baturi* (pág. 222).

Esquerdo no da ningún dato más de esta obra ni nosotros hemos sido capaces de localizar ninguna otra referencia ni, muchísimo menos, ningún ejemplar, ya manuscrito o ya impreso. Algunos de los catálogos antiguos que hemos consultado incluyen una pieza con un título parecido: Fajardo recoge un *Chico Baturi y siempre es culpa la desdicha* de Huerta, Cáncer y Rosete (1717: 14v); Medel y García de la Huerta indizan un *Chico Baturi* de tres ingenios (Medel del Castillo, 1929: 165; García de la Huerta, 1785: 41); el catálogo de 1834 la incluye en las entradas de Jerónimo de Cáncer, de Pedro Rosete Niño y de Antonio Sigler de la Huerta, indicando que cada uno de estos autores tiene una jornada en ella (*Catálogo de autores dramáticos desde Lope de Vega hasta Luzán*: 10v, 48r, 51r), aunque también la indiza entre las anónimas (fol. 62r); y Mesonero Romanos habla de un «*Chico Baturi. —Siempre es culpa la desdicha*» que atribuye a tres ingenios (1859: XXVIII; 1858b: XLIX), aunque aparece entre las obras de Jerónimo de Cáncer y Velasco escrita en colaboración, «con otros», sin especificar quiénes (1858b: XLI). No obstante, ni título ni autores coinciden con los de la pieza consignada por Esquerdo, por lo que no se puede aseverar que se trate de ella, y, si lo fuera, tampoco tendríamos certeza de que la comedia se debiera a la pluma de nuestro hombre, como hace notar la propia investigadora, que deja bien claras sus reservas en lo que respecta a las autorías de las obras:

Correría grave riesgo si mantuviera que las autorías que proporciono son las correctas; tampoco niego que pueda ser así, pues no dejo de ver que si «el autor de comedias» o jefe de compañía disponía de un «arreglador de comedias», lo cual deja ya entrever dudas respecto a lo genuino del contenido que ha llegado a nosotros, también muy bien podría ocurrir que la autoría se adjudicase a uno u otro autor según

la conveniencia de los cómicos. No podemos olvidar que en lo que respecta al teatro representado en Valencia durante esta época, se exigía —por parte del Hospital General— que las comedias fuesen *nuevas y jamás representadas* en dicha ciudad. ¿Quizás se modificaron los títulos? (como veremos). ¿Quizás se atribuyeron a los autores que mayor éxito alcanzaban para conseguir un aforo más numeroso? Aun siendo así, el conocer los gustos de los espectadores valencianos de nuestro s. XVII, es un hallazgo interesante para la Historia del Teatro Español. (Esquerdo, 1979: 220)

Pero hay algo más: en el trabajo de 1975 de esta misma estudiosa, sobre los actores que representaron para el Hospital General de Valencia, se cita una obra titulada *El bandolero Baturi*, de tres ingenios, como una de las comedias nuevas que Pedro de Ascanio debía representar en el verano de 1644 (pág. 438). La triple autoría concuerda con los datos que hemos encontrado sobre *Chico Baturi*: ¿podría tratarse de este *Bandolero Baturi* de tres?; y si fuera así, ¿sería esta pieza también la aludida en el artículo de 1979 y atribuida a Morales?; y entonces, ¿por qué se atribuye a nuestro hombre? Actualmente, a causa de la falta de datos más precisos, no tenemos respuestas para estas incógnitas<sup>44</sup>.

Sea como fuese, habrá que plantearse la paternidad de *Chico Baturi* a la hora de establecer el corpus dramático de Morales.

En 1984 se publica la tesis doctoral de Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre*, que resulta ser una historia general del teatro de la Sevilla del Siglo de Oro. En ella, estudiando el público de la Comedia en la ciudad, recurre a un proceso que enfrentó a las autoridades del Alcázar con los arrendadores del Corral de la Montería y en que se citan todas las obras que se representaron en este local entre el 29 de octubre de 1640 y el 3 de febrero 1644, cuyos títulos ofrece en los apéndices de su monografía. Entre ellas figuran *Las academias de amor*, representada por la compañía de Manuel Vallejo en febrero de 1643; las dos partes de *Los Armengoles*, que puso en escena el mismo autor de comedias entre abril y junio de 1641; *El renegado del cielo*, que representaron los Cobaleda entre noviembre y diciembre de 1641; y, finalmente, una pieza titulada *El santo rey don Fernando*, escenificada también por Vallejo en

---

44 Según Héctor Urzáiz, hay una edición de *Chico Baturi* de Madrid en 1652, año próximo a la representación de 1644, por lo que no sería descabellado pensar que la comedia a la que se refiere Esquerdo pudiera ser esta en colaboración. Además, esas fechas se avienen bien con los periodos que tenemos de referencia de los tres autores: Cáncer, que vivió entre aproximadamente 1582 y 1655; Rosete —de quien se desconocen los años de nacimiento y muerte—, que en 1649 participa en una academia madrileña; y Huerta —también envuelto en el misterio y de quien Urzáiz recoge hasta tres supuestas variantes de nombre: Antonio Sigler de Huerta, Antonio de Huerta y Antonio Sánchez de Huerta—, que, como el anterior dramaturgo, toma parte en una academia poética de Madrid entre 1623 y 1626 (Urzáiz Tortajada, 2002a: 214-215; 2002b: 578, 608). Estos datos no son suficientes para confirmar con toda certeza que la pieza representada en 1644 sea esta de tres ingenios, pero tampoco nos permiten rechazar la hipótesis.

noviembre de 1642 (Sentaurens, 1984b: 1093-1107)<sup>45</sup> y que quizá podría tratarse de *La toma de Sevilla*. Somos conscientes de que estos datos son más apropiados para el estudio de la fortuna escénica del teatro de Morales, que realizaremos en el capítulo III —donde los retomaremos ampliando algunos detalles—, que para un estado de la cuestión; no obstante, si hemos decidido reflejarlos aquí es porque aportan una información de gran valor como punto de partida para nuestras investigaciones propias: que las comedias de Morales se están representando en los primeros años de la década de los 40 del siglo XVII, aunque ello no implica necesariamente que su composición date de esos años.

Nos acercamos al final del siglo con la *Bibliografía de la literatura hispánica* de Simón Díaz, donde podemos encontrar nuevos datos interesantes. En primer lugar, tenemos a «Morales (Cristóbal de)», del que se dice que nació en Montilla y que era hermano de Juan Bautista de Morales y del que se recogen las siguientes obras manuscritas<sup>46</sup>: «*Dido y Eneas*»; «*El honor en el suplicio y prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol*», de la que cita los tres manuscritos; «*La estrella de Montserrat [sic]*», «*Las Academias de Amor. Comedia Famosa*»; «*Mentir con honra, e Historia de la conquista de Sevilla, por el Santo Rey Don Fernando*», con dos manuscritos<sup>47</sup>; «*Peor es un tonto que un real de a ocho*»; y una «Aprobación» dada en Madrid el 7 de marzo de 1617 para una obra titulada *Caballero venturoso* de Juan de Valladares de Valdelomar. En cuanto a los impresos, tenemos *Dejar por amor venganzas*; *El Caballero de Olmedo*; *El legítimo bastardo*; *El peligro en la amistad*; *El renegado del cielo*; *La estrella de Monserrate*; *La toma de Sevilla*; *Las academias de amor*; *Los amores de Dido y Eneas*; *Renegado, rey y mártir*; un soneto en *Estilo nuevo de escrituras públicas* de Tomás de Palomares; y, como obra atribuida, el manual de *Pronunciaciones generales*. Cita también la referencia de *El viaje entretenido* (1992: 335-338).

Hay tres autores más llamados Cristóbal de Morales, de los cuales dos no nos interesan, al tratarse del músico y de un sacerdote nacido a finales del siglo XV (1992:

45 En otro lugar se indizan las danzas que se dieron en el Corpus de la ciudad entre 1559 y 1659 y aparece una titulada *Amazonas e indios* dirigida por un tal Cristóbal de Morales, pero dudamos de que se trate de nuestro poeta, ya que la danza está fechada en 1573, fecha demasiado temprana para la época en que nos movemos (Sentaurens, 1984b: 1173, 1291)

46 Simón Díaz indizó todas las ediciones que pudo. Nosotros vamos a limitarnos a dar la lista de las obras que se extrae de su catálogo. Simplemente vamos a distinguir entre manuscritos e impresos.

47 Con signaturas MSS/17150 y MSS/2358 (Simón Díaz, 1992: 336). El primero sí se corresponde con la pieza; no así el segundo, que se trata de un volumen de papeles variados —entre los que no hemos localizado la pieza— cuyo título es *Sucesos del año 1626*. Ignoramos si existe otro manuscrito de la comedia; pero, sea como fuese, lo que sí es seguro es que el que tuvo que ver Simón Díaz lo era de la obra de Durán, en virtud de su primer verso, que reproduce en el registro.

338-339). El tercero es «Morales Guerrero (Cristóbal)», del que solo se señala que nació en Écija y que compuso el poema *Contexto triunfal* (1992: 355).

Por último, hay tres entradas más que están relacionadas con nuestro trabajo: la primera es la de «Morales (Juan Bautista de)», nacido en Montilla, regente de la imprenta del marqués de Priego y hermano de Cristóbal de Morales, a quien se le adjudica *Pronunciaciones generales* (1992: 346-347); la segunda es «Morales» a secas, a quien se le atribuye *Los naufragios de Leopoldo* (1992: 320); y la tercera es «Morales (Alonso de)», autor de la *Comedia de los Amores y Locuras del Conde Loco*, de la que se cita tanto el manuscrito como la edición de Canavaggio (1992: 321).

Haremos unos breves comentarios. En cuanto a lo biográfico, vemos que Simón Díaz no tiene claras las identidades del maestro cordobés y del dramaturgo supuestamente sevillano, pues, aunque da cuenta de los dos, atribuye las comedias al primero. Por lo que respecta a las obras, se sigue atribuyendo a nuestro autor *El honor en el suplicio*, pero ya no se da el título alternativo de *Los Armengoles*; también se le atribuye *Mentir con honra* por una parte y *La toma de Sevilla* por otra, pero la distinción entre obras manuscritas e impresas nos impide saber si las confunde o las considera diferentes; además, se continúa con la atribución de *Peor es un tonto que un real de a ocho* y, siguiendo a Eduardo Juliá, de *El caballero de Olmedo*; parece que se resuelven las autorías de *Los naufragios de Leopoldo* y *El conde loco*; y finalmente, hay un par de ausencias, además del título *Los Armengoles: El cerco de Fuenterrabía*, que, recordemos, está perdida, y *El horror de las montañas*, adjudicada a Monroy (1992: 187-201).

No obstante, hay un par de novedades, dos nuevas atribuciones que hay que examinar. La aprobación de *Caballero venturoso* existe<sup>48</sup>, pero no es de Cristóbal de Morales, sino de un tal Cristóbal Martínez. Hela aquí:

Censura y aprobación 1ª.

Doy fe que he visto este libro y hallo que es útil y provechoso y para un entretenimiento común y que en él no hay cosa contra la fe. Y por verdad lo firmé. Fecho en el monasterio de la Santísima Trinidad de Madrid, a 7 de marzo, 1617.

Fray Cristóbal Martínez [rúbrica]

(Martínez, «Aprobación», 1617: IIr)

Por su parte, el soneto sí que parece ser obra de nuestro autor: se trata de una composición laudatoria en los preliminares de la obra *Estilo nuevo de escrituras públicas*, que

48 Es un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/17561.

es un manual de notarios debido a la pluma del escribano sevillano Tomás de Palomares y publicado en Sevilla en 1645<sup>49</sup>. La fecha coincide con el periodo de actividad en que nos estamos moviendo y el poema presenta el mismo estilo gongorino que muchos de los fragmentos de sus comedias. Además de él, participaron en los preliminares de esta obra otros ingenios de los que hablaremos en el capítulo I. Se puede intuir algún tipo de relación, al menos, entre nuestro dramaturgo y, por un lado, Palomares y, por otro, quizá, el contador Juan Antonio de Ibarra, que también participó en los preliminares poéticos de *Contexto triunfal*.

Para terminar el examen de la bibliografía de Simón Díaz, ofrecemos la lista de obras de Antonio Manuel del Campo: tenemos el manuscrito de «*El renegado de Francia y Santo Cristo de Santa Tecla*» y los impresos de *El renegado de Francia*, de *El vencimiento de Turno* y de *Los desdichados dichosos*, las dos últimas atribuidas a Calderón (1967: 358-359).

El *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica* y el *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, más conocidos como *IBEPI* y *ABEPI* (1986-2004), incluyen numerosos personajes que responden al nombre de Cristóbal de Morales. El *IBEPI* recoge, del XVI, a un escribano de letra, a dos pintores, al célebre músico sevillano, a un escribano de libros, a un pintor de imaginaria, a un ceramista, a un conquistador y al actor del que hablaba Rennert y que muchos identificaron con nuestro dramaturgo —el índice remite a la obra de este estudioso—; del Seiscientos da cuenta de un literato y poeta que sitúa en torno a 1623, de un escritor dramático de hacia 1650 —remitiendo, en ambos casos, a La Barrera—, de un Cristóbal Bautista de Morales calígrafo y educador —que debe de ser el maestro montillano—, de un cerrajero y, con el nombre de Cristóbal de Morales y Guerrero, de un poeta que sitúa en torno a 1636 (Herrero Mediavilla, 2000b: 2436, 2440). Vamos a ofrecer la información ampliada que se da en las microformas del *ABEPI*, pero solo lo haremos de aquellos que nos resultan más significativos: el literato y poeta, el dramaturgo, el maestro y el poeta Morales y Guerrero.

---

49 Utilizamos el ejemplar custodiado en la biblioteca de la Universidad de Sevilla, con signatura A 186/141. Hay también copias en la Biblioteca Nacional de España (R/36615), en la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid (FA/585 y FA/600) en la Biblioteca de Andalucía en Granada (ANT-XVII-70), en la biblioteca de la Universidad de Oviedo (EH-1383), en el Archivo Histórico Municipal de Castellón de la Plana (2080), en la biblioteca del Santuario de Arantzazu en Oñate (JJ 5-2-6), en la Tulane University Library de Nueva Orleans (DP185. P35 1645) y en la Huntington Library de San Marino en Estados Unidos (497482). En la Biblioteca Nacional de España se conservan también dos ejemplares de una edición madrileña posterior, de 1656 (3/14542 y 7/12701).

La información del literato y poeta está tomada tal cual de La Barrera: se lo identifica con el maestro de Córdoba y se le atribuye el poema *Contexto triunfal* (Herrero Mediavilla, Rosa Aguayo, 1986: microforma 630, ficha 60). También de La Barrera es la información sobre el dramaturgo, pues se ofrece la lista de comedias como la escribió el bibliófilo (fichas 61-62). Los datos sobre el maestro están tomados de la obra *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI* de Felipe Picatoste y Rodríguez y del *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles* de Cotarelo y Mori (fichas 67-83); pero en la segunda edición del *ABEPI* se añade lo que reflejaban Ramírez de Arellano y Méndez Bejarano (Herrero Mediavilla, 1993: microforma 616, fichas 243-245). Por último, la ficha de Morales y Guerrero es una reproducción de la de Méndez Bejarano (Herrero Mediavilla, 1993: microforma 617, ficha 346).

Y en cuanto a la presencia de Antonio Manuel del Campo, en el *IBEPI* se recoge como «dramaturgo» sin dar fecha alguna (Herrero Mediavilla, 2000a: 729). La ficha del *ABEPI* reproduce simplemente la información que da La Barrera (Herrero Mediavilla, Rosa Aguayo, 1986: microforma 159, ficha 431).

Como se habrá podido apreciar, la información que se da en el *ABEPI* no tiene nada de especial al ser una copia de lo que en su momento adujeron otros investigadores. Lo único que vamos a destacar es la confusión que se da entre el poeta y el maestro de primeras letras.

Pasamos ahora a rastrear a nuestro autor en las obras del siglo XXI. Empezaremos con el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Héctor Urzáiz, aparecido en 2002. Estos son los datos biográficos que aporta de «Morales y Guerrero, Cristóbal de» —del que, por cierto, no da fecha alguna de nacimiento y muerte—: «Confundido a veces con un tal Cristóbal de Morales (natural de Montilla, y que publicó en Sevilla, en 1623, un tratado de ortografía), este Morales y Guerrero fue natural de Écija, donde publicó en 1636 un poema devocional titulado *Contexto triunfal*. Escribió también varias obras dramáticas». Y ofrece la siguiente lista<sup>50</sup>: «*Las academias de amor*»; «*Los amores de Dido y Eneas*»; «*El bandolero Baturi*», atribución que basa en el artículo de Vicenta Esquerdo; «*El caballero de Olmedo*», y alude al trabajo de Eduardo Juliá; «*El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*»; «*Dejar por amor venganza*»; «*La estrella de Monserrate*»; «*El honor en el suplicio, o el prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol, 1ª. y 2ª. parte*», de la que añade: «Debe de ser

---

50 Obviamos los datos editoriales (manuscritos e impresos) que ofrece de las comedias.



ésta la obra que Sentaurens (1096) cita como *Los Armengoles*, también en dos partes, representadas en la Montería sevillana, en 1641, por la compañía de Manuel Vallejo»; «*El legítimo bastardo*»; «*Mentir con honra, y conquista de Sevilla por San Fernando*» o «*La toma de Sevilla por el santo rey don Fernando*»; «*El peligro en la amistad*»; «*Peor es un tonto que un real de a ocho*. Representada en Palacio el 9 de marzo de 1707, por Damián de Morales [...], con aprobaciones del 23 de febrero de ese mismo año»; «*El renegado del cielo*»; y «*Renegado, rey y mártir*», de la que comenta que se ha confundido normalmente con la anterior. Recoge también las representaciones consignadas por Sentaurens (2002b: 465-466).

Hagamos un breve comentario de este catálogo. Por lo que respecta a los datos biográficos, sigue la información de Méndez Bejarano, al que cita entre sus fuentes. En cuanto a las obras, Urzáiz parece partir de La Barrera, que cita también, aunque ofrece una información actualizada en ese momento y se hace eco de los datos aportados por Sentaurens y de las atribuciones de *El caballero de Olmedo* y *El bandolero Baturi*; no obstante, persiste la confusión en torno a *Los Armengoles* y *La toma de Sevilla* y mantiene la paternidad de *Peor es un tonto que un real de a ocho*. Nada queda ya de la atribución de *El horror de las montañas*, que aparece en la entrada de Cristóbal de Monroy (2002b: 457). En relación a *Los naufragios de Leopoldo* y a *El conde loco*, incluye una entrada de «Morales» al que atribuye ambas obras, señalando que podría tratarse de Alonso de Morales y siguiendo el estudio de Canavaggio, al que cita (2002b: 464).

Y para acabar con este catálogo, reproducimos la lista de obras de Antonio Manuel del Campo —del que, por cierto, no se da ningún dato biográfico—: «*El Cristo de Santa Tecla*» o «*El renegado de Francia y santo Cristo de Santa Tecla*»; «*Los desdichados dichosos (el conde de Barcelona, o la estrella de Monserrate)*», que cita como una segunda parte; «*El mágico mejicano*», de la que indica que un catálogo manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo la cita como de un tal Ocampo y escrita en colaboración; y «*El vencimiento de Turno (o El Turno vencido)*», de la que menciona dos obras homónimas, *El Turno vencido*, de Guillem de Castro y otra escrita por el jesuita Ignacio Javier Vega<sup>51</sup> (2002a: 213-214).

Otro catálogo es el del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, el *Catálogo de autores dramáticos andaluces*. De «Morales y Guerrero, Cristóbal de» se dice que es «Confundido con un homónimo de Montilla. Escribió un poema devocional titulado

51 Debe de tratarse de un manuscrito custodiado en la Real Academia de la Historia (9/2611), que contiene una copia de la comedia atribuida a Campo realizada por dicho jesuita.

*Contexto triunfal*, además de varias obras dramáticas», y se añade que se desconocen las fechas de su nacimiento y su muerte y que era oriundo de Écija (Vargas-Zúñiga *et alii*, 2003: 101). La lista de obras que se da es la que sigue, con una información adicional sobre las ediciones y las representaciones<sup>52</sup>: «*Las academias de amor*»; «*Los amores de Dido y Eneas*»; «*El bandolero baturi*», comedia de la que se indica que es atribuida; «*El Caballero de Olmedo*»; «*El cerco de Fuenterrabía por el Príncipe de Condé*»; «*Dejar por amor venganza*»; «*La estrella de Monserrate*»; «*El honor en el suplicio, I y II parte*», que Sentaurens cita como *Los Armengoles* y cuyo título completo parece ser *El prodigio de Cataluña, San Pedro de Armengol*; «*El legítimo bastardo*»; «*El peligro en la amistad*»; «*Peor es un tonto que un real de ocho* [sic]»; «*El renegado del cielo*»; «*Renegado, rey y mártir*», comedia de la que se indica que se la confunde con la anterior, aunque son diferentes; y «*La toma de Sevilla por el Santo rey Don Fernando o Mentir con honra*». También se hace referencia a las representaciones que aducía Sentaurens (págs. 101-102).

No hay mucho que comentar de este catálogo, pues se limita a repetir lo que otros han aportado con anterioridad, como La Barrera, Méndez Bejarano o Urzáiz, a los que cita entre sus fuentes. Se verá que se persiste en las confusiones que giran en torno a *Los Armengoles* y *La toma de Sevilla*, se incluyen las atribuciones de *El caballero de Olmedo* de Juliá —aunque no se consignan ni *El conde loco* ni *Los naufragios de Leopoldo*—, de *El bandolero Baturi* de Esquerdo y de *Peor es un tonto que un real de a ocho*. Sin embargo, ya no tenemos *El horror de las montañas*, que aparece debidamente atribuida a Monroy (pág. 99).

En 2005 Andrea Bresadola realizó una edición de *El honor en el suplicio*, que atribuye a José de Arroyo. En la introducción no dice prácticamente nada de Cristóbal de Morales, aunque propone algunas hipótesis sobre esta obra que conviene reflejar aquí al estar íntimamente relacionadas con todo lo que gira en torno a nuestro dramaturgo.

Según Bresadola, *El honor en el suplicio* debió de componerse en torno a 1686, cuando tuvo lugar la beatificación del mártir catalán, quizá con motivo de las celebraciones por el evento religioso (2005: 12-16). En cuanto a Morales, la única alusión a él la encontramos cuando describe el manuscrito que le atribuye la obra, el MSS/17211 de la Biblioteca Nacional de España: «La commedia è attribuita a Morales (“de Morales” a c. IIR)» y aclara en una nota a pie de página: «Si tratterebbe di Cristóbal de Morales, nato a Montilla

---

52 De nuevo, obviamos la información de tipo editorial, que nosotros ofreceremos actualizada.

ed autore di diverse commedie (SIMÓN DÍAZ a, XV, pp. 335-338)» (pág. 51). Como vemos, Bresadola no se detiene en indagar esta atribución y remite sencillamente a los datos ofrecidos por Simón Díaz. No obstante, parece que deja bien clara la autoría de la obra, para lo cual se basa en las atribuciones a Arroyo de los otros dos testimonios. Retomaremos esta cuestión en el capítulo I.

Uno de los últimos catálogos de autores dramáticos que se han publicado es el *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII* (2006) de Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud Montero y Antonio Serrano Agulló. La reseña biográfica que se da de «Morales y Guerrero, Cristóbal de» dice:

Se desconoce el año de su nacimiento y muerte. Según Méndez Bejarano, fue de Écija (Sevilla), donde publicó un breve poema titulado *Contexto Triumphal que al desagravio de Christo Nuestro Señor celebró la iglesia parroquial de la Magdalena, de Sevilla [...]* (Écija, 1636). Simón Díaz, por su parte, cree que nació en Montilla (Córdoba), pues existe un tratado sobre ortografía, titulado *Pronunciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de leer, escribir y contar* (Sevilla, 1623), escrito por un tal Cristóbal de Morales, natural de Montilla. (Reyes Peña *et alii*, 2006: 107)

A continuación se da una lista de comedias<sup>53</sup>: «*Las academias de amor*»; «*Los amores de Dido y Eneas*», de la que se dice que existe un manuscrito con letra del XVII titulado *Dido y Eneas*; «*El bandolero Baturi*», de la que se indica que es una atribución de Esquerdo; «*El caballero de Olmedo o la viuda por casar*», y se hace eco de la edición de Juliá Martínez; «*El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*», de la que se señala que es desconocida; «*Dejar por amor venganzas*»; «*La estrella de Montserrat [sic]*»; «*El honor en el suplicio y prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol. Primera y segunda parte*», de las que se comenta que están atribuidas a José de Arroyo en dos manuscritos y que Juliá confirmó esta autoría; «*El legítimo bastardo*»; «*Mentir con honra e Historia de la conquista de Sevilla, por el santo rey don Fernando*»; «*El peligro en la amistad*»; «*Peor es un tonto que un real de a ocho*»; «*El renegado del cielo*»; y «*Renegado, rey y mártir*». Se recoge, también, la información de Sentaurens sobre las representaciones en la Montería (págs. 107-108).

Tampoco este índice aporta novedades sobre nuestro autor, pues bebe, entre otros, de La Barrera, Sentaurens, Simón Díaz y Urzáiz. Como se habrá podido apreciar, persiste la confusión de *Los Armengoles* y de *La toma de Sevilla* y parece que ya se ha superado la

---

53 Seguimos obviando los datos de edición.

atribución errónea de *El horror de las montañas*, que aparece en la lista de comedias de Monroy (pág. 103).

En 2008 aparece la base de datos en CD-ROM *DICAT, Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por Teresa Ferrer Valls. En él se recoge a un Cristóbal de Morales, pero es evidente que no se trata de nuestro dramaturgo, sino más bien del actor que vivió entre los siglos XVI y XVII, muchos de cuyos datos ya han aparecido, pero aporta otros nuevos.

Cuenta que este cómico se casó con Juliana Antonia y que tuvo una hija cuyo nombre se desconoce. Se hace eco de las hipótesis de Eduardo Juliá y de Jean Canavaggio sobre la autoría o no de *Los naufragios de Leopoldo*. Se habla también de un soneto satírico atribuido a Lope fechado a finales del XVI en que podría citarse a este actor y de una posible referencia también del Fénix en el prólogo de la *Decimasexta parte* en que, ponderando los méritos de varios actores del pasado, alude a los «Cristóbales».

A continuación se ofrecen diversos documentos notariales que atestiguan su actividad: un poder de 1583 de Jerónimo Velázquez a favor de Diego de Páez para que cobrase de nuestro actor una suma de dinero; un concierto entre Morales y Andrés de Claramonte de 1614 para que el primero entrara a formar parte de la compañía del segundo; una escritura de concordia de 1616 entre Cristóbal Ramírez y Morales según la cual el primero cancelaba una deuda del segundo; una obligación de 1619 de Morales y su mujer, pertenecientes entonces a la compañía de Tomás Fernández de Cabrero, para pagar unas prendas de vestir; y una petición de 1621 del autor Alonso de Olmedo y Tofiño al Consejo de Castilla en la que se informa de que Morales y su hija pertenecen a su compañía. Esta información está extraída de trabajos de diferentes estudiosos, como Cristóbal Pérez Pastor, Norman D. Shergold y John E. Varey, el ya citado Canavaggio, Joaquín de Entrambasaguas, Hugo A. Rennert, Alejandro Martín Ortega o Mercedes Agulló y Cobo.

Una de las últimas fuentes publicadas que nos interesan es el magno *Diccionario biográfico español*, publicado en cincuenta tomos por la Real Academia de la Historia entre 2009 y 2013. En el tomo XXXVI, de 2009, encontramos la entrada de nuestro autor, redactada por Javier Huerta Calvo. De él se dice que fue un poeta y dramaturgo que vivió entre finales del XVI y mediados del XVII. Huerta Calvo señala que a nuestro hombre se lo suele confundir con el maestro de Montilla, «autor de un tratado de ortografía publicado en

1623». Señala la escasez de datos biográficos, pero acepta que nació en Écija y que publicó el poema *Contexto triunfal* en 1636. Asimismo, aduce que participó activamente en la vida teatral de Sevilla, siendo el Corral de la Montería el local donde representó la mayor parte de sus obras. Finalmente, añade una lista de sus comedias con la localización de algunos manuscritos: «*Los amores de Dido y Eneas*», «*Mentir con honra, y conquista de Sevilla por San Fernando*», «*Peor es un tonto que un real de a ocho*», «*Dejar por amor venganza*», «*El peligro en la amistad*», «*Renegado, rey y mártir*», «*Las academias de amor*», «*El honor en el suplicio, o el prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol*», «*El legítimo bastardo*», «*La estrella de Monserrate*» y «*El renegado del cielo*» (Aldea Vaquero, 2009b: 198).

No tenemos nada que comentar sobre esta nueva semblanza, pues simplemente recoge los datos que ofrecía Urzáiz, salvo el pequeño detalle de las fechas aproximadas del nacimiento y muerte de nuestro dramaturgo: ¿conocería Huerta Calvo la polémica iniciada por Juliá Martínez según la cual nuestro hombre vivió por esas fechas? Si es así, no se refleja en la bibliografía de su entrada.

Por lo que incumbe a Antonio Manuel del Campo, no hemos encontrado ninguna referencia en el tomo de este diccionario en el que debería aparecer su entrada.

En 2012 Claudio Baratella realiza su tesina de licenciatura sobre *Los naufragios de Leopoldo*, que edita, además de presentar un pequeño estudio sobre la pieza en el que, entre otros aspectos, trata el asunto de la autoría y la datación. No obstante, no aporta muchas novedades al estado actual de la cuestión, pues básicamente se vale de las hipótesis de Juliá Martínez y de Jean Canavaggio que hemos resumido aquí, completándolas con algunos datos sobre los actores mencionados en ellas tomados de *DICAT*. Este investigador se adscribe a la opinión de Canavaggio: es difícil desentrañar la autoría de esta obra, del «Morales» que se cita en su manuscrito, aunque se decanta por atribuirle a Alonso de Morales (págs. 19-30). Por lo que respecta a la posible fecha de composición de la comedia, data la pieza entre los años 1593 y 1594 basándose en el estudio de unas alusiones metateatrales que podemos encontrar en ella<sup>54</sup> (págs. 31-32).

Por último, en 2016 Cipriano López Lorenzo defendió su tesis doctoral, *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): repertorio y estudio*, que constituye un completo catálogo de impresos sevillanos de poesía. En él consigna el poema *Contexto*

---

54 Jean Canavaggio ya tuvo ocasión de acercarse a este aspecto en 1976 con su trabajo «Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos».

*triumfal* (2016a: 341-342), el soneto del libro *Estilo nuevo* de Tomás de Palomares (2016b: 1068-1070) y dos poesías sueltas más de las que hasta entonces no teníamos noticias: otro soneto en un volumen misceláneo titulado *Aclamación poética al feliz casamiento de los señores don Juan de Góngora, del Consejo de su majestad y su oidor en la Real Audiencia de Sevilla, y doña Luisa de Góngora y Haro*, publicado en esa ciudad por Pedro Gómez de Pastrana en 1640 (2016a: 385-386); y tres décimas en los preliminares del libro *Triunfo de Judic y tragedia de Holofernes* de un tal Francisco Varón, aparecido en Sevilla también pero en la imprenta de Nicolás Rodríguez, en 1644 (2016a: 412). Las composiciones de nuestro autor figuran junto a las de otros poetas, lo cual nos servirá para arrojar hipótesis sobre sus círculos literarios. Lamentablemente, no nos ha sido posible profundizar mucho en ellas debido a que esta tesis se defendió en la recta final de nuestra investigación.

Hasta este año de 2016 hemos logrado localizar referencias concernientes a nuestro hombre o, de alguna manera, vinculadas con él, por lo que debemos cerrar aquí el estado de la cuestión. Queremos terminar realizando una valoración de conjunto de la información que hemos expuesto y sintetizando las principales ideas.

Como se habrá podido apreciar, nos ha sido posible encontrar alusiones a Cristóbal de Morales desde el propio siglo XVII, en que se hubo de desarrollar su actividad dramática. La cantidad y, en cierto modo, la calidad de esa información va aumentando a medida que avanzamos en el tiempo; en este sentido, podemos diferenciar dos periodos: en primer lugar, uno que abarcaría los siglos XVII y XVIII, en que el número de noticias no es muy abundante y simplemente se trata de listados de sus obras en índices de autores, sobre todo en el Setecientos con los catálogos de Fajardo, Medel y García de la Huerta, pues la única lista del XVII que menciona a nuestro autor es el *Catálogo de comedias de los mejores ingenios de España* de 1681 —Nicolás Antonio hablaba del maestro cordobés—; y en segundo lugar, el que comprendería los siglos XIX, XX y XXI, durante los cuales los catálogos no se limitan únicamente a indizar comedias, sino que empiezan a incluir datos más precisos como las fechas de las representaciones o información variada sobre la trayectoria personal de nuestro poeta; además, desde mediados del XX aparecen estudios monográficos, más o menos directamente relacionados con Morales, que, con mayor o menor fortuna, han arrojado luz sobre su figura, como los trabajos de Juliá Martínez, los de Canavaggio y sus discípulos o las investigaciones de Vicenta Esquerdo y Jean Sentaurens.

No obstante todo esto, no debemos pensar que el panorama sea especialmente halagüeño, ya que, si bien se mira, muchas de las obras que hemos comentado tan solo se limitan a repetir, sin haber hecho ningún tipo de indagación previa, aquella información que otros trabajos habían ofrecido con anterioridad y que a su vez en muchas ocasiones carecía de fundamento científico, como, por ejemplo, la asignación de Écija como patria chica de nuestro autor o la atribución de algunas comedias. En esta situación, estos trabajos no solo no aportan nada al campo de estudio que es la vida y obra de nuestro autor, sino que contribuyen a crear confusión en torno a su ya oscura y enigmática figura.

Y concluimos resumiendo el estado de la cuestión. Básicamente, la información sobre Cristóbal de Morales de la que disponemos apunta hacia dos direcciones: su vida y su obra. Por lo que respecta a lo primero, hay toda una confusión de personajes homónimos; Palau y Dulcet y el *ABEPI* recogían una gran cantidad de personas que respondían a ese nombre, pero los problemas surgen, fundamentalmente, en torno a tres o cuatro personalidades: el maestro de primeras letras montillano, llamado Cristóbal Bautista de Morales y verdadero autor del manual *Pronunciaciones generales*, que, por los rasgos biográficos que hemos expuesto, a todas luces no tener nada que ver con el dramaturgo; un actor llamado Cristóbal de Morales que vivió y trabajó a finales del Quinientos y durante los primeros decenios del Seiscientos, por lo que no puede relacionarse con el hombre que buscamos, ya que la datación de algunas piezas y otros datos que hemos encontrado nosotros, según se verá, apuntan a más tarde; un poeta cuyo nombre completo es Cristóbal de Morales Guerrero, que en 1636 publicó la relación en verso de una fiesta religiosa titulada *Contexto triunfal*; y, finalmente, nuestro dramaturgo, don Cristóbal de Morales, como se lo llama en los ejemplares que conservamos de sus comedias y que parece ser el mismo autor que compuso el poema *Contexto triunfal*, a pesar de que algunos estudiosos los consideran personas diferentes.

En cuanto a sus comedias, tenemos, en primer lugar, una docena de piezas que siempre suelen aparecer vinculadas con su nombre y que, por tanto, parecen ser suyas, de autoría en principio segura. Estas obras son *Las academias de amor*, *Dido y Eneas* o *Los amores de Dido y Eneas*, *Dejar por amor venganzas*, *El peligro en la amistad*, *El legítimo bastardo*, *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* —confundida a veces con *Mentir con honra* de Manuel Durán—, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir*, la comedia en dos partes de *Los Armengoles* —casi siempre identificada erróneamente con *El honor en el suplicio* de José

de Arroyo—, *La Estrella de Monserrate* y la perdida *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*, algunas de las cuales fueron representadas a principios de la década de los 40 del XVII, según los estudios del profesor Sentaurens. Pero, en segundo lugar, tenemos una serie de piezas de atribución más dudosa, ya que solo aparecen relacionadas con el nombre de nuestro autor más o menos esporádicamente; nos referimos a *El horror de las montañas y portero de San Pablo*, *Peor es un tonto que un real de a ocho*, *El caballero de Olmedo o la viuda por casar*, *El conde loco*, *Los naufragios de Leopoldo* —las tres atribuidas por Eduardo Juliá— y *El bandolero Baturi* aducida por Esquerdo.

No podemos dejar de hacer mención de los problemas surgidos en torno a la figura de Antonio Manuel del Campo, al que se le atribuye *Los desdichados dichosos*, primera parte de *La Estrella de Monserrate*. Esto nos llevará a plantearnos ciertas cuestiones cuando abordemos la fijación del corpus dramático de Morales, como si *Los desdichados dichosos* y, de ahí, otras obras de Campo pudieran deberse a su genio o, contrariamente, si *La Estrella de Monserrate* pudiera no ser suya.

Finalmente, hay que citar la obra no dramática de Morales. Una vez descartado el manual *Pronunciaciones generales*, contamos con el poema *Contexto triunfal*, cuya paternidad nos plantearemos en el capítulo I, y con algunos poemas sueltos en preliminares laudatorios y en un libro de poesía colectiva.

En los capítulos siguientes intentaremos aclarar algunas de estas cuestiones a la luz de la filología moderna y aportar una información adecuada, evitando, en la medida de lo posible, los errores que cometieron los estudiosos que nos han precedido.



## CAPÍTULO I

## CRISTÓBAL DE MORALES, SU TIEMPO Y SU OBRA LITERARIA

**H**ABIDA cuenta de la falta de datos precisos sobre la persona de Cristóbal de Morales y el desconcierto existente sobre su obra literaria, como ha quedado patente en el estado de la cuestión, es lógico y necesario comenzar nuestra investigación intentando poner un poco de orden en ese caos, haciendo lo posible por dilucidar quién fue exactamente este personaje del que lo que hasta ahora poseemos son noticias vagas y contradictorias y, sobre todo, ya que en torno a ello va a girar todo nuestro trabajo, cuáles fueron las obras, especialmente dramáticas, que compuso él y no otros ingenios. Son, por tanto, dos las cuestiones que vamos a abordar en este primer capítulo: sus avatares biográficos y la fijación de su corpus literario.

La primera de estas tareas, las indagaciones sobre la vida de nuestro poeta, ha sido, quizá, de las más costosas a las que nos hemos enfrentado y, sin duda, de la que hemos obtenido peores resultados, ya que apenas podemos aportar datos fiables que permitan hacernos una idea cierta de quién era este poeta del siglo XVII; no obstante, teniendo en cuenta la poca y desconcertante información de la que hemos partido, cualquiera, por aislado que sea, resulta de un valor extraordinario al permitirnos esbozar alguna hipótesis fundada —al menos más que las de algunos eruditos precedentes— y sugerir nuevas líneas de investigación en las que se podrá continuar trabajando en el futuro.

Así pues, y vista la escasa credibilidad de los trabajos anteriores, nuestra labor ha consistido fundamentalmente en el rastreo documental en diferentes archivos e instituciones en los que, partiendo de los pocos datos certeros con que contamos, podría encontrarse información relativa a la vida y obra de nuestro dramaturgo. En este sentido, nuestra investigación nos ha llevado a trabajar en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, en el Arzobispal de esta ciudad, en los de las universidades de Sevilla, Salamanca, Valladolid, Alcalá de Henares —conservado en el Archivo Histórico Nacional— y Osuna —en la actualidad custodiado en su Archivo Municipal— y, en menor medida, en el Archivo General de Simancas, en el de la Fundación Casa Medina Sidonia de Sanlúcar de Barrameda y en el Municipal de Écija; también hemos tenido que visitar el de los Reales Alcázares de Sevilla, aunque en esta ocasión el objetivo de la consulta no era la investigación de la vida de

Morales, sino la puesta en escena de algunas de sus obras en el Corral de la Montería, como veremos en capítulos sucesivos.

Como se podrá imaginar, la dificultad de nuestra empresa radicaba en enfrentarnos a unos vastísimos fondos documentales a partir de un solo nombre, Cristóbal de Morales, y con unas fechas vagas de referencia: la década de los años 30 y 40 del XVII, cuando se publica su supuesto poema *Contexto triunfal* (1636), se escenifican en la Montería algunas de sus piezas, sin que ello suponga forzosamente que las comedias sean de esos años, y aparecen sus poesías sueltas en volúmenes variados. En la mayoría de las ocasiones la documentación es parca a la hora de ofrecer datos personales que permitan deducir si el individuo implicado puede ser el hombre que investigamos, no revelándose el segundo apellido y, en algunos casos, ni siquiera la ciudad de que era oriundo; para más inri, Cristóbal de Morales era una combinación de nombre y apellido relativamente frecuente en la época, al menos en el sur de España, a juzgar por la cantidad de personas así llamadas que nos hemos encontrado durante nuestras pesquisas, muchas de las cuales no pueden ser de ningún modo nuestro poeta al decirse que no firman por no saber escribir. Tan solo hemos encontrado un documento que a todas luces se refiere a nuestro Morales, y en él nos hemos basado para relanzar nuestra investigación.

Así las cosas, somos conscientes de las limitaciones, en todos los sentidos de la palabra, de nuestro trabajo en este aspecto. Se nos podría reprochar, por ejemplo, que podríamos haber llevado a cabo búsquedas documentales en otros archivos, como, por ejemplo, los de otras universidades de la época o los de las chancillerías de Granada y Valladolid, o que podríamos haber realizado búsquedas más exhaustivas en los que hemos visitado; asimismo, podría criticársenos cierta propensión a la claudicación y falta de paciencia en la investigación documental: ¿por qué no indagar la trayectoria de muchos de esos homónimos que, aunque en principio no ofrezcan muchas garantías de tratarse de nuestro dramaturgo, podrían serlo a fin de cuentas? Admitimos que este reproche es justo, pero nos defendemos aduciendo que quien escribe estas líneas no es un historiador, sino un filólogo, cuyo interés se centra fundamentalmente en la producción artística, no en los avatares vitales; además, y en consonancia con ello, el objetivo de nuestro trabajo es ofrecer un estudio de conjunto de la producción dramática de un poeta, no una reconstrucción precisa de su vida; otra cosa distinta es que, en base a que no se sabe nada de él, nos hayamos aventurado a realizar algunas pesquisas documentales con la esperanza de esclarecer algunas incógnitas

sobre su misteriosa figura. En este contexto, una labor de rastreo archivístico más profunda, sea en los centros visitados o en otros que han quedado pendientes, sobrepasa los límites de nuestra investigación en estos momentos y, nos atrevemos a decir, de nuestras capacidades, ya que, como queda indicado más arriba, es más una tarea de historiador que de filólogo; además, la excesiva detención en los archivos podría haber puesto en peligro el estudio de la producción dramática de Morales, que es, como queda dicho, el objetivo principal de este trabajo.

Pese a todo, confiamos en el valor de los pocos datos e hipótesis que ofreceremos a continuación. De todas formas, y como contrapartida, esperamos poder continuar y profundizar en la investigación sobre la persona que fue Cristóbal de Morales en algún futuro no muy lejano, siempre que dispongamos del tiempo necesario para tal cometido y, a ser posible, de la colaboración directa o indirecta de algún colega de la rama de la Historiografía.

Por lo que respecta al establecimiento de su corpus canónico, la tarea ha resultado más asequible para nosotros, pero en absoluto menos costosa, puesto que nos ha ocupado gran parte del tiempo dedicado a nuestra investigación. Efectivamente, era un aspecto que debía ser considerado muy seriamente, en virtud de los problemas de autoría que envuelven la producción literaria de Morales y del hecho de que se trata del primer paso que hay que dar a la hora de analizar su obra; era imprescindible, pues, decidir con rigor cuáles se deben a su genio y cuáles se le han atribuido con mayor o menor fundamento.

Partiendo de la información pormenorizada que hemos ofrecido en el estado de la cuestión, así como de las reflexiones críticas que nos hemos tomado la licencia de ir introduciendo, podemos hacernos una idea de cuáles son las piezas que van a integrar su corpus canónico y cuáles pueden rechazarse; no obstante, es necesario fijarlo con una base científica y rigurosa, a ser posible con criterios objetivos que hagan de la atribución o del descarte de la pieza un hecho convincente. Por esta razón, vamos a trabajar no solo con factores de índole cronológica y topológica —fecha plausible de la composición de la obra y lugar de aparición—, sino también con otros relacionados con los *usus scribendi* de nuestro autor, tales como las tendencias de versificación, las preferencias estilísticas o las recurrencias dramáticas y dramatúrgicas, amén de la luz que pueda arrojar la ecdótica en aquellos casos en que diferentes testimonios de una misma obra se adscriban a poetas distintos, según veremos. No obstante todo esto, no debemos caer en el error de pensar que el listado resultante de obras

constituye un corpus definitivo y cerrado: a pesar de las pruebas a favor o en contra de la asignación o no de una obra a Morales, no siempre vamos a poder aseverar totalmente su autenticidad; del mismo modo, es probable que nuestro autor escribiera algunas piezas, autos o poemas más que o bien pueden haberse perdido para siempre o bien permanecen ignotos en alguna biblioteca a la espera de que algún investigador los descubra y reivindique su autoría. Hay que trabajar, pues, con cautela y flexibilidad, conscientes de que con el tiempo nuestros presupuestos quedarán obsoletos y requerirán nuevas revisiones críticas.

### 1. DON CRISTÓBAL DE MORALES ¿GUERRERO?: UN POETA MISTERIOSO Y DESCONCERTANTE EN LA SEVILLA DEL SEGUNDO CUARTO DEL SEISCIENTOS

Ante la falta de datos precisos y estudios fiables en que podamos basarnos para rastrear la trayectoria personal de Cristóbal de Morales y descartado el manual *Pronunciaciones general* como de autoría suya, según se expuso en el estado de la cuestión, solo podemos partir de la información que se ofrece de forma explícita o implícita en algunas de las obras que se le atribuyen para abordar la indagación documental. De las obras de teatro no se puede obtener ningún dato biográfico directo que resulte convincente, si no son las implicaciones sobre su condición social o su pensamiento que puedan resultar de algunas lecturas —posibles traumas familiares en función de lo mal parada que sale la figura paterna en alguna pieza, la opinión que le merecía la política de la época, etcétera—, conclusiones, no obstante, arriesgadas y movedizas que, sin documentación alguna, preferimos no extraer; la única información objetiva que ofrecen es que se atribuyen a un individuo llamado Cristóbal de Morales, a secas, y que anteponen el *don* a su nombre, signo de cierta distinción social al que, creemos, no es del todo conveniente concederle una excesiva importancia teniendo en cuenta que su uso se fue generalizando cada vez más por la época; por otro lado, resulta también de interés la documentación exhumada por Sentaurens que situaba la representación de algunas de ellas al principio de la década de los 40 del XVII<sup>55</sup>. También contamos con algunos poemas suyos en diferentes libros: el volumen colectivo *Aclamación poética* (1640),

---

55 Recuérdese que el investigador francés se basaba en un pleito que enfrentó a las autoridades del Alcázar hispalense con los arrendadores del Corral de la Montería y en el que se detallaban todas las obras que se llevaron a sus tablas entre octubre de 1640 y febrero de 1644 (1984a: 510-513). En efecto, dicho proceso con lista existe en el Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, a lo que aludiremos en los capítulos siguientes; por ahora solo advertiremos de que la identificación del documento ha cambiado desde que este estudio realizó su investigación, de modo que no es ya el Legajo 231 que mencionaba, sino la Caja 643, expediente 3.

al que contribuye con un soneto, y los preliminares de las obras *Triunfo de Judic* (1644) de Francisco Varón, para quien escribe tres décimas, y *Estilo nuevo* (1645) de Tomás de Palomares, en que participa con otro soneto; tales contribuciones son indicio de algún tipo de relación con los dedicatarios y, quizá, con los otros poetas que ofrecen sus versos junto a él. Por último, la obra que resulta más jugosa en lo que se refiere a la reconstrucción de sus avatares biográficos es sin lugar a dudas el poema narrativo *Contexto triunfal* (1636), donde firma como licenciado Cristóbal de Morales Guerrero, se dirige al duque de Medina Sidonia y recibe, esta vez él, las poesías introductorias de otros ingenios con los que debía de alternar. El problema que presenta esta obra es, como otras, la autoría: ¿es este Morales Guerrero de 1636 el mismo dramaturgo a quien aparecen asignadas tantas piezas de teatro? En el estado de la cuestión hemos tenido ocasión de comprobar que los bibliófilos e investigadores que se han acercado de algún modo a nuestro autor tienen opiniones diversas al respecto. Hay que intentar, pues, dar una respuesta a esta pregunta, aunque sea solamente hipotética.

### 1.1. ¿Don Cristóbal de Morales Guerrero o don Cristóbal de Morales a secas?

Aunque las cuestiones de autoría y fijación de corpus se tratarán en el apartado segundo de este capítulo, es necesario que adelantemos acontecimientos y dilucidemos ahora si *Contexto triunfal* se debe al genio de *nuestro* Morales, ya que el poema narrativo nos ofrece un gran número de datos sobre su autor que nos permitirá lanzar una buena cantidad de hipótesis.

Para tal cometido, podemos basarnos en algunos de los criterios objetivos que mencionamos en la introducción. Comenzaremos por los dos quizá menos fiables, que son el topológico y el cronológico. Por lo que atañe al primero, la obra fue publicada en Écija por el impresor Luis de Estupiñán, aunque relata unas fiestas de desagravio religioso celebradas en Sevilla por la parroquia de la Magdalena, lo cual se aviene bien con el hecho de que algunas de las comedias de Morales se representaran en esta misma ciudad, concretamente, como queda dicho, en el Corral de la Montería. Más interesante es el factor cronológico, a nuestro entender: el poema se publica en 1636, aproximadamente un lustro antes de dichas representaciones<sup>56</sup>; en este sentido, pues, existe una coherencia temporal, todo lo contrario a lo

---

56 Si aceptáramos que la pieza titulada *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé* es también obra suya y se llevó a las tablas, este hecho tuvo que tener lugar poco después de 1638, cuando se produjo el asedio que dramatiza la comedia. Lamentablemente, al estar perdida, no podemos aseverarlo.

que sucede con algunas comedias que se le han atribuido infundadamente, que pueden datarse a principios de siglo o a finales del Quinientos, según veremos poco después.

Más fundados nos resultan los criterios que se basan en los *usus scribendi* de nuestro autor. El métrico, no obstante esto, no resulta de gran utilidad. *Contexto triunfal* está redactado en silva, combinación de endecasílabos y heptasílabos rimados libremente. Como veremos en el apartado segundo y, más detalladamente, en el capítulo dedicado a la versificación, este metro es una de las estrofas a las que Morales recurre indefectiblemente en todas las comedias que estableceremos como de autoría segura; sin embargo, en su producción dramática la que emplea siempre —con alguna excepción, sobre todo en *El peligro en la amistad*— es un tipo específico de silva, la de consonantes, en que las rimas siempre se dan en pareados. Es cierto que estos aparecen a lo largo de todo el poema narrativo, siendo uno de los patrones más frecuentes en el texto, pero también vamos a encontrar otros esquemas como las rimas abrazadas o las cruzadas. No obstante, estas diferencias no deben chocarnos: el autor de *Contexto triunfal* está siguiendo el modelo de poema narrativo extenso de las *Soledades* gongorinas, mientras que las silvas de consonantes constituyen uno de los cauces métricos dramáticos favoritos no solo para Morales, sino para otros muchos dramaturgos de la época; de hecho, cuando tengamos ocasión de analizar la versificación, comentaremos la especial expresividad que dicha estrofa confiere a las secuencias en las que se recurre a ella.

Por lo que respecta al estilo, también la poesía cultista de don Luis de Góngora supone un modelo para nuestro autor. En muchos de sus versos resuenan los ecos de las aludidas *Soledades* y también del *Polifemo*; he aquí uno de los muchos ejemplos que se podrían traer a colación, donde el poeta hace referencia al suceso que ha dado pie a la celebración de la fiesta: los sacrilegios cometidos por los franceses en la ciudad de Tienen, entonces conocida como Tirlémón, en 1635, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (Gutiérrez, 1977: 292-293):

En este, pues, del año estío ardiente,  
sucesión de la hermosa primavera,  
intentó traición fiera,  
densidad a lo claro de su oriente,  
la engañosa serpiente,  
que impulsos execrables  
libró en ejecuciones formidables:

el gallo<sup>57</sup> fue, que, ya excediendo a Holanda,  
 —nefando pronunciar— culpa nefanda  
 cometió en Tirlemón o inadvertido  
 en tus antiguas culpas reincidido<sup>58</sup>.  
 (*Contexto triunfal*: B<sup>3v</sup>)

Como tendremos ocasión de comentar cuando llegue el momento de fijar el corpus dramático, y de estudiar más detenidamente en el capítulo correspondiente, el estilo del Morales dramaturgo también está impregnado de gongorismo, lo cual se aprecia, como en el poema, en muchos giros que recuerdan a los del poeta cordobés, en el léxico culto o en la sintaxis latinizante. No obstante, el nivel de artificiosidad estilística de *Contexto triunfal* es muy superior al de las comedias tenidas por canónicas, algo que, de nuevo, puede explicarse por las diferentes convenciones poéticas que rigen estos productos literarios: poesía narrativa uno, quizá destinada a ser leída y a dar cuenta solemnemente del acto de desagravio religioso; y poesía dramática los otros, concebida para ser representada sobre un escenario ante un público más o menos heterogéneo social y culturalmente, por lo que el autor se ve forzado a dosificar su arsenal cultista, reservándolo para contextos concretos.

Sea como fuese, el gongorismo tampoco se convierte en una prueba irrefutable para la adscripción del poema al dramaturgo Morales por el simple hecho de que se trataba ya por aquellos años de una convención poética difundida y practicada por muchos ingenios. No obstante, sí que vamos a encontrar algunas expresiones y giros que recuerdan ciertamente a otros que aparecen en las comedias, como «haciendo del valor bizarro alarde» (fol. B<sup>4v</sup>), que recuerda a «haciendo bizarro alarde / de que con su hermosa hermana / ninguno osado lograse / ardores de licencioso / o bizarrías de infame» de *Los Armengoles II* (vv. 48-52); «la crencha dorada» para referirse al sol (fol. C<sup>3v</sup>), que figura tal cual en *Dido y Eneas* (v. 222) y como «crencha de oro» en *El renegado del cielo* (v. 1008) y en *El peligro en la amistad* (v. 716), aunque en esta última pieza para referirse a la cabellera de la dama; «esplendor febeo» (fol. D<sup>1r</sup>), que vuelve a aparecer en *Los Armengoles I* (v. 1775) y en la versión impresa de *Dido y Eneas* (fol. B<sup>4v</sup>)<sup>59</sup>; «excedieron del mayo la elegancia» (fol. D<sup>2v</sup>), que recuerda a «toda su gala, / una que al mayo excede, / otra que a Marte competirle puede / el belicoso aliento» de

57 Imaginamos que se refiere a los franceses o galos, con grafía culta del latín *gallus*.

58 Esta es la lección que ofrece el texto. Puede ser un error por «sus antiguas culpas» o estar dirigiéndose al demonio, aludido anteriormente como la serpiente.

59 Las fragmentos que tengamos que citar en este u otros capítulos de la versión impresa de *Dido y Eneas* se tomarán del ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, con signatura \*38.V.4. (vol. 4,3), que se encuentra, además, digitalizado (véase el capítulo II).

*El renegado del cielo* (vv. 1946-1949); «el luciente metal de más quilates» (fol. F<sup>2r</sup>), que remite a «un pequeño crucifijo / del metal de más quilates / que la Arabia ha producido», también de *El renegado del cielo* (vv. 1634-1636); la alusión a Dios como «el de justicia Sol» (fol. H<sup>2v</sup>), que encontramos en varias comedias también (*Los Armengoles I*: v. 980; *El renegado del cielo*: vv. 1172 y 2117; y *La toma de Sevilla*: vv. 127 y 274); o, quizá uno de los mejores ejemplos, la referencia a las estrellas como vicesoles o visoles, «Como suele ausentar sus luces bellas / el lucero mayor y en caos profundo / apenas sustituyen en el mundo / su imperio por visoles las estrellas» (fol. C<sup>3v</sup>), presente en términos muy parecidos también en *Dido y Eneas*, «monarca el sol de cuantas luces bellas / bordan la luminosa arquitectura, / a su fanal reduce las centellas / que fueron vicesol la noche oscura» (vv. 429-432)<sup>60</sup>.

Sin embargo, el valor probatorio de estos y otros ejemplos que podrían aducirse es relativo, puesto que podrían ser expresiones convencionales y aun lexicalizadas de la época, que podríamos encontrar en otros autores coetáneos. No puede decirse exactamente lo mismo de los versos del poema que coinciden exactamente con los de algunas de las piezas teatrales. Hemos localizado dos ejemplos muy evidentes que vinculan el poema con la obra *Dido y Eneas*: en primer lugar, un verso del folio E<sup>4r</sup>, «flor a flor, luz a luz y rayo a rayo», que coincide con el 49 de dicha comedia, pertenecientes a las octavas reales que el rey Yarbás dirige a Dido en elogio de su hermosura; y, más fehacientemente aún si cabe, dos del folio G<sup>4r</sup>, en que el autor se vale de la materia troyana y escribe «no como a sangre y fuego / el promontorio griego / abrasó con espanto / el monte al Ida y el cristal al Janto», coincidentes con los que pronuncia Sinón en los compases iniciales de la obra, cuando asistimos a la destrucción de Troya: «¡Salgan las turbas del caballo griego / y abrase con espanto / el monte al Ida y el cristal al Janto!» (vv. 48-50).

Se podría objetar que tales coincidencias tampoco poseen un valor probatorio definitivo, ya que la literatura áurea está plagada de casos de «hurtos» de versos entre poetas, que modernamente llamaríamos plagio o intertextualidad; de hecho, Morales dramaturgo se tomará la licencia de copiar algún fragmento de la pieza *El renegado arrepentido*, atribuida a Guillem de Castro, para componer su *Renegado del cielo*, y, a su vez, algunos de sus versos

---

60 Otro caso similar lo tendríamos en *El renegado del cielo*: «el sol infante / borró las luces nocturnas / que suceden vicesoles / en cuanto el sol se deslustra» (vv. 233-236). No obstante, no es del todo sensato emplear este ejemplo, ya que la palabra en cuestión que nos interesa, *vicesoles*, es fruto de una enmienda nuestra y, por tanto, hipotética. Véase la nota al verso 235 de la edición que ofrecemos de la obra.



de *Los Armengoles II* serán aprovechados por José de Arroyo cuando este escriba *El honor en el suplicio*, según estudiaremos en el capítulo de las fuentes y fortuna literarias. Sin embargo, esta práctica no explica satisfactoriamente las coincidencias entre *Contexto triunfal* y *Dido y Eneas*: sería demasiada casualidad un caso de toma de versos entre dos poetas coetáneos que se llaman exactamente igual.

Para terminar, hay un último indicio de filiación entre el poema y las comedias que se podría aducir, aunque, como la mayoría, tampoco resulta definitivo. Se trata de los casos de rimas seseantes, muy frecuentes en las piezas de teatro según tendremos ocasión de comprobar y que probarían los orígenes andaluces del poeta, prácticamente evidentes en el autor de *Contexto triunfal* al imprimir en Écija una relación sobre una fiesta sevillana que dedica a la pujante casa nobiliaria andaluza de Medina Sidonia —aunque bien en cierto que podría tratarse de un individuo forastero asentado en la capital hispalense—. Son cuatro los ejemplos de seseo en posición de rima que hemos logrado localizar: «siendo en fuerzas veloces, / Júpiter el primado de los dioses» (fol. C<sup>4v</sup>); «de cuya controversia / en su dudosa inercia» (fol. E<sup>3r</sup>); «propósito dignísimo que abraza / en la Profesa Casa» (fol. G<sup>1v</sup>)<sup>61</sup>; y «Y al fin desde la Osa de Calisto / hasta la Menor Osa dio estrañeza / de este restaurador la bizzaría, / que en piel de puro armiño / no cayó reprehensión de desaliño. / Siguiendo, pues, su gala y valentía / iba santa Teresa, / de los ojos imán, robo del alma» (fols. H<sup>1r</sup>-H<sup>1v</sup>).

Aunque no podemos afirmarlo con una certeza absoluta, todos estos factores, muy especialmente la coincidencia de los versos con *Dido y Eneas*, nos invitan a sostener con poco margen de error que, efectivamente, Cristóbal de Morales Guerrero, autor de *Contexto triunfal*, es el mismo ingenio que escribió las comedias que se adscriben a don Cristóbal de Morales. Para poder corroborar del todo tal hipótesis sería necesario encontrar algún documento que confirmase tales autorías, algo de lo que lamentablemente no disponemos —en la dedicatoria del poema, donde el autor habla como tal, no se hace referencia explícita a su condición de dramaturgo—. Esperamos que sucesivas investigaciones en archivos o descubrimientos de otros textos del autor confirmen o refuten nuestro supuesto, del que

61 Este ejemplo, no obstante, nos suscita algunas dudas al estar escrito como *abrasa*; he aquí el texto completo: «El padre Pedro Urtiaga echó la llave, / concionario suave, / propósito dignísimo que abrasa / en la Profesa Casa, / fuerte soldado en su escuadrón guerrero». Aunque esta lectura no parece del todo errónea, ya que podría aludir al celo cristiano del sacerdote, creemos más apropiada la lección «abraza», en relación con su vocación religiosa en la Casa Profesa de los jesuitas.

nos permitimos partir para esbozar otras hipótesis sobre la trayectoria biográfica y literaria de nuestro poeta.

## 1.2. La trayectoria biográfica de Cristóbal de Morales

Establecida esta hipótesis, podemos partir de la información que se nos ofrece en *Contexto triunfal* y de los datos que podemos deducir de las otras obras —las composiciones aparecidas en los otros volúmenes y las fechas de representación de las comedias— para seguir la pista biográfica a Cristóbal de Morales.

### 1.2.1. Trayectoria académica

Si nos fijamos en la portada de *Contexto triunfal*, apreciaremos un dato que llama poderosamente la atención: su autor es el «Licenciado Cristóbal de Morales Guerrero». El estatus académico con que firma la obra nos encauza en una primera y fundamental línea de investigación documental: las universidades; se trata, así pues, de indagar en los archivos de las existentes en aquella época con el objetivo de averiguar en cuál o en cuáles pudo estudiar y obtener el grado académico que dice ostentar en el poema.

En este sentido, se comenzó la búsqueda en el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, ciudad con la que se ha relacionado a nuestro autor tanto por *Contexto triunfal* como por las comedias por su representación. Las pesquisas dieron buenos resultados y conseguimos encontrar un par de matrículas de nuestro poeta, siendo estos los únicos documentos de todos los que hemos exhumando que indudablemente se refieren a él. Se trata de su inscripción en el primer y segundo año de la facultad de cánones en los cursos 1631-1632 y 1632-1633; en las matrículas, desgraciadamente escuetas y parcas en información, se nos da un dato valiosísimo: Cristóbal de Morales era natural de Cartaya, a la sazón perteneciente a la diócesis de Sevilla y en la actualidad a la provincia de Huelva. Concretamente, estas inscripciones se encuentran en el libro 482 del Archivo Histórico, que lleva por título «Libro quinto. Contiene matrículas de todas facultades desde 1604 hasta 1719»<sup>62</sup>. La primera, en el folio 330r, data del 12 de diciembre de 1631, y se encuentra en la

---

62 Por tratarse de los únicos documentos fidedignos sobre nuestro autor, transcribiremos las matrículas de acuerdo con un criterio paleográfico, solo regularizando el uso de las mayúsculas, acentuación y puntuación y desarrollando las abreviaturas entre corchetes. De todas formas, incluimos imágenes de los documentos implicados.

lista de «Matrícula. Se ba siguiendo. De 1631 en 1632, siendo s[eñor] r[ector] el d[oc]tor don Ju[an] de Manjarrés. Cán[ones]» (fol. 327r); su transcripción completa es la que sigue: «1º. Xºpobal de Morales Guerrero, n[at]ural de Cartaya, dió[cesis] de Seuilla. Se matriculó i juró i trajo zédula de examen<sup>63</sup>».

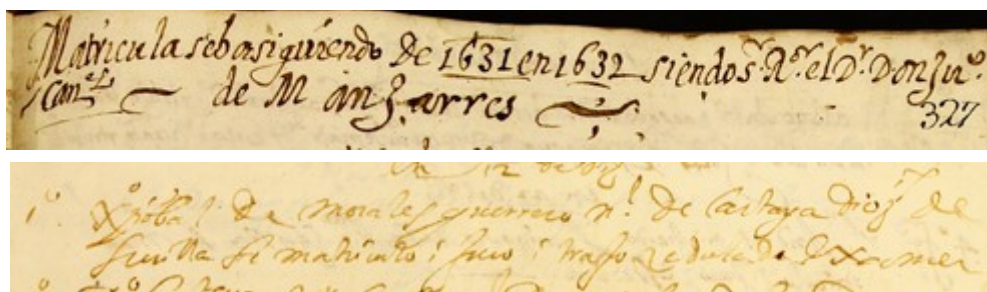


Ilustración 1. Matrícula de Cristóbal de Morales en la Universidad de Sevilla para el curso 1631-1632

La segunda la encontramos un poco después, en el folio 333v, y está fechada a 19 de diciembre de 1632; el grupo al que pertenece es «Matrícula del año de 1632 en el de 1633. Se ba siguiendo. Siendo s[eñor] r[ector] el d[oc]tor d[on] Sebastián Diego de Parada» (fol. 332r), y reza lo siguiente: «2º. Xpobal de Morales, nat[ural] de Cartaya, dió[cesis] de Seu[illa]. Se matr[iculó] y hiço el juram[ento]».



Ilustración 2. Matrícula de Cristóbal de Morales en la Universidad de Sevilla para el curso 1632-1633

En esta ocasión no se da el segundo apellido, pero el lugar de procedencia y la continuidad respecto a la primera nos dan la seguridad de que se trata de la misma persona. Desgraciadamente, en este punto se le pierde la pista: ni hemos sido capaces de localizar más matrículas en años sucesivos ni hemos podido encontrar acta alguna de graduación, ya sea en la base de datos digital que posee el Archivo Histórico de la Hispalense o ya sea en sus

63 Se refiere a la cédula de examen de latín, imprescindible para matricularse (Ollero Piña, 1993: 461-464).

propios libros de grados. En tales circunstancias, hubimos de plantearnos otras líneas de investigación.

Debemos al profesor José Antonio Ollero Piña una magnífica y detallada historia del Colegio-Universidad de Santa María de Jesús en los dos primeros siglos de su andadura, el XVI y el XVII (1993)<sup>64</sup>. En líneas generales, se puede decir que la institución educativa no estaba a la altura de la importancia de la ciudad que la acogía: la docencia impartida en ella adolecía de falta de calidad, y nunca llegó a tener la pujanza académica ni el número de alumnos de las tres grandes universidades castellanas de la época —Salamanca, Alcalá de Henares y Valladolid—; era, en definitiva, un estudio general de rango medio, no mucho mejor ni peor que otros de su misma categoría (Ollero Piña, 1993: 467; 2015: 181). En este sentido, su número de estudiantes fue decayendo a lo largo de todo el Seiscientos, y, de hecho, ya desde comienzos de esta centuria apenas los había en las facultades de leyes, artes y teología; los que deseaban cursar estudios de estas dos últimas disciplinas preferían hacerlo en otros centros académicos de la ciudad, como los colegios de Santo Tomás y San Hermenegildo, aunque muchos se acabaran graduando en Santa María de Jesús (Ollero Piña, 1993: 499-503). La universidad, pues, ofertaba esencialmente clases de cánones y medicina (Ollero Piña, 1993: 474-475).

A la hora de estudiar el comportamiento de los estudiantes de estas dos facultades, Ollero observa cómo existe en los canonistas una mayor tendencia a la movilidad y al abandono que en los médicos: en general, el alumno de cánones prefiere realizar parte de su carrera en otro centro diferente del de Sevilla y presenta una mayor propensión a dejar sus estudios a medias (1993: 494-495, 479-483; 2015: 183-185); por lo que respecta a lo primero, además, la universidad preferida para la continuación de la carrera académica era la de Salamanca (2015: 186).

En este sentido nos preguntamos si esta pudo ser la institución en que Morales siguió con su formación o incluso donde obtuvo sus grados. Lamentablemente, las pesquisas realizadas en el Archivo Histórico, disponible en línea, de esta universidad no nos han dado resultados<sup>65</sup>. Examinados los libros de matrículas y de graduaciones de los años 30, hemos

---

64 En concreto, el capítulo que nos interesa, al hablar de los estudiantes y las graduaciones, es el quinto (1993: 459-590), del que extraemos la mayoría de las ideas que utilizamos en lo sucesivo. Contamos, además, con una versión resumida de la obra en el magno volumen *Universidad de Sevilla. Historia* (2015).

65 Informamos de que tanto en estos como en el resto de archivos universitarios consultados, incluyendo los de Sevilla, nuestra investigación no se ha limitado solo a la facultad de cánones, sino también a las demás.

encontrado un estudiante llamado Cristóbal de Morales al que vemos matricularse en las facultades de cánones y leyes al menos entre 1630 y 1634 (Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca, libros 338, fol. 21v; 339, fols. 57v y 100v; 341, fol. 54r; y 342, fol. 90r) y bachillerarse en la primera disciplina el 24 de abril de 1631 (libro 748, fol. 165r); no obstante, no es posible que este individuo se trate de nuestro dramaturgo, no solo por el hecho de que la documentación lo haga natural de Sanlúcar la Mayor, sino porque asiste a los cursos salmantinos en los años en que supuestamente nuestro Morales está asistiendo a sus dos primeros años de cánones en Sevilla<sup>66</sup>.

Ante esta falta de resultados, se decidió investigar también en los archivos de otras tres universidades de la época: las de Alcalá de Henares y de Valladolid por una parte, que junto a la de Salamanca constituían la tríada de estudios generales más importantes de aquellos tiempos; y la de Osuna por otra, cercana a la de Sevilla y con la que esta mantenía un fluido trasiego de estudiantes. Pero en estas tres tampoco hemos encontrado información alguna sobre Cristóbal de Morales.

La documentación de la antigua Universidad de Alcalá de Henares se custodia actualmente en el Archivo Histórico Nacional. En los libros de matrículas que hemos examinado, que abarcan el periodo de diez años, entre 1630 y 1640, solo hemos localizado a un homónimo de nuestro autor que figura en la lista de los integrantes del Colegio de San Eugenio de los menores en el curso 1633-1634, pero ha sido descartado al indicarse que es oriundo de Soto de San Esteban, en la diócesis de Osma (Universidades, L. 447. Año 1633, fol. 11r). Otros individuos de nombre próximo al del poeta los podemos encontrar en los libros de actos y grados: Cristóbal de Morales y Contreras, de Torredonjimeno, se bachilleró en cánones el 30 de enero de 1645 (Universidades, L. 402, fol. 393v); y Cristóbal de Siles Morales, originario de Huete, lo hizo mucho antes, el 26 de marzo de 1614 (Universidades, L. 401, fol. 224v).

Mucho más infructuoso ha sido el rastreo en el Archivo de la Universidad de Valladolid, donde ni siquiera hemos encontrado homónimos o estudiantes de nombre parecido

---

66 Francamente, hay algo que, en principio, no termina de cuadrarnos de este estudiante, ya que se bachillera en cánones en 1631; pero lo vemos aún matricularse en esta misma facultad en los años siguientes. Nuestros conocimientos sobre el funcionamiento de las universidades en los Siglos de Oro son limitados; pero ¿se trata de una penitencia de los examinadores, esto es, la concesión del título de bachiller a condición de que siga algunos cursos más (Ollero Piña, 1993: 484)? Obviamente, no hemos investigado su caso al haber descartado a esta persona como nuestro dramaturgo.

al del dramaturgo. Se han consultado los libros de matrículas de bachilleres y de pruebas de curso —equivalentes a las matrículas para los licenciados— de todas las facultades en el periodo que va de 1623 a 1646<sup>67</sup> y se ha utilizado la base de datos de grados que posee la institución.

Por último, tampoco podemos decir gran cosa de nuestra investigación sobre la documentación del Archivo de la Universidad de Osuna, hoy integrado en el Municipal de esta ciudad. En los registros de grados correspondientes a los años 1610-1638, concretamente en los del curso 1616-1617 («Registro de grados de los años de 1616 y 1617»), hemos localizado a un Cristóbal de Morales de Écija que, habiéndose bachillerado en esta misma universidad el 12 de junio de 1608, obtiene el grado de licenciado en artes el 19 de febrero de 1617 (AMO, RM, LEG. 8, N.º 28, fol. 20). La ciudad de procedencia y las fechas de obtención de los títulos nos impiden que consideremos la posibilidad de que este individuo se trate de nuestro dramaturgo.

Antes de extraer conclusiones y arrojar hipótesis, no estaría mal que volviéramos a Sevilla y centráramos nuestra atención en los otros centros de estudios superiores que por entonces existían también en la ciudad: el dominico Colegio de Santo Tomás y el jesuítico de San Hermenegildo. El primero funcionaba en Sevilla desde 1517, mientras que el segundo fue inaugurado en 1580, aunque los padres jesuitas enseñaban gramática y filosofía ya en la década de los 60 de esa centuria (Ollero Piña, 2015: 140, 188). Estos centros entraron casi desde su creación en competencia con el de Santa María de Jesús, entre otras razones, porque la docencia que ofertaban era de mejor calidad: del de San Hermenegildo, por ejemplo, dice José Antonio Ollero que era la institución «que mejor satisfacía las aspiraciones de los grupos urbanos más influyentes, los mismos que dominaban la vida económica y la política municipal» (1993: 509), y algo parecido podría afirmarse del de Santo Tomás. En este contexto, es lógico que tales colegios atrajeran a una buena parte de estudiantes, que dejaban de matricularse en los cursos de Santa María de Jesús, con las consiguientes pérdidas económicas que ello suponía para sus arcas, siempre maltrechas; no obstante, si solo se trataba de eso, la Universidad de Sevilla no actuaba, pues muchos de los alumnos que estudiaban en los centros rivales acudían a ella para obtener el grado, como sucedía con los

---

67 En este caso, la búsqueda ha sido más amplia y minuciosa por el hecho de que los fondos de esta institución no están digitalizados, para evitar en la medida de lo posible una nueva visita al archivo si en el futuro decidiéramos continuar con la búsqueda ampliando el periodo de rastreo.

estudiantes de los jesuitas (Ollero Piña, 1993: 507-508). El problema surgía cuando el colegio religioso concedía títulos y pretendía ser considerado universidad, arrebatándole así el monopolio, más supuesto que real, a Santa María de Jesús: esta era la situación de Santo Tomás, por lo que la Universidad de Sevilla sostuvo numerosos pleitos contra él a lo largo de los siglos XVI y XVII. Uno de ellos, por ejemplo, en 1575, se resolvió, aparentemente, a favor de Santa María de Jesús, pues los dominicos solo podrían graduar a los alumnos que hubieran estudiado exclusivamente en las aulas de Santo Tomás; pero lo cierto es que los frailes siguieron convalidando cursos de otras universidades (Ollero Piña, 1993: 123-125)<sup>68</sup>. Sea como fuese, la situación no era tan dramática, ya que la docencia de estos centros religiosos se circunscribía a las disciplinas de artes y teología, cuya demanda no podía ser atendida adecuadamente por la siempre precaria Universidad de Sevilla —de ahí que sus aulas se vaciaran desde comienzos del Seiscientos—, que sí ejercía un verdadero monopolio en los estudios de cánones y medicina (Ollero Piña, 2015: 189-190).

La pregunta que se impone es la siguiente: ¿pudo Cristóbal de Morales haber pasado por estos centros? Partiendo de los pocos datos de que disponemos, no parece muy verosímil, ya que los estudios que comenzó el dramaturgo fueron de cánones. Sin embargo, no sería descabellado pensar que nuestro hombre pudiera haber abandonado su formación inicial y cambiar de disciplina, habida cuenta, además, de que no hemos localizado ni matrículas ni graduación en los otros centros investigados de la época. Sea como fuese, por el momento no podemos sino manejar hipótesis, ya que en Sevilla apenas se conserva documentación sobre estos colegios para el periodo que nos ocupa<sup>69</sup>.

Otra posibilidad para el final de la carrera académica de Morales es que, sencillamente, no llegara a concluir sus estudios, o al menos no los hubiera finalizado aún en 1636, cuando en la portada de *Contexto triunfal* afirma ser licenciado. Al parecer, esta situación no era infrecuente en la época: muchos individuos ostentaban un grado académico que en realidad no poseían, algo contra lo que la universidad intentó luchar sin mucho éxito (Ollero Piña, 1993: 516). Además, ya se comentó con anterioridad cómo bastantes alumnos

---

68 Para más detalles sobre las tensas relaciones entre la Universidad de Sevilla y el Colegio de Santo Tomás, véase Ollero Piña, 1993: 121-127, 180-195; y para las mantenidas con el de San Hermenegildo, consúltese Ollero Piña, 1993: 503-515.

69 La documentación fue sustraída de Sevilla en el siglo XIX como consecuencia de las desamortizaciones religiosas. Habría que investigar si aún existen esos documentos y el paradero en que se encuentran, algo que, por la especial dedicación que requiere, emplazamos para futuros trabajos.

decidían dejar sus estudios, especialmente los canonistas: según Ollero, la tasa de abandono alcanzaba en ellos el 61 %, mientras que la de los médicos se situaba en el 48 %; por otro lado, el cese de la carrera solía producirse precisamente durante los dos primeros cursos (1993: 479-483). Todo ello configura un perfil que coincide bien con los datos que poseemos de Cristóbal de Morales.

Pero hay algo más. Cánones era una carrera de cinco años, aunque podía reducirse a cuatro solicitando y pagando una dispensa, que la universidad casi siempre concedía por la permanente penuria económica en que se encontraba; así las cosas, muy pocos estudiantes completaban los cinco cursos: en concreto, para el periodo que nos interesa (1627-1636), Ollero aduce que frente a ochenta y cuatro bachilleres que permanecieron hasta el final ciento sesenta y siete pidieron la dispensa (1993: 489-490)<sup>70</sup>. Supongamos, pues, que Morales pudo obtener su grado menor en cuatro años, de modo que si comenzó en 1631, tuvo que bachillerarse en 1635, y un año después, al menos en agosto de 1636 —hasta el día 4 de este mes se extienden las celebraciones narradas en *Contexto triunfal*, según se especifica en la portada—, ya afirma ser licenciado. La obtención de los grados mayores —licenciado, doctor o maestro— suponía un proceso costoso y caro al alcance de pocos; en el caso de los canonistas del periodo que nos ocupa (1626-1650), solo un 12 % de los bachilleres obtuvieron su licenciatura (Ollero Piña, 1993: 516-518). En este sentido, resulta muy chocante que nuestro poeta, si nuestras suposiciones no son erradas, logre su licenciamiento en el término de un año: los que más corrían lo lograban, al parecer, en dos o tres, y ello en la Universidad de Sigüenza, que ofrecía grandes facilidades para la obtención de los grados, según aduce el profesor Ollero (1993: 522-523); sin embargo, sin más documentación no podemos sino manejar hipótesis.

El desenlace de la trayectoria académica de nuestro dramaturgo permanece, pues, en el misterio. Podemos esbozar diferentes teorías. En primer lugar, Morales podría haber terminado sus estudios y obtenido sus grados, hecho que pudo suceder en alguna de las instituciones investigadas, en que se habría perdido la documentación, o en alguna otra en cuyos archivos no hemos trabajado, como la Universidad de Granada, por citar una cercana a

---

70 Todo ello redundaba negativamente en la formación del alumno. Para más inri, en la década de los 60 el estudiante podía acelerar aún más su carrera, al generalizarse la posibilidad de sustituir el cuarto año por un cursillo de pocas semanas de duración que se impartía entre septiembre y octubre (Ollero Piña, 1993: 490-491).



la de Sevilla, o la ya aludida de Sigüenza, donde se graduaron muchos alumnos procedentes de Santa María de Jesús. En segundo lugar, no hay que descartar que Morales pudiera haber abandonado su carrera, de modo que el título de licenciado que pone en la portada de *Contexto triunfal* podría ser, quizá, una estrategia para ganarse la protección del duque de Medina Sidonia, al que dedica su obra, y la aceptación de otros ingenios del momento, según los preliminares poéticos que anteceden a su poema. Y en tercer y último lugar, como postura ecléctica, no sería tampoco desdeñable que la conclusión de sus estudios hubiera tenido lugar después de 1636, bien en las universidades investigadas o bien en otras que han quedado por visitar; en tal caso, solo habría que ampliar el periodo de búsqueda.

### 1.2.2. Trayectoria profesional

Este desconcierto no obsta, sin embargo, que podamos construir más hipótesis. Si hasta el momento hemos hecho suposiciones sobre la formación de Morales, podemos detenernos unos instantes en su posible trayectoria profesional. Aceptemos que, efectivamente, nuestro poeta se graduara en cánones, o incluso que estudiara teología o artes en alguno de los colegios religiosos sevillanos; la salida más socorrida para este tipo de formación es la Iglesia, y, de hecho, la vinculación de nuestro autor con su mundo no viene solo de los estudios que inició en Santa María de Jesús, sino de otros hechos como su implicación en las fiestas de desagravio de 1636, obvia según el poema, o su cultura religiosa, presente en algunas de sus comedias (*Los Armengoles II*, *El renegado del cielo* y *Renegado, rey y mártir*) y en la dedicatoria al duque de Medina Sidonia de *Contexto triunfal*, en la que intercala citas procedentes de la Biblia y de otros escritos piadosos. Aunque esto no deja de ser muestra de la cultura de la época, manejada por todos los letrados, nuestro dramaturgo bien podría haber hecho carrera eclesiástica o haber ejercido el sacerdocio, cosa que compartiría con otros muchos dramaturgos de su tiempo, sin ir más lejos, con los tres más importantes: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

Limitándonos por el momento a la ciudad de Sevilla, donde comenzó sus estudios y donde debía de permanecer en 1636 y, es posible, al inicio de los 40, al representarse aquí algunas de sus comedias, una forma simple de averiguar si nuestras suposiciones son ciertas es investigando en los registros de órdenes sagradas del Archivo Histórico del Arzobispado de Sevilla, el fondo más importante del Archivo General del Arzobispado de Sevilla; pero una

vez más, no se han obtenido resultados satisfactorios. El único individuo que, precisamente por la parquedad de datos que ofrece su registro, podría ser un candidato a la identidad de nuestro autor es un Cristóbal de Morales de Écija que figura entre las «Matrículas de los ordenantes de corona. Témperas de santa Lucía [de] 1633» con el número 251 (Medios de información, registros de órdenes sagradas, legajo 2); sin embargo, la indicación de su origen astigitano y la fecha, en que teóricamente nuestro poeta debería de estar matriculándose en tercero de cánones, nos disuaden de creerlo así<sup>71</sup>. Igual de parca es la información que se ofrece de otro homónimo, un fray Cristóbal de Morales, tercero, ordenado de evangelio en la «Matrícula de los que se han de ordenar de diácono en las órdenes que ha de celebrar en esta villa de Estepa su ilustrísima el señor don Luis Camargo, obispo de centuria, estas témperas de san Mateo de este presente año de 1655 a 18 de septiembre de licencia de sumo» (Medios de información, registros de órdenes sagradas, legajo 3). Poco más podemos añadir sobre nuestras pesquisas a este respecto: en los registros de órdenes se pueden encontrar otros individuos con nombres parecidos al del dramaturgo, aunque, de nuevo, la indicación de su lugar de origen o de su segundo apellido —y, en cierto modo, también las fechas— no hacen posible que los podamos identificar con nuestro Morales<sup>72</sup>.

Otra hipótesis con cierto fundamento es que Morales hubiera seguido carrera legal. Francamente, ignoramos hasta qué punto esta se presentaba como una salida profesional para un supuesto graduado en derecho canónico y no civil, pero lo cierto es que muchos de los ingenios que lo acompañan en los volúmenes misceláneos donde figuran sus poesías sueltas pertenecen a la esfera del derecho. Desgraciadamente, no hemos tenido lugar de profundizar en esta hipótesis mediante el rastreo documental en los archivos pertinentes debido a que ha cobrado forma muy recientemente, a raíz de la consulta del catálogo de impresos poéticos sevillanos de Cipriano López presentado como tesis doctoral.

---

71 Algunas reflexiones sobre esta persona. Por un lado, ¿podría ser el mismo Cristóbal de Morales ecijano que en 1617 se licencia en artes en Osuna? Es apurar demasiado. Y por otro, su registro va seguido del de un tal Antonio de Morales, también de Écija, por lo que podría ser algún pariente suyo, especialmente su hermano.

72 He aquí algunos ejemplos: don Cristóbal de Morales y Guzmán, natural de Loja, ordenado de corona en las «Matrículas [de] órdenes generales de las témperas de santa Lucía. 1633», en el mismo legajo 2; Cristóbal de Morales, vecino de Villamartín, que obtiene la corona en la «Matrícula de los ordenantes a quienes se le da despacho con las órdenes de la *Dominica de Passione* que se celebraron a 9 y 10 de enero de marzo de este año de 1674», en el legajo 4, libro 6, fol. 68r; o don Cristóbal de Morales y Peñalosa, acólito de Sevilla a título de capellanías, que se ordena de epístola en las «Órdenes mayores en 19 de septiembre de 1676», en el legajo 4, libro 7.

Desde el principio nos constaba la existencia del soneto de Morales en el manual *Estilo nuevo* (1645) de Palomares, en que colaboran otros ingenios que afirman ser escribanos públicos en Sevilla: Luis Álvarez de Cienfuegos, Miguel de Burgos, Juan de Santamaría, Rodrigo Martínez de Consuegra, Bartolomé de Valenzuela, Juan Gallegos Hurtado —que, además, es familiar del Santo Oficio— y Francisco López Castellar —que redacta un elogio en prosa—<sup>73</sup>. Este detalle, sin embargo, no llamó especialmente nuestra atención al principio debido a que no es extraño que unos notarios con inquietudes poéticas dediquen unos versos a un compañero de oficio que, al parecer, según se reseña en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1958a: 491), gozaba de gran renombre y autoridad, hasta el punto de que sus consejos eran requeridos para los pleitos más complicados. Así las cosas, el hecho de que el nombre de nuestro autor figurase entre estos letrados no implicaría necesariamente que él lo fuera, sino solo que tendría algún tipo de relación con el autor del volumen. No obstante, el descubrimiento por nuestra parte de sus otros dos poemas sueltos, junto a otros poetas, y la información que sobre alguno de estos hemos podido rastrear gracias al vaciado de datos realizado por Cipriano López en su catálogo han contribuido a que esta hipótesis adquiera consistencia. Así, hemos podido saber que Juan de Santamaría figura en otros volúmenes como secretario (2016a: 477-478) y adscrito al consulado de Sevilla (págs. 560, 563, 565); que Rodrigo Martínez de Consuegra era escribano de la cámara de la Real Audiencia de Sevilla (pág. 564) y secretario de la Contratación de esta ciudad (pág. 647); y que el licenciado Juan de Silva, que había dedicado a Morales un soneto en los preliminares de *Contexto triunfal*, ejercía como abogado (págs. 354-355). Los poemas hasta entonces desconocidos por nosotros nos ofrecen nuevas supuestas relaciones de don Cristóbal en este sentido: el prominente don Juan de Góngora, oidor en la Real Audiencia, a quien va dedicado *Aclamación poética* y del que hablaremos poco después, y Francisco Jiménez Sedeño, también contribuidor de este libro y que en otros aparece como secretario (pág. 491) y escribano de provincia (pág. 563).

---

73 En la página web del Archivo Histórico Provincial de Sevilla (véase la webgrafía) puede consultarse una lista alfabética de los escribanos públicos de la ciudad con las fechas en que ocuparon sus oficios. En ella solo figuran Miguel de Burgos (1631-1649), Juan de Santamaría (1631, aunque hay un homónimo que trabaja entre 1556 y 1579 y un Juan Luis de Santa María que lo hace entre 1604 y 1644), Juan Gallegos Hurtado (1618-1667), Francisco López Castellar (1632-1672) y uno llamado Luis Álvarez a secas (1620-1654) que podría ser Luis Álvarez de Cienfuegos; por supuesto, Cristóbal de Morales no aparece entre ellos.

Así pues, parece que nuestro autor debió de alternar con secretarios, oidores, abogados y escribanos en su día a día. Esto podría ser, en efecto, un indicio de los derroteros que tomó su trayectoria profesional, aunque también podría deberse simplemente a que estos letrados eran aficionados a la poesía y frecuentaban los círculos literarios en que se movía Cristóbal de Morales. Sea como fuese, es otra línea de investigación documental que habrá de tenerse en cuenta a la hora de proseguir con su estudio biográfico<sup>74</sup>.

### 1.2.3. Trayectoria personal

Dejamos en este estado la trayectoria académica y profesional de nuestro autor para lanzar algunas hipótesis sobre la personal. En las matrículas de la Universidad de Sevilla, único documento fidedigno que hemos encontrado sobre Morales, se informaba de que era natural de Cartaya. En este contexto, era necesario investigar qué parroquias existían en esta villa para intentar descubrir la partida de bautismo del poeta. Tenemos constancia de que solo existía en la época una, la Parroquia de San Pedro; pero, desgraciadamente, como viene siendo tónica general, tampoco por esta vía, que teníamos por prometedora, hemos obtenido resultado alguno; en esta ocasión, la causa es la desaparición del archivo parroquial durante la Guerra Civil, de modo que solo se conserva documentación desde las fechas de la contienda, es decir, los años 30 del siglo pasado, según se nos informó desde la parroquia y se refleja en la *Guía de los Archivos de la Iglesia en España* (Martí Bonet, 2001: 329).

Sin embargo, podemos proponer una hipótesis sobre la fecha por la que debió de nacer nuestro poeta. A la altura de 1636, Juan Antonio de Ibarra, en las décimas que dedica a *Contexto triunfal* en sus preliminares poéticos, se refiere a Morales como «joven, ardiente y sabio» (fol. B<sup>1v</sup>). Por su parte, Ollero Piña da a conocer algunas cédulas de latinidad de estudiantes foráneos a Sevilla que deseaban matricularse en su universidad y en las que se consigna la edad de los implicados: Eugenio López tenía diecinueve años (1612), Antonio Barrientos contaba con diecisiete (1650) y Francisco Brabo Bohórquez había cumplido los veintidós (1690) (1993: 463). Así pues, partiendo de estas premisas, podríamos pensar que un mozo, como debía de ser Morales, estaría en condiciones de iniciar sus estudios universitarios

---

74 Sin embargo, no hemos podido evitar realizar algunas pesquisas rápidas. Se conserva documentación de la Real Audiencia en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, en cuya página web están disponibles un catálogo de pleitos y unos índices de personas, lugares y materias que nos han permitido localizar a un Cristóbal de Morales, lamentablemente, del siglo XIX.

en torno a la edad de veinte años; en este contexto, si nuestro autor se inscribe en su primer curso en 1631, no sería muy descabellado suponer que debió de venir al mundo en Cartaya allá por 1610 o a lo largo del segundo decenio del Seiscientos. Pero sea como fuese, esto no son más que hipótesis: sin documentación fehaciente no se puede concluir nada.

Lo que sí parece más claro es que Cristóbal de Morales residió en Sevilla durante buena parte de su vida, como se puede deducir de su implicación, fuese la que fuese, en las celebraciones de 1636 por los sacrilegios de Tienen, por sus dos años en Santa María de Jesús, por su participación en los volúmenes colectivos *Aclamación poética*, *Triunfo de Judic* y *Estilo nuevo*, impresos en la ciudad en 1640, 1644 y 1645 respectivamente y, aunque en menor medida —ya que no estamos seguros de si se trataba o no de estrenos u obras de repertorio—, por las representaciones de sus piezas en la Montería al inicio de los años 40. Así las cosas, se configura como una línea apta de investigación la búsqueda de información en los protocolos notariales de la capital hispalense, que suponen unos documentos muy atractivos en tanto que reflejan los avatares cotidianos de sus habitantes.

Esta documentación se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, y está distribuida en veinticuatro escribanías o notarías, cuyo periodo de actividad, en líneas generales, se extiende desde mediados del siglo XV a principios del XX. Además, contamos con los índices de muchas de ellas, que, aunque con lagunas y errores, facilitan enormemente el trabajo del investigador; a partir de ellos hemos trabajado, concediendo una especial atención al periodo que abarca de 1630 a 1650 y poniendo especial interés en el oficio XVII, donde trabajó Tomás de Palomares entre 1628 y 1663. Sin embargo, tampoco en esta ocasión podemos aportar documentos que impliquen indudablemente a Cristóbal de Morales, aunque hemos localizado alguno que podría estar refiriéndose a él; hay un buen número de homónimos, pero el problema radica en que en ninguno de esos documentos localizados se consigna el segundo apellido que nos interesa, Guerrero, y la villa de Cartaya como lugar de origen. Muchos de esos candidatos son fácilmente descartables por razones diversas, como por el hecho de que su segundo apellido es diferente, porque no firman al no saber escribir o porque ejercen oficios manuales que difícilmente pudo desempeñar un poeta culto que había pasado por una facultad de cánones<sup>75</sup>. De otros, sin embargo, no se ofrece dato alguno que

---

75 Algunos ejemplos: un documento de 1639 del oficio XIX menciona a un Cristóbal de Morales Saucedo que no sabe escribir (legajo 12863, fols. 151v-152r); otro de 1652 de la escribanía XXI implica al licenciado don Cristóbal de Morales Luna, abogado de la Real Audiencia de Sevilla (legajo 14574, fols. 534r-538v); en una

permita rechazar la identidad que nos interesa, pero los que se dan son tan pocos que tampoco nos autorizan a afirmar sin ningún o con poco resquicio de duda que se trate del dramaturgo. En tales casos, sería necesaria una investigación particular y monográfica sobre cada uno de estos candidatos, a los que habría que rastrear en años anteriores y sucesivos por esa u otra escribanía; desgraciadamente, como hicimos ver en la introducción, es esta una tarea que sobrepasa por ahora los objetivos de nuestro trabajo, por lo que deberá quedar pendiente para futuras investigaciones. Aunque no hayamos podido continuar con esta línea, nos gustaría comentar un atractivo documento del 5 de agosto de 1653 que hemos encontrado precisamente en la escribanía de Palomares, la XVII, y que implica a un don Cristóbal de Morales que arrienda unas casas en la calle de Catalanes —actualmente, Albareda— a doña María de Acebedo, vecina de Sevilla y viuda de Pedro García, de la que actuaría como fiador Manuel Cutiño, vecino de Sevilla en la colación de María Magdalena; el arriendo contaría desde el 15 de ese mes y año hasta finales de junio del siguiente y su precio se establecería en siete ducados al mes. Al final del documento tenemos las firmas de doña María, de Pedro, Tomás de Palomares y de dos individuos más, Francisco del Pino y Alonso Jiménez, que debían de ser funcionarios del oficio en tanto que sus rúbricas figuran en otros documentos; la de don Cristóbal de Morales, sin embargo, no aparece, pero hay una nota que se refiere a él y en la que creemos leer: «Y de otorgamiento del dicho don Cristóbal de Morales» (legajo 11053, fol. 576). No hemos sido capaces de localizar por el momento otras escrituras que aludan a esta persona, que habrá que tener en cuenta para sucesivas investigaciones.

En relación también con la vida cotidiana, en el Archivo General de Simancas se conserva una serie de libros de donativos que los vecinos de diferentes ciudades hacían a la Corona para contribuir a la financiación de diferentes causas (Contaduría general, libros de donativos); en ellos se consignan los nombres de los habitantes que donaron dinero con algunos datos personales. El 29, precisamente de 1636, es el «Libro donde se asientan las cantidades de maravedís que los vecinos y demás personas particulares de la ciudad de Sevilla ofrecen de donativo a su majestad para ayuda a las presentes guerras», y en él hemos encontrado un homónimo de nuestro autor, pero de oficio boticario —por lo que parece poco

---

escritura de 1668 del oficio I hallamos a otro Cristóbal de Morales de la colación sevillana de San Gil que dice ser «maestro del arte de la seda» y que sabe firmar aunque muy toscamente (legajo 590, fol. 709); y también firma con la misma torpeza otro homónimo de nuestro autor, vecino de Paterna del Campo y que aparece en un documento de poder de 1640, procedente de la escribanía XXI (legajo 14551, fol. 961v).

probable que se trate de él—, de quien se dice que ha ofrecido cincuenta reales de plata doble y que se compromete a donar otros tantos en 1637 (fol. 145v).

Puesto que Morales era natural de Cartaya, nos propusimos indagar si esta ciudad poseía protocolos notariales en los que quizá pudiéramos hallar algún dato esclarecedor. Lamentablemente, la documentación más antigua de este tipo que se conserva en su Archivo Municipal data de principios del siglo XVIII, concretamente de 1705 (Rey de las Peñas, 1988: 155). Del XVII sí tenemos, en cambio, documentos municipales, relacionados con los avatares del ayuntamiento, que podrían resultar útiles si algún pariente de nuestro poeta, por ejemplo, hubiera ejercido un cargo público; no obstante esto, decidimos no trabajar por entonces este archivo, al considerar que la búsqueda y obtención de resultados serían complicadas al estar supeditadas a circunstancias determinadas, como la indicada en las líneas precedentes. Aun así, es una línea de trabajo con cierto atractivo.

También nos planteamos hacer algunas búsquedas en el Archivo Municipal de Écija por la razón de que esta fue la ciudad en que se publicó *Contexto triunfal*. Al igual que en el de Sevilla, nuestro trabajo ha partido esencialmente de los índices de los protocolos, también con lagunas y errores, pero en esta ocasión el trabajo ha sido menos exhaustivo que en otros archivos. Los resultados no han sido muy diferentes de los del archivo sevillano: junto a individuos que en la escritura presentan un segundo apellido distinto del que nos interesa y otros que no saben escribir, tenemos personas llamadas como nuestro autor de las que se ofrece tan poca información que solo un seguimiento específico podría esclarecer si su identidad coincide o no con la suya<sup>76</sup>. Este archivo, además, presenta un inconveniente: los legajos de algunas escribanías en cuyos índices se consignan homónimos de Morales están tan deteriorados que no se pueden consultar y, en ocasiones, ni siquiera abrir.

En el libro 29 de donativos del Archivo General de Simancas figura también una lista con las ayudas económicas de los vecinos de Écija de la misma época. Entre ellos tenemos a un don Cristóbal de Morales, de la calle del Altozano, que pagará seiscientos reales de plata doble y del que no se indica la profesión; no obstante, tampoco puede ser nuestro poeta, ya

---

76 He aquí algunos ejemplos: un tal don Cristóbal de Morales Guzmán, que figura en una escritura de 1634 (legajo 1559, fol. 792); un alquiler de don Cristóbal Antonio de Morales en 1644 (legajo 1699, fol. 6); un arrendamiento de huerta en 1633 de un Cristóbal de Morales que no escribe (legajo 1554, fol. 3539); y diferentes homónimos de nuestro autor, que podrían ser la misma persona, como uno de 1641, que vende una huerta (legajo 1660, fol. 80), u otro de 1645, con un reconocimiento (legajo 1706, fol. 155).

que en su firma se lee claramente cuál era su nombre completo: Cristóbal Antonio de Morales y Guzmán (fol. 290r)<sup>77</sup>.

Otro recurso documental con el que hemos trabajado es la serie de expedientes matrimoniales conservada en el Archivo Histórico del Arzobispado de Sevilla, partiendo de la posibilidad de que nuestro poeta, de no seguir carrera eclesiástica, hubiera podido contraer matrimonio<sup>78</sup>. Partiendo de los índices que se elaboraron en el siglo XVIII<sup>79</sup>, hemos localizado, como en otras ocasiones, una cantidad respetable de homónimos que o bien no pueden ser nuestro poeta por circunstancias diversas o bien la información es tan parca que no es posible deducir nada concreto sin más investigaciones<sup>80</sup>. La situación es, pues, similar a la de otros archivos.

Para finalizar, también hemos realizado algunas calas en la documentación referente al Colegio de San Isidoro, creado por el cabildo de la catedral de Sevilla en 1634 para formar a los mozos del coro. Nuestro interés por este fondo, perteneciente a los que integran el Archivo de la Catedral de Sevilla y actualmente custodiado en el General del Arzobispado de esta ciudad, radica en el hecho de que Juan de la Peña, uno de los poetas que dedican una composición a Morales en su *Contexto triunfal*, era maestro en dicha institución, según se indica en el encabezamiento del poema (fol. A<sup>4</sup>r). La documentación de los años que nos interesan está conformada en gran parte por libros de cuentas, que hemos obviado por el momento al considerarla, en principio, de menor pertinencia para nuestros objetivos; sin embargo, hay tres volúmenes que sí resultan interesantes, como son el «Libro de los niños cantorricos de esta Santa Iglesia de Sevilla», con datos de 1565 a 1634 (libro 10110); «Niños cantorricos: ordenaciones, listas, cuentas del colegio», que abarca de 1565 a 1839 (caja 10111); y «Libro de la fundación del Colegio del Señor San Isidro de la Sancta Iglesia de Sevilla y de la entrada y salida de los colegiales y seises» (libro 10112), el más relevante por

---

77 ¿Podría tratarse de los mismos Cristóbal Antonio de Morales y Cristóbal de Morales Guzmán que hemos encontrado en el Archivo Municipal de Écija, según reflejamos en la nota anterior?

78 Solo hemos trabajado los matrimonios ordinarios, es decir, los que requerían una licencia al ser los contrayentes de una parroquia distinta o porque tenían que justificar su estado de soltería o viudedad. Hemos dejado para otra ocasión, pues, los apostólicos, que necesitaban de una dispensa por existir consanguinidad entre los contrayentes, y los secretos.

79 Se trata de una serie de volúmenes ordenados alfabéticamente en función de la letra inicial del nombre del primer contrayente.

80 Algunos casos: en 1635 se casan en Sevilla Cristóbal de Morales y Bernarda de los Ángeles, pero él no firma (legajo 191); en 1639 lo hacen en Sanlúcar la Mayor otro Cristóbal de Morales y Catalina Méndez, pero se dice que es de esta misma población (legajo 191); y en 1659 contraen matrimonio en la parroquia sevillana de San Julián otro homónimo con Josefa Herrera Gómez, pero él no firma (legajo 1942).



contener la lista de los colegiales. Lamentablemente, tampoco hemos encontrado en ellos alusiones a nuestro poeta ni a homónimo suyo alguno.

Como se puede apreciar, a pesar de nuestros esfuerzos, la vida de Cristóbal de Morales sigue permaneciendo en la oscuridad. Dejando de lado los avatares más en relación con su faceta artística (poesía y teatro), tan solo podemos decir que nació en Cartaya y que comenzó la carrera de cánones en la Universidad de Sevilla a principios de la década de los años 30 del XVII, sin que sepamos si llegó a terminarla. No podemos aportar una fecha fiable de nacimiento ni, muchísimos menos, una de defunción; no obstante, no hay que olvidar que entre abril y julio de 1649 se propagó por Sevilla una terrible y mortífera epidemia de peste cuyo efecto devastador se vio propiciado por la riada que había sufrido la ciudad poco antes y por la crisis de subsistencia que la azotó en el periodo de 1647 a 1652. Antonio Domínguez Ortiz, en base a cierta documentación, opina que la cifra de fallecidos debió de alcanzar las sesenta mil personas, casi la mitad de la población sevillana de entonces (1986: 72-77), y entre las que se encontraban personalidades destacadas como el dramaturgo alcalaense Cristóbal de Monroy. No obstante la cifra estimada por el profesor Domínguez Ortiz, el número real de víctimas es prácticamente imposible de calcular, así como su identidad, pues la gravedad de la situación y la desesperación en que se vieron las autoridades las llevaron a dejar de lado el control de las bajas; por esta razón, Juan Ignacio Carmona García, que ha estudiado monográficamente el desastre, asegura que la cantidad de muertes debió de ser mucho mayor, incluso más de lo que hoy podemos figurarnos (2004: 203-273). La cuestión es: ¿pudo ser Cristóbal de Morales uno de los afectados por el contagio, llegando incluso a perder la vida como su homónimo de Alcalá de Guadaíra, habida cuenta de que la última fecha fiable vinculada con él es el año 1645, cuando dedica un soneto al libro de Palomares? Es una posibilidad, pero no tenemos fundamento alguno para sustentarla; como hemos repetido en diversos momentos de este apartado, es necesario proseguir con la investigación de este poeta: quizá la perseverancia en el rastreo documental dé los frutos que hasta ahora no hemos obtenido.

### 1.3. La trayectoria literaria de Cristóbal de Morales

La portada y los preliminares del poema *Contexto triunfal* así como los de los libros misceláneos en que aparecieron sus poemas sueltos nos permiten también construir hipótesis

acerca de otro aspecto importante de los avatares vitales de Cristóbal de Morales: su trayectoria como artista de las letras. Son dos las cuestiones de las que se puede hablar: las relaciones de mecenazgo con la casa ducal de Medina Sidonia y las que pudo establecer con otros ingenios del momento.

### 1.3.1. El mecenazgo del duque de Medina Sidonia

*Contexto triunfal* está, como ya se ha dicho, pomposamente dedicado a don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán (1602-1664), IX duque de Medina Sidonia desde ese mismo año de 1636; sus títulos se enumeran profusamente a lo largo de ocho líneas en la portada —lista que se cierra con un «&c. [etcétera]»— y nuestro poeta le escribe una dedicatoria en que, pese a que queramos ver en ella un texto convencional, no deja de exagerar sus virtudes y las de su padre don Manuel, el VIII duque, fallecido ese mismo año. Esta circunstancia es indicio de que entre el nuevo duque, y quizá también el anterior, y Cristóbal de Morales debió de existir en algún momento algún tipo de relación de mecenazgo, cuyas implicaciones en el ámbito dramático, aunque adaptables a lo artístico en general, han sido adecuadamente sintetizadas por Teresa Ferrer:

el mecenazgo nobiliario como aspiración a una anhelada, y difícil de conseguir, situación de estabilidad económica por parte del escritor pesó de manera determinante sobre una parte de la producción dramática del siglo XVII. [...] el mecenazgo de hecho (las menos de las veces) y como aspiración (las más) marcó la andadura de muchos de los artistas de nuestro Siglo de Oro. Hay que tener en cuenta que la cuestión del mecenazgo teatral de la nobleza tiene dos caras: una, más evidente, la del encargo concreto de piezas teatrales para circunstancias concretas. Otra, menos visible, que tiene que ver con el anhelo de obtención de la protección nobiliaria por parte del artista, aspiración que podía conducir al dramaturgo a entender sus propias obras como un objeto cultural con un valor de trueque en el mercado social del cortesano, un medio útil para conseguir el apetecido *status* de protegido de un señor, pero también para conseguir beneficios en especie, puestos en la corte, capellanías, cargos, rentas, y obtención de regalos. En definitiva un instrumento útil para hacerse visible en la sociedad cortesana y para medrar. (Ferrer Valls, 2008b: 115)

Pero no era únicamente el dramaturgo o poeta el que sacaba provecho de las relaciones con un poderoso, ya que este obtenía también su parte del beneficio, aunque fuese más virtual que tangible: el prestigio y lustre para su casa, lo cual contribuía enormemente a engrandecer su poderío y, a la larga, a consolidar sus círculos de poder. La casa de Medina Sidonia lo sabía muy bien, de modo que entre sus miembros vamos a encontrar grandes mecenas, especial y

precisamente los dos duques aludidos en la dedicatoria del poema de Morales: don Gaspar y su padre don Manuel<sup>81</sup>.

Pero ¿qué beneficios pudo extraer nuestro poeta de esta supuesta relación?, o, más urgentemente, ¿durante cuánto tiempo se extendió? En el texto no hay nada que permita deducirlo, de modo que por él no sabemos si este fue el primer producto del mecenazgo o si, por el contrario, la protección de Medina Sidonia para con Morales estaba ya bien afianzada; la alusión al duque don Manuel es más bien fugaz y no permite asegurar que con él nuestro poeta hubiera mantenido también algún trato. Por este motivo, decidimos que una buena forma de indagarlo era investigando en el Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia de Sanlúcar de Barrameda.

Aunque a estas alturas pueda resultar ya un tópico, tampoco en esta ocasión hemos obtenido resultados; es más, nos atreveríamos a decir que este ha sido el trabajo de rastreo documental más frustrante de cuantos hemos abordado, y esta vez no solo por las limitaciones de los objetivos de nuestra investigación, sino por las condiciones en que se encuentra este archivo: a diferencia de otros, la documentación no está ordenada; pero eso no es lo que más ha dificultado nuestra labor, sino la ausencia de un cuadro de clasificación o catálogo que permita localizar documentos concretos; tan solo contamos con la descripción manuscrita de los fondos que elaboró doña Isabel Álvarez de Toledo, XXI duquesa de Medina Sidonia, de un valor inestimable dadas las circunstancias, pero incomparable con las herramientas de que disponen otras instituciones. Así pues, nuestro trabajo ha consistido en buscar en los volúmenes que integran la descripción alguna escritura en que se haga alusión a nuestro poeta o a algún homónimo suyo; huelga decir que poco se ha conseguido por esta vía: en una investigación de las características de la nuestra, la forma más adecuada para obtener resultados sería revisar folio por folio algunos de los legajos —muchos, por cierto, sin numeración— que se custodian en la fundación y que recogen cuentas o series de correspondencia privada; pero, obviamente, trabajos de este tipo son los que exceden nuestros objetivos, de modo que han de quedar para mejor ocasión.

---

81 Recientemente se ha publicado un interesante volumen, editado por José Manuel Rico y Pedro Ruiz, en que se analizan pormenorizadamente diversos aspectos de las relaciones de mecenazgo artístico de los Medina Sidonia, especialmente del VIII duque: *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética* (2015). A él remitimos para mayor profundización.

El único documento encontrado que podría suscitar cierto interés es una «Relación de criados que sirven al duque» de los años 1630-1631, entre los que figura un Cristóbal de Morales (legajo 3084). ¿Podría tratarse de nuestro poeta, que en fechas tan tempranas, incluso antes de entrar en la universidad, ya servía en la casa de los Medina Sidonia? Podría ser, pero, francamente, no parece muy plausible. Es verdad que en la dedicatoria de *Contexto triunfal* Morales había firmado como «Criado de vuestra excelencia» (fol. A<sup>3</sup>r), pero esto parece más una fórmula de cortesía de un artista a su mecenas que una declaración literal de la relación que lo unía a su señor<sup>82</sup>. Además existen otros documentos que citan a un homónimo del poeta que no puede identificarse con él al no coincidir del todo el nombre: Cristóbal de Morales Maldonado, referido como «mayordomo de hacienda de campo del duque» por 1633 («Libro de salarios a criados», legajo 3107, fols. 182r y ss.) y «alcaide de los bosques del duque y administrador de las haciendas de campo» en otro lugar («Libro de salarios y criados», legajo 3145, fols. 166r y ss.)<sup>83</sup>.

Conectando con la trayectoria biográfica estudiada en el apartado anterior, aunque vinculado con la posible relación de Morales con la casa ducal, entre los libros de donativos del Archivo General de Simancas se conserva uno de la villa de Sanlúcar de Barrameda de 1637. La lista se encuentra en esta ocasión en el libro 4, entre los folios 896r y 1004r, y está encabezada por la donación del propio duque, que dio doce mil ducados de moneda de vellón (fol. 896r); pero quienes nos interesan son los tres homónimos de nuestro autor que también participaron en la colecta, aunque, como viene sucediendo en tales casos, la parquedad de los datos impide que podamos extraer conclusiones sólidas al respecto. Tenemos, primero, un Cristóbal de Morales que firma como tal y del que solo se dice que ofrece setenta reales de plata (fol. 898v); el segundo, que ostenta el mismo nombre pero que ejerce la profesión de pastelero, da doce y no firma (fol. 918r), aunque no sabemos si se debe a que no sabe escribir o a que los donantes habían dejado de hacerlo, pues tampoco figuran las firmas de los

---

82 De hecho, Cristóbal Arias de Ribera empleará una expresión similar al firmar la dedicatoria a don Juan de Góngora del volumen *Aclamación poética*: «Criado de vuestra merced» (1640: A<sup>1</sup>v).

83 Podemos aludir de pasada a otros documentos de menor interés en este contexto, como una escritura de 1637 en que se ordena un descuento a lo que deben los hijos herederos de un Cristóbal de Morales por el arriendo del cortijo de Almonesterejo (legajo 3133, fol. 123v), por lo que deducimos que el homónimo estaba ya muerto. También merece la pena citar algunos pagos a autores de comedias: uno a «Morales» en 1616 por una que representó en el convento de Santo Domingo (legajo 2926, fol. 210r) y otro a los Cobaleda el 18 de julio de 1641 por «un festejo que hicieron en mi casa» (legajo 3173, fol. 122v). La compañía de estos fue la encargada de escenificar ese mismo año *El renegado del cielo*, pero esto tuvo lugar unos meses después de esta fiesta, entre noviembre y diciembre.

implicados en otros registros; el tercer y último Cristóbal de Morales otorga solo cuatro reales, y ni se dice nada más de él ni tampoco firma (fol. 940v), aunque a este respecto se puede decir lo mismo que del anterior, que tampoco aparecen firmas en otros registros.

No podemos conocer, así pues, los pormenores de la supuesta relación del duque y nuestro poeta: ignoramos si llegó a obtener algún tipo de beneficio, renta, estipendio o, simplemente, la financiación necesaria para dar a la imprenta su poema *Contexto triunfal*, muchas veces el único fruto de tales dedicatorias (López Bueno, 2015: 24).

Tampoco sabemos a ciencia cierta si se trató de un patrocinio puntual, solo para el poema, o si, por el contrario, el mecenazgo duró varios años. En este sentido, Morales parece dedicar también a alguien dos de sus comedias, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla*, en cuyos *plaudite* las «consagra» a un «dueño»; lamentablemente, nuestro autor no especifica la identidad del destinatario, por lo que podría tratarse tanto de don Gaspar como de cualquier otro mecenas que hubiera encontrado<sup>84</sup>. Sea como fuese, lo que sí podemos afirmar con un poco de más seguridad es que esa relación con el IX duque, de existir verdaderamente, no podría haberse prolongado más allá del verano de 1641, cuando don Gaspar cae en desgracia al ser acusado de liderar, junto a Francisco de Guzmán y Zúñiga, marqués de Ayamonte, una conjura secesionista en Andalucía en el contexto de la guerra con Portugal, que había estallado en diciembre del año anterior. Luis Salas Almela detalla magníficamente el devenir del suceso en su obra *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia, 1580-1670* (2008: 349-408): aunque al final el rey perdonó a don Gaspar, que confesó su culpa y se mostró arrepentido, este perdió todo su poderío, siendo «desterrado» de su corte ducal de Sanlúcar de Barrameda, ciudad que en 1645 pasó a ser propiedad de la Corona. Así resume el citado historiador las consecuencias de todo lo ocurrido al duque: «Con aquella pérdida [de Sanlúcar de Barrameda], el castigo alcanzó su máxima extensión conceptual: expatriación, pérdida de la jurisdicción militar, servicios financieros y ahora disminución señorial» (pág. 399). En tales circunstancias, ningún artista podía ponerse al servicio de un noble venido a menos y marcado con el estigma de la alta traición, no solo porque poco beneficio podría obtener, sino porque correría el riesgo de suscitar sospechas, poniendo en peligro su integridad.

---

84 Sabemos que los dos duques que nos interesan, don Gaspar y don Manuel, mostraban gran interés por el arte dramático, como ha demostrado Araceli Guillaune-Alonso en un trabajo de archivo breve pero más fundamentado que el nuestro (2013).

Respecto a la posibilidad de que nuestro dramaturgo hubiera encontrado un nuevo mecenas, no podemos olvidar que en 1640 participa junto a otros muchos poetas de Sevilla en el volumen misceláneo en honor a los desposorios de don Juan de Góngora y doña Luisa de Góngora y Haro. ¿Quién era este personaje? De acuerdo con la semblanza ofrecida en el *Diccionario biográfico español* (Aldea Vaquero, 2009a: 628-629), Juan Jiménez de Góngora, como también se lo conocía, nació en Córdoba en 1608 y murió en Madrid en 1668. Caballero de Alcántara (1653), obtuvo el título de marqués de Almodóvar del Río y, mediante su enlace con su sobrina doña Luisa de Góngora en 1640, como celebra el volumen de poesía, el de vizconde de Puebla de los Infantes. Desempeñó numerosos e importantes cargos en la administración, como presidente del Consejo de Hacienda, juez metropolitano en la provincia de Santiago, juez en la Audiencia de Sevilla, alcalde de Casa y Corte, presidente de la Casa de Contratación y consejero de Indias y de Castilla, y amasó una importante fortuna, que lo llevó a comprar la jurisdicción de algunas villas, como La Rambla, Espiel o Santa María de Trasiego, entre otras. Consiguió, además, el favor y la protección de don Luis Méndez de Haro, marqués del Carpio y valido de Felipe IV tras la caída del conde-duque de Olivares en 1643 (Salas Almela, 2008: 381). Aunque no se trate de un poderoso de la talla de don Gaspar, ¿es posible que don Juan hubiera ejercido de mecenas de algunos ingenios de la época, en concreto de Morales, ya en la época en que se le dedican las poesías o después? De las palabras de la dedicatoria de Cristóbal Arias de Ribera, que debió ser el promotor de la iniciativa y compilador del volumen, se podría deducir que Juan de Góngora protegía o al menos promovía la poesía en la Sevilla de la época:

Los empeños de las personas grandes por naturaleza y por fortuna se reconocen con más fineza en el logro que deducen de las voluntades como de parte superior. Vuestra merced —Dios le guarde— le ha impuesto tal sobre los ingenios de Sevilla que en la parte más noble de la misma naturaleza han querido acreditarse con alguna demostración de su deseo, siendo yo el instrumento. Suplico a vuestra merced los admita a los unos por la fe y sinceridad y a mí por el afecto con que le servimos, etcétera. (VV. AA., *Aclamación poética*, 1640 : A<sup>1v</sup>)

Sin embargo, es difícil deducir hasta qué punto era estrecha la relación entre este notable de la ciudad y Cristóbal de Morales, que solo contribuye al homenaje con un soneto bastante convencional —que reproduciremos al final del siguiente apartado—; pero sea como fuese, no debemos olvidar este detalle para futuras investigaciones.

A la misma conclusión vaga se llega de los versos, esta vez sí de nuestro poeta, que compone para *Triunfo de Judic* de Francisco Varón. Este poeta dedica su obra a don Antonio Juan Luis de la Cerda, duque de Medinaceli, a quien Morales se refiere también en términos elogiosos en sus décimas<sup>85</sup>: ¿podría ser esto consecuencia de algún tipo de vínculo entre nuestro autor y este noble? Es también difícil de sostener sin más documentación; de hecho, en *Contexto triunfal* don Juan de Silva había hecho lo mismo con el duque de Medina Sidonia. De todas formas, tampoco vendría mal tener en cuenta este detalle para sucesivas pesquisas.

Esto es lo único que por el momento podemos decir de las relaciones de mecenazgo de nuestro autor. Como en otros aspectos de su vida, es necesario volver al archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia en busca de datos que puedan configurar un panorama más nítido de este mecenazgo; quizá entre las cartas del duque y las cuentas de su tesorería aguarde algún documento que nos dé las claves que necesitamos para conocer mejor a la persona que fue el dramaturgo Cristóbal de Morales. También habrá que investigar a la persona de don Juan Jiménez de Góngora, con el que nuestro dramaturgo pudo mantener algún tipo de vinculación, ya personal o ya profesional. Todo es, en definitiva, una tarea ardua y costosa que solo podrá llevarse a cabo airoosamente con tiempo y paciencia.

### 1.3.2. El ambiente cultural del momento

El último aspecto que vamos a estudiar es el de las posibles relaciones de Cristóbal de Morales con otros ingenios de su ciudad y tiempo: la Sevilla del segundo cuarto del Seiscientos. Pero ¿cuál era exactamente la situación cultural de entonces? Algunos de los estudiosos que se han acercado a la producción poética de esta época, como Begoña López Bueno (2010; 2012b) o Pedro Ruiz Pérez (2012), sostienen que en torno a 1620 la poesía sevillana perdía buena parte del esplendor que la había caracterizado hasta entonces a causa de la disolución del grupo de poetas que trabajan en la capital desde finales del XVI: muchos de ellos murieron por entonces, como Francisco de Medrano (1607) o Juan de Arguijo (1622), y otros se marcharon a la Corte siguiendo los pasos o la llamada del conde-duque de Olivares,

---

85 Véase la transcripción al final de este capítulo.

como les sucedió a Francisco de Rioja, Juan de Fonseca, Francisco de Calatayud o Juan de Jáuregui (López Bueno, 2010: 496-498)<sup>86</sup>.

Sin embargo, muchos de los artistas, algunos de los cuales son hoy apenas conocidos, se quedaron en la ciudad, estableciendo entre ellos relaciones y conformando círculos literarios; es evidente que nuestro poeta debió de pertenecer a alguno de ellos, como se evidencia por su participación en el volumen de poesía colectivo dedicado a la boda de don Juan Jiménez de Góngora y en los preliminares de los compuestos por Varón y Palomares y, sobre todo, por las composiciones que se le dedican en su obra *Contexto triunfal*.

En efecto, son ocho los poetas que contribuyen con sus poemas laudatorios, por muy convencional que sea esta práctica, en los preliminares de dicho poema narrativo: los licenciados don Juan de Silva, don Andrés Ponce de León y Juan de Vargas; Juan o Ioannes de la Peña; don Rodrigo de Velasco; el contador Juan Antonio de Ibarra; don Cristóbal de la Águila y don Gaspar de Sosa. Al convertirse Morales en el dedicatario de sus poesías, se impone la evidencia de que tenía que existir algún tipo de relación entre él y todos estos ingenios, ya fuese más estrecha o más distante. Cabría preguntarse en este momento por su trayectoria, aunque, la verdad sea dicha, no es gran cosa lo que se sabe de ellos. El que presenta, no obstante, una carrera literaria más consolidada es Juan Antonio de Ibarra, secretario y contador del Consulado y Lonja de Sevilla y autor de varios volúmenes poéticos misceláneos y de numerosas poesías sueltas en preliminares, como la que incluye en *Contexto triunfal*. Su obra más conocida es, quizá, *Encomio de los ingenios sevillanos en la fiesta de los santos Inacio de Loyola y Francisco Javier*, publicada en Sevilla por Francisco de Lyra en 1623 y en que recoge las composiciones de los poetas que participaron en los certámenes organizados por la canonización de los dos santos mencionados<sup>87</sup> (Simón Díaz, 1982: 25-28)<sup>88</sup>. A juzgar por la abundancia de poemas en preliminares y volúmenes varios, podemos decir que debió de ser una persona influyente y requerida entre los poetas de la Sevilla de aquellos años; de hecho, es el único que contribuye tanto en *Contexto triunfal* como en los

---

86 Véanse además López Bueno, 2000 y los trabajos recogidos en López Bueno, 2012a para profundizar en la evolución de la poesía sevillana de los Siglos de Oros.

87 Existe una edición facsimilar de 1950 preparada por Antonio Pérez y Gómez.

88 Véase también el catálogo de López Lorenzo, 2016, gracias a cuyos índices se pueden localizar fácil e instantáneamente todas las composiciones de este y otros poetas presentes en los impresos sevillanos del XVII. Por ello y para agilizar la redacción, no indicaremos a partir de ahora las páginas de su libro en que figuran las poesías a las que hagamos referencia, salvo en casos de ambigüedad.



otros tres preliminares y misceláneas en que figura también alguna composición de Morales, hecho quizá indicativo de que ambos pertenecían al mismo círculo poético.

También merece la pena destacar al maestro Juan de la Peña, aunque de él no dispongamos de tanta información como de Ibarra. Según el catálogo de impresos sevillanos de Cipriano López (2016), solo hay poemas preliminares latinos de este ingenio en *Contexto triunfal* y en *Triunfo de Judic*, donde también participa Morales —otro indicio de amistad literaria—. En el primero indica, como se dijo anteriormente, que es «Magister Collegii almi Isidoris» (fol. A<sup>4</sup>r) y en el segundo que es «bonarum litterarum publicus professor» (fol. A<sup>2</sup>v). La semblanza más adecuada de él la hemos encontrado en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, donde se resalta su condición de poeta latino y profesor de buenas letras en la Sevilla del XVII; se consigna, además, que fue el discípulo predilecto de fray Francisco Jiménez de Aguilar, maestro de gramática en el Colegio de Santo Tomás; se indica también que a él se refiere Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* (1630) como poeta latino, y se critica a quienes consideran que el poeta referido por el Fénix es un tal Juan Antonio de la Peña<sup>89</sup>; por último, se cita una de sus obras: *Panegiricum centonem ex diversis Poetarum versibus in D. Isidori Hispalensis Archiepiscopi laudem*, impreso en Sevilla en 1643 (1958b: 422).

Más dudas presenta el licenciado Juan de Silva. En el «Canto de Calíope» de *La Galatea* cervantina (1585) se loa a un don Juan de Silva «que toda gloria y todo honor meresce, / así por serle Febo tan amigo, / como por el valor que en él florece» (Cervantes Saavedra, *Poesías*, 2016: vv. 34-36); Adrián Sáez, que ha editado el poema recientemente, identifica a este personaje con el cuarto conde de Portalegre, que durante algún tiempo patrocinó en su casa una academia presidida por el duque de Alba (2016: 452); pero sea como fuese, no parece ser nuestro hombre. Por otro lado, la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* habla de un escritor llamado Juan de Silva y Toledo que en 1602 publicó en Valladolid el último libro de caballerías: *Historia famosa del príncipe Policisne de Beocia*

89 Esto son los versos en que Lope alude teóricamente a él en *Laurel de Apolo*: «Si la corona ilustre a los atletas / y latinos poetas, / en tan alta ocasión competidores, / os parece pequeña, / murtas, laureles, mirtos, hiedras, flores, / ¡oh Musas!, prevenid al doctor Peña, / que a vuestro monte sube, / Peña tan alta que parece nube» (2007: silva VIII, vv. 270-277). Efectivamente, tanto en la edición que manejamos, preparada por Antonio Carreño, como en el volumen *El Parnaso versificado* (2010), coordinado por Pedro Ruiz, se consigna que el aludido es Juan Antonio Peña, que, según esta última obra, se citaría también en el *Sannazaro español. Los tres libros del Parto de la Virgen nuestra Señora* (1620) de Francisco de Herrera Maldonado, en *La Filomena* (1621) también de Lope y en la *Cítara de Apolo* (1681) de Agustín de Salazar y Torres.

(1966c: 264), que tampoco parece que tenga que ver con el supuesto amigo de Morales. Es imposible extraer conclusiones fundadas.

Situación similar es la del licenciado Juan de Vargas. López Lorenzo (2016) solo registra dos poesías suyas: la de *Contexto triunfal* y otra en *Aclamación poética*, donde también interviene Morales. La *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* menciona a un tal Juan Vargas Machuca, religioso y escritor del XVII que publica en Sevilla *La Rosa del Perú* (1659) y, sin lugar, editor ni fecha, una *Oración sobre san Martín de Porres* (1966d: 12).

Sobre los cuatro poetas restantes, el licenciado Andrés Ponce de León, Rodrigo de Velasco, Cristóbal de la Águila y Gaspar de Sosa no podemos decir nada, ni sobre su trayectoria personal ni sobre su producción artística, si no es que intervinieron en *Contexto triunfal* para alabar a Morales.

Sea como fuese, lo único que sacamos en claro es que estos ingenios, sean más o menos conocidos, más o menos prolíficos, tuvieron que mantener algún tipo de amistad con nuestro Morales en la medida en que este se convierte en el dedicatorio de sus poesías. No se puede afirmar del todo lo mismo, sin embargo, de aquellos que figuran, junto a él, en los otros volúmenes en que nuestro dramaturgo es uno de los que dedican composiciones; en tales casos, la única relación que se puede defender con certeza, fuera del tipo que fuese, es la de Morales con el dedicatorio del libro o, en su defecto, con su compilador: don Juan Jiménez de Góngora, Cristóbal Arias de Ribera, Tomás de Palomares y Francisco Varón.

De Jiménez de Góngora y Palomares ya nos hemos ocupado. Por lo que respecta a Arias de Ribera y a Varón, es poco lo que podemos aducir. Del primero, además de la faceta como poeta, se podría defender la de dramaturgo, ya que Simón Díaz cita una pieza manuscrita titulada *Espada, cabello y pintura* cuya tercera jornada sería obra suya (1961: 42), aunque no sabemos hasta qué punto se trata del mismo autor. Por lo que respecta a Francisco Varón, no hemos conseguido encontrar información alguna sobre él; solo Palau y Dulcet, en su *Manual del librero hispanoamericano*, al reseñar *Triunfo de Judic*, indica que podría tratarse también del poeta llamado Francisco Varona, del que poseía en su librería una obra titulada *Metamorfosis sagrado del poder divino, dibujado en la admirable y portentosa vida del penitente duque de Aquitania y conde de Pictavia, san Guillermo, progenitor glorioso de*

*nuestros reyes*, publicada en Madrid en 1767 (1973: 303-305). Francamente, no creemos que ambos poetas tengan algo que ver.

Habría que contentarse, pues, con indagar sobre los otros ingenios que acompañan a Morales en tales volúmenes. En *Aclamación poética* tenemos al contador Juan Antonio de Ibarra, doña Ana Caro Mallén, don García de Salcedo Coronel, don Fernando de la Torre Farfán, don Gabriel de Herrera, doña Ana Estacia de Ayala, don Juan Fajardo, don Hipólito Centellas, Juan de Santamaría, Francisco Jiménez Sedeño, Alvar Arias de Acosta, Luis Álvarez de Cienfuegos, doña Clara de Ibarra, el licenciado Juan de Vargas, don Francisco Infante, Tomás de Esquivel y don Cristóbal Arias de Ribera, que cierra la miscelánea como promotor de la misma. En *Triunfo de Judic* aparecen el maestro Juan de la Peña, Juan Pérez Lozano y el contador Juan Antonio de Ibarra. Por último, en *Estilo nuevo* intervienen el contador Juan Antonio de Ibarra, don Alonso Chirinos Bermúdez, don Lope de Liaño y Leyva, doña Ana Caro Mallén, don Cristóbal de Monroy, Luis Álvarez de Cienfuegos, Miguel de Burgos, Juan de Santamaría, Rodrigo Martínez de Consuegra, Bartolomé de Valenzuela, don Cristóbal Arias de Ribera, doña Clara de Ibarra, doña Catalina de Luzón, Juan Gallegos Hurtado, don Juan de Alzamora y Urcino, Juan Pérez Lozano, Pedro de Palomares —hijo del autor— y Francisco López Castellar, que escribe un elogio en prosa.

Como queda dicho, en este caso es más difícil probar que entre nuestro dramaturgo y toda esta nómina de ingenios existiese algún tipo de lazo, ya que el hecho de que Morales se encuentre entre los autores de los poemas no supone que necesariamente tenga que conocer al resto; pero tan descabellado como aseverar tales lazos sería defender que Morales no se hubiera relacionado con ninguno de ellos, cosa que se evidencia en el hecho de que algunos de los que lo acompañan le habían dedicado sus versos en *Contexto triunfal*: son los casos ya comentados de Juan Antonio de Ibarra, Juan de la Peña y Juan de Vargas; otros ingenios, por su parte, si bien no figuran en los preliminares del poema de nuestro autor, sí coinciden con él en otros volúmenes colectivos, como les sucede, por ejemplo, a Ana Caro, Juan de Santamaría, Luis Álvarez, Clara de Ibarra o Juan Pérez Lozano, amén del ya mencionado Cristóbal Arias. Tales circunstancias nos permiten hablar de la existencia de un círculo literario más o menos abierto en que Morales tuvo que participar en mayor o menor medida<sup>90</sup>,

---

90 En este contexto sería muy interesante analizar con detenimiento las redes que se forman entre estos y otros ingenios, que unas veces aparecen como dedicatarios y otras como autores de los preliminares, unas como integrantes del volumen colectivo y otras como su editor. Los índices del catálogo de Cipriano López son

a pesar de lo poco requerido que nuestro dramaturgo parece ser a la hora de compilar poesías en libros misceláneos o preliminares. En este sentido, es muy probable que las amistades literarias de nuestro autor no se circunscribieran únicamente a los ocho nombres que le prestaron sus versos en *Contexto triunfal*, a Cristóbal Arias o al enigmático Francisco Varón, sino que debió de conocer a otros, aunque estos no le dediquen composiciones o no se las pidan a la hora de preparar sus obras.

Merece la pena, pues, que nos detengamos, siquiera rápidamente, en estas listas. Pese a que se podría decir que entre los poetas que acompañan a Morales no hay figuras de primer orden, algunos de ellos nos resultan familiares en la actualidad. Ahí están los poetas y dramaturgos Cristóbal de Monroy y Ana Caro Mallén. También son dignos de mención García de Salcedo Coronel, conocido por sus comentarios a la poesía de Luis de Góngora<sup>91</sup>, y el sacerdote Fernando de la Torre Farfán, gran promotor de academias y justas literarias en su tiempo (Reyes Cano, 1987; López Lorenzo, 2014) y en las que bien podría haber participado nuestro Morales.

Otros nombres no nos dicen hoy tanto, pero, a juzgar por la cantidad de poemas y volúmenes que los trabajos bibliográficos registran de ellos, debieron de gozar de cierto renombre en sus años, aunque solo fuese a nivel local. Es el caso de Alonso Chirinos, de quien Simón Díaz consigna tres obras: *Carnestolendas de la ciudad de Cádiz* (1639), *Panegírico nupcial: viaje del excelentísimo don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia [...] en las bodas con la excelentísima señora doña Juana Fernández de Córdoba* (1640)<sup>92</sup> o *Motivos de alcanzar la misericordia divina en el artículo de muerte* (1649 y 1663) (Simón Díaz, 1971: 251). Algo similar se puede decir de Juan de Santamaría, autor de varios libros poéticos y de algunas poesías sueltas, según puede rastrearse en el catálogo de

---

una herramienta magnífica para este propósito. He aquí algunos ejemplos: Juan de Santamaría posee composiciones en volúmenes de Jiménez Sedeño y Torre Farfán, y a su vez en algunas de sus obras vamos a encontrar poemas de Juan Antonio de Ibarra o Martínez Consuegra, que también figura como autor de alguna de las rimas en obras a cargo de Torre Farfán.

91 Véase la reseña que se le dedica en el *Diccionario biográfico español* (Aldea Vaquero, 2013: 270-271) y, especialmente, la tesis que sobre su poesía realizó Pedro Iván García Jiménez: *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio* (2014).

92 Luis Salas Almela estudia las implicaciones de poder de los festejos de las bodas de los duques de Braganza (1633) y de Medina Sidonia (1640) a partir de las relaciones que se escribieron de ellas, siendo esta una de las que tiene en cuenta. De Chirinos Bermúdez dice que «[he] had worked for the dukes for at least seven years in various judicial and financial capacities, allowing him to be a close witness and a member of the procession [de la boda]» (2015: 49): si Morales también estuvo relacionado con los Medina Sidonia, ¿podrían conocerse estos poetas en virtud de su dependencia de la casa ducal?

Cipriano López; una de esas obras parece versar, como *Contexto triunfal*, sobre la fiesta de desagravio que celebró la iglesia sevillana de la Magdalena: *Panegírico en alabanza a la gran fiesta y otavario que celebró la iglesia parroquial de la Magdalena de Sevilla al desagravio del Santísimo Sacramento del Altar* (1636) (2016a: 343); otras son *Soliloquio a Cristo Redentor nuestro, en el contagio que padeció la ciudad de Sevilla este año de 1649* (1649) o *Poema heroico y aclamación poética que a las alegres demostraciones y celebradas fiestas de la reducción y entrega de la ciudad de Barcelona [...] hizo la muy noble, muy leal ciudad de Sevilla* (1652) (págs. 462, 482). Lo mismo se puede aducir, por último, de Francisco Jiménez Sedeño, a quien se le atribuyen libros como *Amorosa exclamación a Cristo Señor nuestro en la cruz* (1652), *Elogio afectuoso al señor don Pedro Niño de Guzmán, conde de Villaumbrosa* (1654) o *Canción real al melifluo doctor san Bernardo* (1661) (López Lorenzo, 2016a: 477-478, 495, 530)<sup>93</sup>.

Morales, pues, pese a los escasos ejemplos de poesía laudatoria y contribuciones a volúmenes misceláneos, no debió de estar muy mal relacionado con los poetas sevillanos de su tiempo. En este sentido, llama la atención que su nombre aparezca en tales casos siempre al lado del de Juan Antonio de Ibarra, cuyas trayectoria e influencia hemos destacado. Academias, certámenes, reuniones, fiestas variadas y cenáculos debieron de ser frecuentados por nuestro dramaturgo, algo común en cualquier ingenio que deseara ganarse cierto renombre al menos en su lugar; parece poco objetable que don Cristóbal no participara en algunos de estos eventos en una ciudad donde, según Godoy Gómez, proliferaron las justas poéticas auspiciadas por las instituciones religiosas (2004: 29-34), como las que se celebraron en el contexto de las celebraciones de 1636, según él mismo cuenta en *Contexto triunfal*; además, en su comedia *Las academias de amor* literaturizará el fenómeno para construir una trama amorosa, según tendremos ocasión de ver. Se trata, en definitiva, de una práctica artística y social que nuestro dramaturgo conocía bien.

Hasta ahora hemos hablado solo de la poesía, pero no podemos dejar de lado el que se constituye en tema principal de nuestra investigación: el teatro. Hay que decir, sin embargo,

---

93 No son, obviamente, los únicos que cuentan con poesías y libros, pero sí los más destacados de toda nuestra nómina de poetas, según hemos podido indagar. Remitimos a los tomos de la *Bibliografía de la literatura hispánica* de Simón Díaz y al catálogo de Cipriano López Lorenzo, gracias a los cuales se puede seguir la pista a la mayoría de los ingenios citados. De algunos, no obstante, no sabemos mucho más que Andrés Ponce de León, Rodrigo de Velasco o Gaspar de Sosa: Clara de Ibarra, Juan Pérez Lozano, Ana Estacia de Ayala, Juan Fajardo o Hipólito Centellas.

que en la época que estudiamos no es pertinente diferenciar tajantemente entre poesía lírica y poesía dramática, y por ello la mayoría de los ingenios componían tanto poemas como comedias. No debe extrañarnos, pues, que algunos de los ingenios que figuran en los preliminares y volúmenes que hemos comentado escribieran también alguna pieza de teatro. Los casos más conocidos son el de Cristóbal de Monroy, que, como Morales, destaca más por su faceta como dramaturgo que como poeta lírico, con más de una treintena de comedias atribuidas amén de algunos autos sacramentales (Reyes Peña *et alii*, 2006: 102-104), y el de Ana Caro Mallén, aunque su producción es mucho más exigua: el *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII* cita solo tres comedias y cuatro autos sacramentales (Reyes Peña *et alii*, 2006: 52-53)<sup>94</sup>. No son, sin embargo, los únicos que probaron suerte con el arte dramático, pues también se conserva alguna pieza de muchos de esos poetas que hoy han caído en el olvido: además de Cristóbal Arias, del que se habló anteriormente, el susodicho *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII* consigna obras dramáticas del contador Juan Antonio de Ibarra (dos autos sacramentales) (Reyes Peña *et alii*, 2006: 81), de Lope de Liaño (dos supuestas comedias y otros tantos autos) (págs. 86-87), de Fernando de la Torre Farfán (cuatro comedias y dos autos sacramentales) (págs. 115-116) y de Francisco Jiménez Sedeño (al menos tres autos y una comedia) (págs. 84-85)<sup>95</sup>. Además de estos, no podemos olvidar que por los años que nos interesan también componían comedias en Sevilla otros poetas como Diego Jiménez de Enciso —muerto en 1634— (págs. 82-84) o Luis de Belmonte Bermúdez (págs. 40-50).

Efectivamente, al igual que sucedía con la poesía, también Sevilla destacó durante los Siglos de Oro por su actividad teatral, al menos en el último tercio del XVI. La clave del éxito radicaba en que, a diferencia de otras ciudades en que la representación de comedias solía estar supeditada a la beneficencia, en Sevilla dominaba la libre iniciativa empresarial, de modo que cualquiera podía levantar un corral y explotarlo comercialmente (Sentaurens, 1995: 146-147); este fue el caso, por ejemplo, de Diego de Vera, primero propietario del Corral de las Atarazanas (1577-1585) y después del de la Alcoba (1585-1589) (Bolaños Donoso, Reyes Peña, 2013). Por todo ello, hay cierta unanimidad en la crítica a la hora de considerar los

---

94 Véase también la tesis de Alba Urban Baños, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro* (2014).

95 Urzáiz recoge también a un tal Juan de Silva Correa al que se le atribuyen algunas piezas (2002b: 609-610), aunque es muy difícil verificar si se trata del mismo Juan de Silva que dedica una composición a Morales en *Contexto triunfal*.

decenios finales del Quinientos la edad dorada del teatro sevillano; el punto en que discrepan los estudiosos es hasta cuándo abarca este periodo: Piedad Bolaños considera que con el advenimiento del XVII se termina el esplendor (1995: 63), mientras que Sentaurens prefiere extenderlo hasta 1620 (1995: 149), es decir, aproximadamente hasta la época que nos interesa; de ser así, el auge y decadencia del teatro presentaría una trayectoria muy parecida a la que hemos visto en la poesía.

Pero ¿a qué se debió la crisis? Todo parece apuntar al deseo del ayuntamiento de hacerse con el control de la gestión de las representaciones para sanear así la penuria en que se encontraban a principios del XVII las arcas municipales (Sentaurens, 1984a: 281). En este sentido, se solicitó a la Corona la aprobación de ciertas medidas como la construcción de dos teatros y la de agravar el precio de la entrada con ocho maravedís (Bolaños Donoso y Reyes Peña, 2013). Es así como en 1608 se inaugura el Corral del Coliseo, con una vida muy accidentada —estado de ruina, incendios...— que lo llevó a varias remodelaciones. También por estos años el Cabildo, al no construir el segundo teatro que le permitía el privilegio real obtenido, se hace con el control del Corral de Doña Elvira, uno de los más populares de Sevilla y en funcionamiento desde 1577, aunque clausurado en 1632 por su pésimo estado y por la competencia que le hacían tanto el Coliseo como el segundo gran corral del Seiscientos sevillano: el de la Montería, abierto en 1626 y perteneciente a la jurisdicción real, donde, recordemos, se escenificaron algunas de las comedias de Morales<sup>96</sup>.

Pero a la larga, la iniciativa de control del ayuntamiento resultó letal para el desarrollo del teatro en Sevilla. Según Sentaurens, «En taxant fortement et de diverses façons les activités dramatiques, elle [la ciudad de Sevilla] a, en définitive, pénalisé lourdement le public de la *comedia*, qui s'est vu obligé de supporter tout le poids du renchérissement du coût de l'exploitation des *corrales*» (1984a: 295). Desde entonces el declive fue aumentando progresivamente, y a partir de 1649, tras la fatídica epidemia de peste, se volvió inexorable; el proceso culmina en el año 1679 cuando el Cabildo decide prohibir las representaciones teatrales en la ciudad, cerrando así los dos corrales que por entonces funcionaban, aunque con una actividad muy pobre (Sentaurens, 1991: 72). Los motivos de esta clausura no fueron, como muchas veces se ha repetido, de índole moral, sino que se debieron a una serie de

---

96 Remitimos al libro de Sentaurens, *Séville et le théâtre* (1984a; 1984b), y, sobre todo, a la página web *Rutas del Teatro en Andalucía*, coordinada por Piedad Bolaños, para la historia de estos y otros corrales de comedias en la Sevilla de los siglos XVI y XVII (véase la webgrafía).

factores que se conjuraron en una situación ya desoladora para el teatro: la amenaza de nuevas epidemias que por entonces azotaban Cádiz y Málaga, que avivaron los recuerdos de 1649; la crisis de subsistencia provocada por las malas cosechas; y la cruzada que contra la Comedia entablaron el cardenal Ambrosio Ignacio de Spínola, el padre predicador Tirso González Santaella y Miguel Mañara (Bolaños Donoso, 2011)<sup>97</sup>.

En relación con la Comedia, no podemos olvidar el desarrollo que llegó a tener el auto sacramental con motivo de la importancia que se le confería a la fiesta del Corpus, celebrada con gran boato y para la que el Cabildo de la ciudad no escatimaba en gastos. Aunque no conservamos ningún auto de Cristóbal de Morales, no es descabellado pensar que pudo haber escrito alguno para la ciudad en la que residía, ya que, como hemos visto anteriormente, casi todos los poetas locales los componían. La trayectoria del Corpus y del auto sacramental es, en líneas generales, pareja a la de los corrales y de las comedias: un periodo de gran esplendor que abarca los decenios finales del Quinientos y que se extiende, en cierto sentido, a lo largo de la primera mitad de la centuria siguiente (Sentaurens, 1984a: 168-184) y un proceso de crisis que se acentúa a partir de 1660, culminando en el año 1679, cuando la prohibición de las representaciones teatrales se hace extensible a los autos (Sentaurens, 1984b: 825)<sup>98</sup>.

Esta es, pues, la Sevilla en la que se desenvuelve la carrera literaria de don Cristóbal de Morales, una ciudad que vive entre el esplendor del siglo pasado y el declive irreversible en que se va a ver sumida tras la epidemia de 1649; por entonces la crisis ya empezaba a notarse, tanto en los niveles demográfico y económico (Domínguez Ortiz, 1986: 69-72) como en el plano cultural, según hemos tenido ocasión de analizar. Las obras de Morales deben valorarse, por tanto, de acuerdo con estas coordenadas: la producción dramática de un poeta que conoce bien su oficio en una sociedad que aún demanda teatro, pero carente del genio de un Lope o un Calderón; en definitiva, se trata de un dramaturgo convencional, aunque no exento de calidad artística y no peor —o incluso mejor— que otros de su mismo rango: es lo que vamos a intentar demostrar a lo largo de los capítulos que integran el resto de nuestro trabajo.

---

97 Pero el asunto no terminó aquí, pues el arzobispado sevillano luchó para que las comedias se prohibieran en otras ciudades, como Jerez de la Frontera (prohibición en 1693), Écija, Córdoba (prohibición en 1695) o El Puerto de Santa María (prohibición en 1716); la culminación de esta guerra contra el teatro tuvo lugar en 1731, cuando consigue del rey una orden general para expulsar a todos los comediantes de los pueblos que estaban bajo su jurisdicción (Bolaños Donoso, 2002).

98 Sobre el Corpus de Sevilla durante los Siglos de Oro, véase Lleó Cañal, 1975, y los capítulos correspondientes de *Séville et le théâtre* (1984a; 1984b) de Sentaurens.



## 2. LA OBRA DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES: FIJACIÓN DE UN CORPUS

Antes de abordar esta tarea es indispensable, no obstante, fijar el corpus de obras dramáticas que va a constituirse en nuestro objeto de estudio. Como vimos en el estado de la cuestión, son muchos los títulos de comedias que se han relacionado de algún modo u otro con el nombre de nuestro dramaturgo —o con el de alguno de sus homónimos y, por tanto, a causa de la confusión, con el suyo propio—. Hay atribuciones sensatas, otras dudosas y algunas totalmente infundadas. Es necesario, pues, resolver previamente tales cuestiones o, al menos, intentarlo, habida cuenta de lo complejo de los problemas de autoría. En este sentido, queremos advertir de que nuestro corpus no será ni cerrado ni definitivo, sino más bien abierto y, en algunos casos, hipotético. Además de esto, contamos con el fantasma de las comedias perdidas, ya que don Cristóbal pudo haber compuesto algunas piezas más de las que le vamos a atribuir; de hecho, es posible que la desaparecida *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé* fuese suya.

Empezaremos recordando la información bibliográfica que ofrecimos en el estado de la cuestión. Contamos con una veintena de obras que se han visto relacionadas con nuestro poeta. De esas veinte, por un lado, doce o quince —teniendo en cuenta las confusiones que se han producido entre obras con título similar, que lleva a contar como una lo que son dos o incluso tres piezas— suelen aparecer casi siempre atribuidas a nuestro hombre: *Las academias de amor*, *El honor en el suplicio*, *Los Armengoles. Primera parte*, *Los Armengoles. Segunda parte*<sup>99</sup> —estas tres tenidas normalmente por una o, a lo sumo, dos—, *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*<sup>100</sup>, *Dejar por amor venganzas*, *Dido y Eneas* o *Los amores de Dido y Eneas*<sup>101</sup>, *La Estrella de Monserrate*, *El legítimo bastardo*, *Mentir con honra y historia de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando*<sup>102</sup>, *El peligro en la amistad*<sup>103</sup>, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando*<sup>104</sup> —confundida con *Mentir con honra*—. Por otro lado, hay seis

99 También tituladas en el *plaudite El prodigio de Cataluña*. No obstante, para simplificar la labor de referencia, denominaremos normalmente estas piezas como *Los Armengoles I* y *Los Armengoles II*. Cuando debamos referirnos a la dilogía en su conjunto, lo haremos mediante *Los Armengoles* a secas.

100 Aludiremos a esta comedia perdida de forma simplificada: *El cerco de Fuenterrabía*.

101 Siguiendo con el afán simplificador, utilizaremos normalmente el título de la pieza que se da en la tradición manuscrita, en cuyo texto apoyamos nuestras pesquisas: *Dido y Eneas*.

102 La llamaremos sencillamente *Mentir con honra*.

103 En el *plaudite* se la llama *La amistad mal pagada* y al final de la segunda jornada *La amistad peligrosa*. Normalizaremos el título y utilizaremos el que se da en la primera página.

104 Nos referiremos normalmente a esta obra como *La toma de Sevilla* a secas.

piezas que no aparecen con tanta constancia en las listas de obras de Morales, si bien algunas son más frecuentes en esos índices y otras más esporádicas: *Peor es un tonto que un real de a ocho*, *Comedia de El caballero de Olmedo o la viuda por casar*<sup>105</sup>, *Comedia de los amores y locuras del conde loco*<sup>106</sup>, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*<sup>107</sup>, *El horror de las montañas y portero de San Pablo*<sup>108</sup> y *El bandolero Baturi*.

Así las cosas, a la hora de fijar ese corpus, lo más lógico sería empezar a descartar piezas para quedarnos, al final, solo con aquellas que consideraremos obra de nuestro dramaturgo. No obstante, vamos a plantearlo de forma inversa, pues comenzaremos exponiendo el catálogo que hemos establecido para continuar explicando por qué no hemos dado por válido el resto de atribuciones, ya que, pensamos, para defender por qué consideramos que una comedia no se debe al genio de don Cristóbal se requiere conocer previamente los caracteres generales de las que sí hemos dado por suyas.

De las veinte obras que hemos citado, pensamos que solo diez se deben a la paternidad de nuestro autor. He aquí el listado: *Las academias de amor*, *Los Armengoles I*, *Los Armengoles II*, *Dejar por amor venganzas*, *Dido y Eneas*, *El legítimo bastardo*, *El peligro en la amistad*, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla*. Aunque, evidentemente, son muy diversas entre sí, poseen una serie de rasgos comunes que permiten atribuirles verosímelmente, si no a la misma mano, al menos sí a una misma escuela. Se trata de un teatro que sigue muy de cerca los pasos de Calderón de la Barca<sup>109</sup>.

No es este, obviamente, el lugar para desmenuzar las características de la fórmula dramática de Morales; esta tarea se llevará a cabo en los capítulos siguientes. Sin embargo, creemos conveniente exponer aquí un par de rasgos de su teatro que nos servirán no tanto para

---

105 La denominaremos simplemente *El caballero de Olmedo*.

106 La llamaremos *El conde loco* a secas.

107 Aludiremos a esta obra como *Los naufragios de Leopoldo*.

108 Cuando hablemos de ella, lo haremos citando solo la primera parte del título: *El horror de las montañas*.

109 Es una obviedad decir que la bibliografía sobre la producción dramática de Calderón es inmensa, variada e inabarcable. A lo largo de nuestra investigación nos valdremos de muchos trabajos sobre el teatro de don Pedro que nos servirán para analizar, por imitación o por contraste, el de Morales en tanto que, como decimos, pertenece a la escuela encabezada por él. En este momento en que estamos hablando de rasgos generales no queremos dejar de citar tres monografías que, aunque con una perspectiva de conjunto y en ocasiones con cierto afán divulgativo, dan buena cuenta de cuáles son las líneas maestras de la producción teatral de Calderón y, de ahí, las de sus imitadores, como Morales —aunque huelga añadir que estos carecen de la genialidad de aquel—: nos referimos a *Calderón. Vida y teatro* (2000) de Felipe Pedraza, *Calderón y su escuela dramática* (2001a) de Ignacio Arellano y *Calderón* (2002) de Evangelina Rodríguez. Recomendamos las páginas que se dedican a las convenciones y técnicas dramáticas y a la expresión poética (Pedraza Jiménez, 2000: 78-100; Arellano, 2001a: 23-58).

demostrar que esas piezas se deben a un mismo genio como para descartar, por oposición, las otras atribuciones. Además, a lo largo de este apartado sacaremos a relucir otras características más específicas que nos ayudarán en las pesquisas sobre la autoría de algunas comedias concretas.

En primer lugar tenemos el sistema métrico. Incluimos a continuación una tabla y un gráfico en que mostramos los porcentajes de utilización de los metros de que se vale Morales<sup>110</sup>:

Estrofa	AA	AI	A2	DAV	DE	LB	PA	RC	RRM	TS
Romances	56,3 %	69,2 %	69,2 %	63,7 %	60,7 %	56,1 %	56,6 %	68,2 %	61,3 %	63,3 %
Redondillas	19,5 %	17,2 %	11,1 %	24 %	20,5 %	27,3 %	14,5 %	18,5 %	15,9 %	14,8 %
Silvas de consonantes	7,1 %	10,6 %	8,2 %	4,6 %	11,6 %	6 %	9,7 %	6 %	7,2 %	12,8 %
Décimas	9,7 %	3 %	7,2 %	7,7 %	3,7 %	5,6 %	8,6 %	7,3 %	11,2 %	7,9 %
Octavas reales	2,5 %	—	3,1 %	—	2,7 %	1,9 %	—	—	—	0,9 %
Canciones	1,2 %	—	1,2 %	—	0,6 %	—	—	—	0,8 %	0,2 %
Endecasílabos pareados	—	—	—	—	—	3,2 %	3,3 %	—	3,4 %	—
Sonetos	3,8 %	—	—	—	—	—	1 %	—	—	—
Sextetos lira	—	—	—	—	—	—	4 %	—	—	—
Septetos lira	—	—	—	—	—	—	1,6 %	—	—	—
Novenas	—	—	—	—	—	—	0,7 %	—	—	—
Romancillos	—	—	—	—	—	—	—	—	0,3 %	—

Tabla 1. Porcentajes de uso de las estrofas de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

(El gráfico figura en la página siguiente.)

110 Como se puede apreciar, los títulos de las comedias se consignarán en las tablas y gráficos de nuestro trabajo mediante sus iniciales: AA (*Las academias de amor*), AI (*Los Armengoles I*), A2 (*Los Armengoles II*), DAV (*Dejar por amor venganzas*), DE (*Dido y Eneas*), LB (*El legítimo bastardo*), PA (*El peligro en la amistad*), RC (*El renegado del cielo*), RRM (*Renegado, rey y mártir*) y TS (*La toma de Sevilla*).

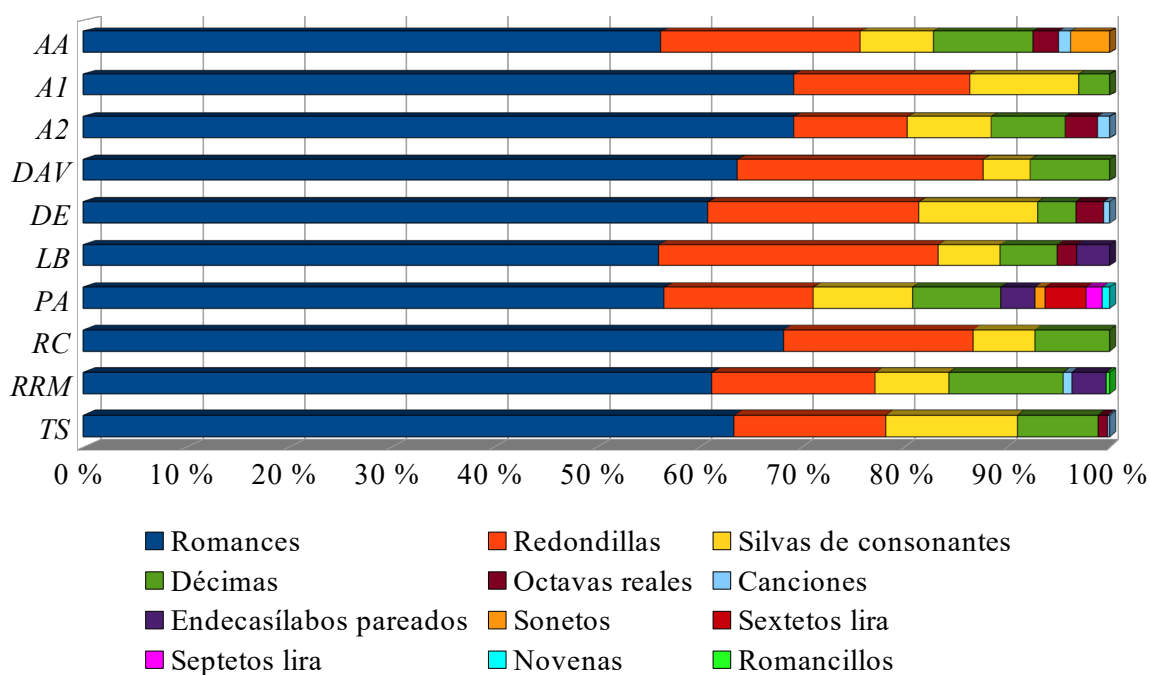


Gráfico 1. Porcentajes de uso de las estrofas de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

Es asombrosa la regularidad de estos porcentajes. Nótese cómo existen cuatro metros que aparecen indefectiblemente en todas las piezas: el romance, que es la forma más empleada con un promedio del 61,8%; la redondilla, que suele ocupar, como media, el 18,3% de las piezas; las silvas de consonantes, es decir, los pareados de heptasílabos y endecasílabos, que abarcan un 8,4% de media; y las décimas, con unos porcentajes medios cercanos a los de las silvas: un 7,2%. Hay un par de estrofas que se utilizan en la mitad de las obras, como son las octavas reales (2,2%) y las canciones (0,8%). Más extraños son los endecasílabos pareados, que pueden confundirse con las silvas, y cuyo porcentaje es bastante regular (3,3%). Finalmente, tenemos una serie de formas métricas a las que solo se recurre puntualmente en una comedia, y con un porcentaje por lo general bastante bajo. Es cierto que se aprecian algunas variaciones notables, como, por ejemplo, el 56,1% de los romances de *El legítimo bastardo* y el 69,2% de cada una de las dos partes de *Los Armengoles*, o el 24% de las redondillas de *Dejar por amor venganzas* frente al 11,1% de *Los Armengoles II*, por no hablar de los metros esporádicos, como las estrofas de tipo lira, que aparecen solo en una de las piezas conservadas; no obstante, estas diferencias no deben inducirnos a pensar que estamos ante comedias de autores diferentes, pues pueden explicarse por motivos diversos,

como la evolución de la escritura del dramaturgo o a causas muy concretas de difícil comprensión.

Sea como fuese, esta regularidad métrica nos resulta sorprendente en unos poetas en que la evolución no era un hecho extraño, como demuestran los estudios clásicos *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton (1968) o *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón* de Hilborn (1938). Esto podría deberse a que se han perdido algunas piezas, pero resultaría sospechoso que hubieran desaparecido precisamente solo aquellas que presentan usos métricos diferentes de las que conocemos. Quizá la carrera literaria de Morales fue breve o se dedicó a la escritura dramática solo de manera esporádica: esto explicaría la escasa evolución que se aprecia en su sistema de versificación<sup>111</sup>.

Téngase en cuenta que estas cifras no son, ni mucho menos, definitivas. Hasta donde hemos alcanzado, no solo no tenemos ningún manuscrito autógrafo de nuestro autor, sino que también la mayor parte de sus piezas se conserva en ediciones sueltas, con todo lo que ello implica. Con esto queremos decir que, a pesar de que hemos buscado siempre el ejemplar textualmente más puro para trabajar, todos los textos pueden estar deturpados en mayor o menor grado, por lo que los datos que ofrecemos carecen de una fiabilidad absoluta. A esto hay que sumarle el hecho ya indicado de que Cristóbal de Morales pudo escribir más comedias que pueden haberse perdido —como les sucede a *El cerco de Fuenterrabía* y quizá a *El bandolero Baturi*— o estar atribuidas a otros dramaturgos en las ediciones en que se conserven y cuyos sistemas métricos podrían diferir de los de las obras que conocemos. No

---

111 Como es bien sabido, estos trabajos tratan de fijar la cronología de las comedias no fechadas de Lope y Calderón comparando su métrica con la de aquellas cuya datación sí es segura. En este sentido, resultaría tentador valernos de estos estudios, especialmente el de Hilborn, para intentar fechar las piezas de Morales; no obstante, creemos que esto carecería de buenos fundamentos científicos. Ya Hilborn, consciente de lo arriesgado de su empresa, advertía en el prefacio de su libro de que sus resultados se moverían más en la esfera de lo probable que de lo seguro (1938: III-VI), y, de hecho, a pesar de que trabaja con datos muy minuciosos —llega a tener en cuenta, por ejemplo, el tipo de verso que integra las silvas de cada periodo o el ritmo de los romances—, a veces llega a conclusiones que le resultan contradictorias. Sea como fuese, estos resultados, más o menos afortunados, se refieren a la obra de Calderón, pero no a la de otro poeta por seguidor suyo que fuese, pues su métrica no tiene por qué discurrir por los mismos derroteros que los del maestro. Además, Hilborn partía de un corpus numeroso de comedias datadas, mientras que de Morales solo conservamos diez, de las que de solo tres o cuatro tenemos algún dato cronológico (Sentaurens, 1984b: 1093-1107); y la variedad de metros de Calderón no es, ni mucho menos, la de nuestro poeta. De todas formas, sí que podemos entender que la evolución de Calderón puede responder a una tendencia común —es un hecho que el romance va ganando terreno a la redondilla a lo largo del siglo—; en este sentido, se aprecia que los porcentajes métricos de Morales guardan cierto parecido con los que ofrece Hilborn para periodo de 1637-1639 y 1640-1650 de Calderón (1938: 35-49); recordemos que, si tenemos en cuenta las fechas de Sentaurens, la actividad dramática de nuestro autor se pudo desarrollar, efectivamente, entre los años finales de la década de los 30 y los iniciales de la de los 40.

obstante, lo que ofrecemos es lo que tenemos actualmente, y aunque los datos no sean totalmente certeros, no por ello son falsos, de modo que no dejan de ser útiles e indicativos para el cometido que aquí nos ocupa, que es fijar el corpus de nuestro autor. Queremos decir que habrá márgenes de error, pero no hasta el punto de que en la pieza original el porcentaje de romances sea solo, por ejemplo, del 40 %. A esta misma conclusión llegó Hilborn al analizar la métrica de Calderón: «Naturally, mutilations like that mentioned will affect the computed percentages to some extent, but not sufficiently to cause the figures to fail to show the general character of the original versification of the play and thus destroy entirely the value of the analysis» (1938: V).

Un segundo rasgo que queremos destacar es el estilo. Como discípulo de la escuela calderoniana, Morales participa de la estilización lingüística a que los seguidores de don Pedro someten el lenguaje literario. En los versos de nuestro autor encontraremos con una alta frecuencia metáforas, hipérbolos, anáforas, hipérbatos, paralelismos y plurimembraciones y un largo etcétera de figuras retóricas, además de alusiones eruditas, especialmente mitológicas, aunque también históricas y bíblicas. Esta artificiosidad se puede rastrear a lo largo de toda la pieza, pero se concentra especialmente en algunos puntos destacados: remansos líricos, pasajes emotivos en que los personajes dan rienda suelta a sus sentimientos o descripciones de los más variados hechos, desde paisajes a tempestades, pasando por las inevitables cronografías —amaneceres, atardeceres, anocheceres...—. Para ilustrar esta idea, transcribimos algunos fragmentos de varias obras:

¡Ah del monte que sube  
entremetido en una y otra nube  
porque en este horizonte  
examine los rayos a Faetonte,  
cuyo cuerpo le debe  
el vestido a la nieve,  
y a su cabeza de erizada peña  
el sol abrasa la robusta greña,  
y cuando hilo a hilo la desata,  
río corre de plata  
que por varios colores,  
bañando arenas, fertiliza flores!  
(*Los Armengoles II*: vv. 367-378)

llegué la primera noche,  
y cuando negaba el sol  
a este horizonte español  
la luz del dorado coche,

quise examinar curioso  
vuestra puerta, y al instante  
que me determiné amante,  
me consideré celoso:  
iba ya la noche fría  
por uno y otro arcaduz  
ocultando mucha luz  
porque la noche partía  
la obscuridad sosegada,  
la cautela conocida,  
la tiniebla introducida,  
toda la luz desterrada,  
cuando dije a mis desvelos  
de esta suerte —¡qué rigor!—:  
«No es justo que tanto amor  
vea el color de los celos».  
(*Dejar por amor venganzas*: vv. 2209-2228)

¡Oh, temerosa noche, imagen viva  
de la obscura caverna, nube opuesta  
al farol más brillante!, ¡oh, tú, funesta  
del día suspensión, madrastra esquiva!,  
si licenciosa aviva  
engaños tu indecencia  
y a impulsos atrevidos das licencia,  
¿con quién has hecho cargos?:  
del honor de mi amigo soy el Argos;  
si solicita tu nocturna esfera,  
ese rostro embozado de temores,  
tu centro coronado de pavores,  
tu negro abril, tu oscura primavera,  
que en tí caduco muera  
el jazmín elegante,  
trasladando lo nuevo y lo fragante,  
¿en quién has hecho cargos?:  
de su elegancia vengo a ser el Argos.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 1447-1464)

Este golfo de plata, este mar breve  
a quien rinden espíritus de nieve  
esas sierras robustas,  
heladas en diciembre, en junio adustas,  
es el Guadalquivir, cisne sin pluma,  
que organizando acentos con su espuma  
vuela a morir a la región salada  
líquida mariposa, nieve alada.  
(*La toma de Sevilla*: vv. 427-434)

No obstante, no hemos querido decir en ningún momento que la estilización sea un rasgo exclusivo de nuestro autor que sirva para vincular una obra con su nombre, ni mucho menos. Es evidente que todos los poetas de la generación de Calderón se caracterizan por un lenguaje similar que, en algunos casos, es una simple imitación. Sin embargo, no por ello esta característica deja de ser relevante, y si no nos vale por sí sola para defender la adscripción de una obra a Morales, si la utilizaremos para descartar aquellas cuyo estilo no tenga nada que ver con el que se puede encontrar en cualquiera de sus comedias seguras.

Empezaremos, así pues, nuestra ronda de «desatribuciones» con las más evidentes, las tres piezas que Eduardo Juliá asignó a nuestro autor en su edición de *El caballero de Olmedo* de 1944: dicha pieza, *El conde loco* y *Los naufragios de Leopoldo*.

De estas tres la que sin lugar a dudas no pertenece a nuestro dramaturgo es *El conde loco*. Jean Canavaggio expuso en su edición de 1969 argumentos lo suficientemente contundentes y convincentes como para que nos detengamos en exceso en esta pieza, pero aun así nos gustaría recordarlos y hacerlos nuestros. Como hicimos notar en el estado de la cuestión, el hispanista francés propuso como fecha aproximativa de composición los años 1579 o 1586 (págs. 21-24); en este sentido, la fórmula dramática de la comedia entronca más con la tradición del Quinientos, especialmente con Juan de la Cueva —recordemos que la obra está dividida en cuatro actos—, que con el quehacer literario de los dramaturgos de la Comedia nueva (págs. 35-37).

Sea como sea, ya tuvimos ocasión de hacer ver que la propuesta de Juliá era un tanto infundada, pues la única justificación para atribuir *El conde loco* a nuestro poeta es que se citaba como su autor a un «Morales» en *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando, Morales que, dicho sea de paso, figuraba entre nombres de precursores de la Comedia nueva como Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola o Cristóbal de Virués. No obstante, Canavaggio se detenía un instante a refutar esta teoría, y para hacerlo se basaba en la métrica y en el estilo (págs. 74-79).

Partiendo de los porcentajes estróficos de *La Estrella de Monserrate* —que, por cierto, nosotros no consideramos obra de nuestro autor— y de *Dido y Eneas*, que Juliá había ofrecido en su edición de 1944, el estudioso francés muestra cuán diferentes son los sistemas métricos de don Cristóbal y del «Morales» autor de *El conde loco*, pues esta comedia está compuesta de redondillas en un 54,4 %, de tercetos en un 16,2 %, de endecasílabos sueltos —o blancos—



en un 11,8 %, de octavas reales en un 8,8 % y de estancias en un 8,6 % (págs. 38-40, 74): el hecho que más diferencia esta pieza de las de nuestro hombre es la total ausencia del romance, que en sus comedias solía alcanzar más del 60 % de la versificación.

Por lo que respecta al estilo, Canavaggio ya se dio cuenta también de que las obras impresas atribuidas a Cristóbal de Morales, fuese este autor quien fuese, presentan el estilo propio de un seguidor de Calderón, impregnadas de gongorismo: latinismos, erudición, retórica, etcétera; aspecto que prueba, como hemos hecho notar nosotros, citando algunos de los pasajes más artificiosos de nuestro autor (págs. 75-77). Al analizar el estilo de *El conde loco*, el citado crítico había indicado que en esta pieza se emplean, sin mezclarse, un lenguaje de corte popular y otro de índole más noble (págs. 57-60). He aquí uno de los pasajes de la obra que Canavaggio considera más elaborados; se podrá apreciar que, aun así, las diferencias respecto a la escritura de Morales son abismales:

Hera el tropel y la gentualla tanta,  
que tras el triste Conde yba siguiendo,  
que del polbo una nube se lebanta,  
que el ayre cuaja y a todos ba cubriendo.  
Al niño le resuena la garganta,  
un triste llanto por el Conde haziendo;  
los hombres jimen, las mugeres lloran,  
todos del triste Conde se enamoran.

(Morales, *Comedia de los amores y locuras del conde loco*, 1969: vv. 471-478)

Canavaggio toma también en consideración otros hechos para probar que el autor de esta comedia no es el mismo que piensa Juliá Martínez: comenta cómo no se conoce ninguna edición de don Cristóbal anterior a 1650; cómo se le atribuye *El cerco de Fuenterrabía*, que solo puede ser posterior a 1638; y cómo otras obras que se le han asignado con más fundamento son de dramaturgos de la segunda mitad del XVII, como *El horror de las montañas* de Cristóbal de Monroy, *El honor en el suplicio* de José de Arroyo o *Peor es un tonto que un real de a ocho* de Damián de Morales (págs. 78-79). No obstante, estos argumentos nos parecen de menor fuerza que los dos anteriores, especialmente el de las fechas de las ediciones, pues que una obra se edite en 1650 no quiere decir que no se haya podido componer mucho antes. Basten, así pues, las cuestiones métricas y estilísticas.

Finalmente, no queremos terminar sin recordar que Canavaggio, en su afán por desvelar la identidad del misterioso «Morales», propuso como posibles autores de esta pieza a

Alonso de Morales *el divino* o a Pedro de Morales. Se decanta más por el primero, cuya actividad está atestiguada al menos desde 1584, mientras que del segundo no sabemos nada hasta 1595 (págs. 84-85). En este punto, nuestro estudioso se planteaba la relación de esta obra con la otra que Juliá atribuyó a Cristóbal de Morales: *Los naufragios de Leopoldo*.

Esta segunda comedia también indebidamente relacionada con el nombre de nuestro autor presenta una factura más cercana a la Comedia nueva —por ejemplo, a diferencia de *El conde loco*, esta escrita en tres jornadas—, pero, como la anterior, sigue siendo una pieza muy temprana, cuya fórmula dramática es muy similar a la que presentan las primeras obras de Lope de Vega, según Canavaggio (1969: 84).

A diferencia de *El conde loco*, recordemos que de esta comedia tenemos indicios más fiables para su datación y de los que da buena cuenta Claudio Baratella, que la editó en 2012 como tesis de licenciatura: en el último folio se indica que se representó en 1594 y se copió en 1595, además de que fue «compuesta por Morales» (Baratella, 2012: 19), detalle que llevaría a Juliá a incluirla en el corpus de las piezas de nuestro autor. Más complicado es dilucidar la fecha exacta de composición, pero Baratella, valiéndose de diversos tipos de análisis, entre los que destacan el del género dramático palatino, incipiente, al que pertenece la pieza<sup>112</sup>, sus particularidades métricas y algunas referencias extraliterarias, da por buenos los años de 1593 o 1594 (págs. 31-43). Aceptando, pues, que se trata de una comedia temprana, es imposible que pueda deberse a la pluma de nuestro Cristóbal de Morales.

Pero tenemos más evidencias, pues, como ya hicimos con *El conde loco*, se puede recurrir a la métrica y al estilo. Los porcentajes estróficos que Baratella ofrece de *Los naufragios de Leopoldo* están a las Antípodas de los de las diez comedias seguras de Morales: la quintilla, ausente en Morales, es el metro más recurrente con un 49,3 %; la sigue la redondilla, con un 42,1 %; los endecasílabos sueltos abarcan el 5,8 % de la pieza; el romance, metro favorito de Morales —y, podemos añadir, de los dramaturgos de su generación—, solo alcanza el 2,5 % del total; y finalmente hay un pareado de endecasílabos que se traduce en el 0,05 % (págs. 55-56). Como advertimos anteriormente, el estudioso afirma que estas cantidades son representativas de la época en que se debió de escribir la pieza (últimos años del siglo XVI).

---

112 Josefa Badía estudia los primeros pasos de la Comedia nueva desde una perspectiva genérica a partir de las piezas conservadas en la colección del conde de Gondomar, de finales del siglo XVI. En su corpus figura *Los naufragios de Leopoldo*, cuyo manuscrito pertenecía a dicha colección. Véase Badía Herrera, 2014.

En cuanto al estilo, el de *Los naufragios de Leopoldo* tampoco tiene mucho que ver con el artificioso y gongorino de las piezas de nuestro autor:

Herido de muerte estoy;  
traen la hierba preparada  
con que amor sus jaras fleche  
luna, soles, sangre, leche,  
coral, perlas, nieve helada;

Tras esto, la gallardía  
con que al pasar nos miró,  
el aviso que mostró  
en aquello que decía.

¡Ah! ¡Divina compostura  
en humana carne puesta!

¡Ah! ¡Desenvoltura honesta,  
esmalte de la hermosura!

¡Ah! ¡Milagro nunca visto!

(Morales, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, 2012: vv. 359-372)

Finalmente, por lo que respecta a la autoría, Baratella se hace eco de la propuesta de Canavaggio: si creemos que la paternidad de *Los naufragios de Leopoldo* no es la misma de *El conde loco*, su autor podría ser Pedro de Morales; pero si aceptamos que son obra de un mismo poeta cuya dramaturgia ha evolucionado, es más sensato atribuir ambas piezas a Alonso de Morales (Baratella, 2012: 19-30)<sup>113</sup>.

La tercera atribución de Juliá Martínez era *El caballero de Olmedo*, en torno a la cual giraba su trabajo, atribución que resulta tan inapropiada como las dos anteriores. Recordemos cómo su teoría se fundaba en la supuesta «firma» que, sobrescrita para más inri, figuraba en el *plaudite* de la comedia: «Morales», que, según la censura, debió de ser uno de los autores de comedias que llevó la obra a las tablas (Juliá Martínez, 1944: 43-49). Creemos que este argumento basta para defender la no adscripción de la pieza a nuestro dramaturgo, pero para los más reticentes aduciremos algunos más<sup>114</sup>.

113 Recordemos que Marie Féron editó también la comedia en 1974 como memoria de licenciatura: «*Los naufragios de Leopoldo*» de Morales. *Édition commentée d'un manuscrit inédit*. Las conclusiones a las que esta estudiosa llega son muy similares a las de Baratella, y sigue también, en la cuestión de la autoría, las hipótesis de Jean Canavaggio (1974: IV-V); asimismo, Féron hace hincapié en que la pieza refleja aspectos propios de la sociedad española de finales del Quinientos (1974: LVI-LXXXII).

114 Recordemos que en 1887 el hispanista alemán Adolf Schaeffer publicó esta comedia a partir de una edición impresa con numerosas variantes, entre las que hay que contar las «firmas» del *plaudite*, que la asignaban a Carrero, Telles y Salas (véase el estado de la cuestión). En este sentido, además de la atribución a nuestro poeta por parte de Juliá, la pieza se ha vinculado con otros nombres, en muchas ocasiones con no más fundamento: Menéndez Pelayo reconoce que *Telles* podría aludir a Tirso de Molina (Gabriel Téllez) y *Salas* a Salas Barbadillo, pero rehúsa adscribir una obra tan mala a estos dos ingenios, y sugiere que podría haber sido compuesta por Andrés de Claramonte, «cuyo estilo zafio y grosero es el que campea en esta pieza, de la

Aunque la fórmula dramática barroca se muestra en ella más consolidada que en las dos anteriores, *El caballero de Olmedo* es una obra temprana, o, mejor dicho, temprana para atribuirle a un poeta del círculo de Calderón: en el primer folio del manuscrito se lee el año de 1606, y la censura está fechada a 13 de septiembre de 1607. No hay indicios para dudar de la veracidad de estas fechas<sup>115</sup>.

Métricamente, la pieza se parece poco o nada a las que sí tenemos por seguras de Cristóbal de Morales. Según Eduardo Juliá, el 45,890 % de los versos lo constituyen décimas, pero ya William Fichter, en la reseña que dedicó a la edición, notó que lo que Juliá denomina con ese nombre son, en realidad, coplas reales (1946: 266): es cierto, y estas se presentan normalmente bajo la forma de dos quintillas con esquema métrico *ababa ccddc*, aunque no siempre es posible encontrar el bloque de diez versos, pues encontramos muchos casos de quintillas aisladas, de ahí que la sinopsis métrica de Juliá ofrezca de manera un tanto desconcertante tiradas de décimas alternadas con quintillas (1944: 28-31). Así las cosas, hemos decidido realizar nuestra propia sinopsis, partiendo del texto de Eduardo Juliá y denominando a las coplas reales como quintillas sin más<sup>116</sup>: estas alcanzan el 49,2 % del total de los versos de su edición; las siguen en cantidad las redondillas, con un 34,5 %; a continuación, tenemos una serie de formas métricas cuya presencia es mucho menor: la tirada de endecasílabos blancos (7,1 %), las octavas reales (4,7 %), los sonetos (2,4 %), el romance (1,1 %) y las canciones (0,9 %). Se corrobora lo que dijimos al principio del párrafo: poco o nada que ver con las tendencias estróficas de nuestro autor.

---

cual acaso tampoco sea autor primitivo, sino mero refundidor» (1949: 64); Restori, por su parte, piensa que esos tres nombres no corresponden a cómicos, pues con la salvedad de Salas, no conoce a ningún Carrero (o Portocarrero) y solo a una Téllez (Catalina Téllez) (1905: 358); finalmente, Buchanan no descarta que Tirso de Molina pudiera ser uno de los autores, pues «Certain parts would be a credit to even such a master as Tirso», aunque admite que «the wing flags all too often» (1907: 217-218).

115 En un trabajo de 1973 Shergold cree ver en el texto referencias a algunos acontecimientos históricos de los primeros años del siglo, como los festejos por el nacimiento de Felipe IV, que tuvieron lugar en Valladolid el 16 de junio de 1605 y a los que se alude al principio de la jornada segunda, o la expedición a España del conde de Nottingham en ese mismo año, cuya impopularidad quedaría reflejada en los antagonistas de la obra, los asesinos del caballero: el malvado conde inglés Federico y sus secuaces extranjeros (págs. 267-268, 271-272).

116 Hemos de admitir que los porcentajes que vamos a ofrecer no se corresponden al cien por cien con la realidad, ya que la edición de Juliá presenta ciertas deficiencias textuales que, evidentemente, no estamos en condiciones de solventar: Fichter advirtió que nuestro editor incluyó en su texto versos que no deberían figurar en ella al deberse a una mano ajena, así como el hecho contrario, pues se descartan fragmentos tachados cuya elisión no puede deberse a la voluntad del autor al romper la lógica de la trama (1946: 268-269). No obstante, creemos que estas cifras son suficientemente útiles y significativas para el propósito que perseguimos en este momento.

Y en cuanto al estilo, tampoco esta comedia presenta la artificiosidad de los discípulos de Calderón y Góngora, sino que está en la línea de la llaneza estilística de Lope y sus seguidores:

Por esos ojos hermosos,  
soles con *que* ven los míos,  
por los desdenes sabrosos,  
de *vuestros* dulces desuíos  
toques del alma amorosos;  
por quien sois, por esta diestra,  
*que vuestros* fauores muestra,  
por el cielo que me ampara,  
*que* no he visto buena cara  
hasta *que* he visto la vuestra.  
(Comedia de *El caballero de Olmedo*, 1944: vv. 767-776)

Acabadas las disquisiciones sobre las tres atribuciones erróneas de Juliá Martínez, pasamos a hablar de las otras comedias que vamos a excluir del corpus dramático de nuestro autor. Vamos a dedicar unas líneas a *Peor es un tonto que un real de a ocho*. Se recordará que fue La Barrera el primero que atribuyó esta pieza a nuestro autor sosteniendo que el librero Quiroga poseía un manuscrito a nombre de Morales (1860: 274); no obstante, el único que conservamos es, en realidad, anónimo, pues se adscribe a «un ingenio de esta Corte», y es en una segunda portada donde se atribuye a Damián de Morales<sup>117</sup>. Ignoramos si este es el manuscrito al que se refería don Cayetano o si pudo existir otro, pero lo cierto es que, partiendo de los datos de que disponemos, la asignación de la obra a don Cristóbal carece de fundamento. Vamos a aportar otros argumentos, como hemos hecho con anterioridad.

Si nos centramos en la métrica, el autor de *Peor es un tonto que un real de a ocho* emplea estrofas parecidas a las de Morales, aunque en proporciones bastante diferentes: romances, con el 84,5 %; redondillas, que alcanzan el 11,2 %; décimas, que ocupan el 0,7 %; y una serie de versos cantados combinados de manera diversa que abarca el 3,5 %, de los cuales el 0,4 % son silvas de pareados.

---

<sup>117</sup> El *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Jerónimo Herrera Navarro recoge como suyas, además de la obra sobre la que estamos hablando, dos más: *El escándalo de Italia y conversión prodigiosa* y *La huida a Egipto*. No se ofrece dato biográfico alguno (1993: 325-326). Por lo que respecta al manuscrito, no tenemos claro si la mano responsable de esa segunda portada es la misma del copista de la obra: el papel presenta la misma filigrana, aunque la tinta es más clara; no obstante, la atribución a Damián de Morales sí parece deberse a otra persona, y, además, la tinta es sensiblemente más oscura, por lo que quizá se añadió en otro momento.

En lo que respecta al estilo, el de esta comedia no presenta grandes alardes retóricos. Alguna vez el lenguaje es sometido a cierta elaboración estilística, pero estos casos no son numerosos; he aquí el más destacado:

no suele el rayo violento  
 en el mar, alto edificio,  
 introducir de su incendio  
 los últimos parasismos  
 ni el ábrego desquiciar  
 el mar, soberbio obelisco,  
 como yo a la voz infausta  
 de mi padre: ¡qué martirio  
 me vi, pues para quejarme  
 faltó valor a un suspiro!

(Morales, *Peor es un tonto que un real de a ocho*: fol. [58]v)

Finalmente, no nos atrevemos a aseverar gran cosa sobre la posible datación de la obra. El manuscrito lleva un par de censuras de los dramaturgos Pedro Francisco de Lanini y Sagredo y José de Cañizares, a 23 de febrero de 1707, y, precisamente, Shergold y Varey recogían un pago de febrero de ese año de doscientos cuarenta reales a Damián de Morales «por la comedia yntitulada *Peor es vn tonto que vn real de a ocho*» (1986: 83). No obstante, pretender fechar la pieza por estos años es tarea arriesgada, ya que el hecho de que se censure y pague en 1707 no implica que se hubiera compuesto entonces<sup>118</sup>, sino solo que ya estaba escrita<sup>119</sup>, y Damián de Morales no tiene por qué ser necesariamente el dramaturgo que la compuso, sino el autor que la llevó entonces a escena.

Nos ocuparemos ahora de las dos obras que se han atribuido a nuestro autor y que se han confundido con otras que sí se deben a su paternidad: nos referimos a *Mentir con honra*, a veces tenida por *La toma de Sevilla*, y a *El honor en el suplicio*, frecuente e indebidamente identificada con *Los Armengoles*.

118 Una prueba de lo que decimos es el hecho de que en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conserva un ejemplar de *La toma de Sevilla* (signatura Tea 1-67-5) censurado en 1738.

119 Sí se puede aceptar, no obstante, que la pieza es relativamente tardía, o al menos lo es más que las que consideramos seguras de nuestro autor, en virtud del elevado porcentaje de romances que presenta. Ya hemos comentado cómo este metro va ganando cada vez más terreno a otros a medida que avanza el tiempo; de hecho, según el estudio de Hilborn sobre las comedias de Calderón, en el periodo de 1651-1660 los romances suelen abarcar casi el 80 % de la versificación total, si bien es cierto que en 1665-1680 el número disminuye un tanto, alcanzando como máximo el 78 % (1938: 50-72). Una tendencia similar se aprecia en el teatro de Lope, según se desprende del trabajo de Morley y Bruerton (1968).

Ya tuvimos ocasión de notar que *Mentir con honra* es la primera comedia de una trilogía titulada *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando*<sup>120</sup>, compuesta por Manuel Durán<sup>121</sup> y publicada en Madrid en 1737. Esta edición no deja lugar a dudas acerca de la autoría de la pieza, ya que consta no solo de los preliminares legales pertinentes, en este caso, la licencia «del Ordinario de esta villa de Madrid y de los señores del Real Consejo de Castilla» concedida al autor<sup>122</sup>, la fe de erratas y la suma de la tasa, sino también de dos dedicatorias firmadas, una a la infanta doña María Antonia Fernanda, hija de

120 Cada una de las tres comedias que integran la trilogía se denomina en esta edición *apariencias*, divididas en *estaciones*, en vez de jornadas. *Mentir con honra* es el título de la primera, como hemos dicho; la segunda se titula *Sevilla sitiada por el santo rey Fernando* y la tercera *Sevilla restaurada por el santo rey Fernando*. Aguilar Piñal nos hace saber que esta trilogía fue reseñada en el *Diario de los literatos de España* (1984: 122). En efecto, consta una reseña en el tomo segundo de dicha publicación, correspondiente a los escritos aparecidos entre abril y junio de 1737. La crítica que se le hace es durísima; he aquí el primer párrafo: «El autor de esta *Historia cómica* se propuso sin duda el hacer el entremés más ridículo con que se puede escarnecer la Comedia. Estamos persuadidos que no fue su intento hacer una representación cómica de la memorable conquista de Sevilla, sino dar una muestra de que su ingenio es capaz de hacer hablar en ridículo a los personajes que veneramos por heroicos. No se le debe negar la feliz invención de haber trastornado todo el arte cómico español, pues sin ejemplar, razón ni oportunidad invierte el orden, división y nombres con que hasta aquí se ha nombrado y dividido la Comedia, introduciendo la extravagancia de llamar a la comedia *apariencia* y a las jornadas *estaciones*». ([Huerta y Vega, Martínez Salafranca, Puig], 1737: 196-197).

121 El único dato de este autor que Herrera Navarro ofrece en su catálogo es precisamente que publicó esta trilogía (1993: 153); lo mismo que señala la bibliografía de Aguilar Piñal (1984: 122). Más abundante es la información dada en el *Catálogo de autores dramáticos andaluces*, aunque tomada sencillamente de los preliminares de la obra: Durán era sevillano y, probablemente, militar; la trilogía es obra de su juventud, de modo que ya llevaba un tiempo compuesta cuando la publicó (Vargas-Zúñiga *et alii*, 2003: 250). Que fuera sevillano o andaluz parece corroborarse no tanto por el tema de su obra como porque en ella es posible encontrar vestigios de seseo en algunas rimas consonantes —algo que se da también en las comedias de Morales, como veremos en breve—: *presteza-priesta* (1737: 2), *Dios-voz* (pág. 11), *dice-pise*, *Jesús-luz* (pág. 20), *haces-pases* (pág. 23), *vez-es* (págs. 23-24), *preciso-hizo* (pág. 24) o *Circasia-arrogancia* (pág. 29). Debíó de ostentar, asimismo, el título de bachiller (véase la nota siguiente).

122 En el Archivo Histórico Nacional de Madrid se conserva documentación sobre la tramitación de la licencia de la impresión del libro. Por un lado, tenemos su solicitud, realizada por un tal Pedro Rodríguez Acebo, que actúa en nombre del autor: «Pedro Rodríguez Acebo, en nombre del bachiller don Manuel Durán, digo que mi parte tiene compuesto y desea imprimir un libro intitulado *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando*, y para poderlo ejecutar sin incurrir en pena alguna suplico a vuestra alteza se sirva de conceder a mi parte licencia por una vez para su impresión, remitiéndole a la censura de la persona que sea del agrado a vuestra alteza, y en vista de ella conceda a mi parte la licencia que solicita, en que recibirá merced. *Pedro Rodríguez Acebo* [rúbrica]». El 31 de octubre de 1736 se pidió que «remítase al señor don Juan Josef Mutiloa», y ese mismo día se pidió igualmente que «remítase a la censura de don Agustín de Loaisa, abogado de los Reales Consejos». El 13 de noviembre se decidió que «concedese a esta parte la licencia que pide por una vez para su impresión» (Archivo Histórico Nacional, Consejos, legajo 50632, expediente 171). Y por otro lado, tenemos la solicitud de la tasa, realizada también por otro intermediario: «Pedro Alejandro Arias, en nombre de don Manuel Durán, residente en esta Corte, digo que mi parte tiene impreso con licencia de vuestra alteza la *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando*, dividida en tres apariencias; es a saber: la primera *Mentir con honra*, la segunda *Sevilla sitiada*, y la tercera *Sevilla restaurada*; y para poderla vender sin incurrir en pena alguna, a vuestra alteza suplico se sirva conceder a mi parte la tasa para su venta en que recibirá merced. *Pedro Alejandro Arias* [rúbrica]». El 29 de abril de 1737 se decidió que «tásase a seis maravedís cada pliego» (Archivo Histórico Nacional, Consejos, legajo 50634, expediente 112).

Carlos III, y otra a su aya, doña María de Angulo Albizu y Villamayor, junto a una breve «Prevención» al lector. Además, y antes de todos estos preliminares, en el vuelto de la portada, encontramos un supuesto escudo heráldico correspondiente al apellido del autor<sup>123</sup>.

El primer estudioso que identificó esta comedia con la de Morales fue La Barrera (1860: 274). Aunque en su catálogo no se explicita, suponemos que el ejemplar que debió de ver el bibliófilo no fue la edición impresa que hemos comentado, sino, probablemente, la copia manuscrita que se custodia actualmente en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/17150, en la que no figura el nombre del autor y en la que se contiene solo *Mentir con honra*, no el resto de la trilogía. Un cotejo rápido de ambos ejemplares nos revela que el manuscrito es una copia de la edición, ya que comete algunos errores y está falto de algunos versos; no obstante, tenemos que admitir que la calidad textual del texto impreso deja a veces mucho que desear.

Aunque es obvio que lo expuesto anteriormente es suficiente para descartar con toda certeza *Mentir con honra* del corpus dramático de Morales, vamos a ofrecer, como venimos haciendo, un par de argumentos más, de índole métrica y estilística.

La comedia no tiene absolutamente nada que ver con las tendencias estróficas de Cristóbal de Morales: la estrofa predominante es la redondilla, que alcanza el 85 % de la versificación total de la pieza; es seguida, muy de lejos, por las décimas, con un 8,4 %, y por las silvas<sup>124</sup>, con un 6,5 %.

Estilísticamente, si bien es cierto que en esta pieza se aprecia, en general, una mayor elaboración retórica en comparación con las que llevamos comentadas —aunque muchas veces la expresión resulta torpe y algo desafortunada—, el lenguaje no alcanza las cotas de artificiosidad de las obras de nuestro autor. He aquí un ejemplo:

Perdido en ti, de mí olvidado estoy,  
fuera de tino estoy, loco y sin seso;  
por última fineza te confieso  
ya todo tuyo, nada mío, soy;

123 El blasón está orlado con la siguiente leyenda: «Los que sirvieron a Dios y a su rey por la tierra y por la mar duran y durarán», y bajo él se puede leer otra en latín, cuyo contenido es muy similar: «Non solum regi sed etiam Deo prius servire oportet». No obstante, el *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos* no recoge el blasón de la edición entre los diversos escudos heráldicos que incluye del apellido Durán; sin embargo, el de la edición está cuartelado, esto es, dividido en cuatro partes —en realidad, en cinco en este caso—, en cada cual luce un blasón más pequeño, algunos de los cuales sí guardan cierto parecido con los contenidos en dicha enciclopedia (García Carraffa, García Carraffa, 1927: 209-213).

124 En este caso, la silva que emplea Durán consiste en la combinación de endecasílabos rimados aleatoriamente, a diferencia de la que usa Morales, en que la rima es en pareados (silva de consonantes).



desde aquí en adelante y antes de hoy,  
 desde que tuve luz de tu belleza,  
 de tu garbo, hermosura y gentileza  
 fui, y seré lo mismo, que ahora soy;  
 por ti vivir, por ti morir espero,  
 y por ti viviré mientras no muera,  
 pues solo por ti vivo y por ti muero;  
 no he de hacer otra cosa, y si supiera  
 que estaba contra mí el infierno fiero,  
 a pesar del infierno te quisiera.

(Durán, *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando*, 1737: 8)

La cuestión de la autoría y atribución a Morales de *El honor en el suplicio* es una de las más complejas de cuantas estamos tratando, hasta el punto de que no hemos logrado resolverla satisfactoriamente. Al contrario de lo que sucedía con las obras atribuidas que hemos analizado hasta ahora, la asignación de *El honor en el suplicio* a nuestro autor y su eventual identificación con *Los Armengoles* es un hecho que se viene dando desde antiguo, pues ya estaba presente en el índice de Fajardo, a principios del siglo XVIII. Se trata, así pues, de una atribución que cuenta con una larga tradición.

Afortunadamente, esta obra cuenta con una edición crítica moderna, realizada en 2005 por Andrea Bresadola, que la atribuye a José de Arroyo<sup>125</sup>. El trabajo de este hispanista es exhaustivo, pues ofrece un análisis textual riguroso y un estudio de la obra bastante completo, en que expone las posibles fuentes de la pieza y su relación con el género hagiográfico, amén de otras cuestiones como los motivos dramáticos y el potencial espectacular del texto. El problema de que adolece su edición es, a nuestro juicio, que precisamente obvia toda la problemática en torno a la autoría de la pieza, y apenas si se hace eco de las atribuciones a Cristóbal de Morales.

Según Bresadola, la tradición textual de *El honor en el suplico* está conformada por tres testimonios: tres manuscritos de finales del XVII conservados en la Biblioteca Nacional de España, de los cuales dos asignan la paternidad de la pieza a José de Arroyo y uno la atribuye a «Morales»<sup>126</sup> (2005: 50-51). Nos encontramos, de nuevo, con una referencia

125 En el trabajo de Bresadola puede encontrarse una buena semblanza biográfica de este arquitecto y dramaturgo de la época del último Austria, Carlos II (2005: 12-16). Héctor Urzáiz, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, señala como suyas, además de *El honor en el suplicio*, que también incluía en la entrada de Morales, las tres siguientes comedias: *La inocencia en el desierto*, *santa Genoveva*, *La libertad de Israel* y *plagas de Faraón* y *El pobre más poderoso*, *san Juan de Dios* (2002a: 139-140).

126 Este es el único momento del estudio, al describir los testimonios, en que Bresadola alude a los problemas de que estamos hablando, pero simplemente anota a pie de página que «Si tratterebbe di Cristóbal de Morales,

imprecisa, pues ni siquiera se da el nombre de pila; es la misma situación que se daba con las tres comedias atribuidas por Eduardo Juliá. No obstante, nos atrevemos a pensar que en este caso el desconcertante apellido sí podría estar haciendo referencia a nuestro dramaturgo, ya que, hasta donde hemos podido averiguar, solo él y Arroyo, si aceptamos que *El honor en el suplicio* se debe a su genio, compusieron una pieza teatral sobre la vida de san Pedro Armengol<sup>127</sup>. Otra cosa bien distinta es que esa atribución sea cierta o se deba a un error de la persona que la escribió, que pudo confundir esta obra con *Los Armengoles*.

No se puede, a nuestro entender, dejar de lado estos problemas, por lo que en las páginas que siguen trataremos de aportar indicios que sustenten, en mayor o menor medida, que *El honor en el suplicio* no fue escrita por Cristóbal de Morales.

Si atendemos a la configuración estrófica de la pieza, notaremos que, si bien existen diferencias notables entre las tendencias métricas de nuestro dramaturgo y las que presenta la comedia de que nos estamos ocupando, estas no son tan tajantes como en los casos previos. El romance es también el metro preferido del autor de esta obra, pues alcanza el 77,4 %; lo siguen las silvas de consonantes con un 9,9 %; muy de cerca tenemos las redondillas, con un 9,7 % de la versificación total; las décimas ocupan el 2,5 %; finalmente, los versos cantados con combinación métrica variada, a los que Bresadola se refiere en la sinopsis total con la etiqueta de «altri metri»<sup>128</sup>, constituyen el 0,6 % (2005: 58-59)<sup>129</sup>.

Se habrá apreciado que esta pieza juega con las mismas estrofas que aparecían indefectiblemente en todas las comedias de Morales —a excepción de las canciones—, aunque algunos porcentajes varían notablemente. Las cifras de las canciones coinciden prácticamente con el promedio de Morales: un 0,6 %, y las de las silvas de consonantes son muy similares a la media de nuestro autor: un 8,4 % (6 %-12,8 %) en Morales y un 9,9 % en

---

nato a Montilla ed autore di diverse commedie (SIMÓN DÍAZ a, XV, pp. 335-338)» (2005: 51).

127 En realidad, conocemos al menos dos comedias más en que se escenifica el martirio de este santo catalán: *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime* de Francisco Agustín Tárrega, editada por Josep Lluís Sirera, que se publicó en *Norte de la poesía española* en 1616 (Sirera Turó, 2002: 12-13), y *La Orden de Redención y Virgen de los Remedios*, refundición de la anterior y atribuida a Lope de Vega, según la opinión de su editor, Emilio Cotarelo (1930: XLIV-XLV). No obstante, estas dos piezas no se centran exclusivamente en la vida de san Pedro, sino que representan también la fundación de la Orden de la Merced, a la que perteneció dicho mártir, haciendo coetáneos sucesos entre los que medió casi medio siglo (Valladares del Reguero, 1982: 320).

128 Concretamente, tenemos una «arietta» de siete versos y unas «terzine di due ottonari e un verso di arte mayor assonante con il secondo ottonario» (Bresadola, 2005: 59).

129 Los porcentajes los hemos calculado nosotros, ya que el editor solo ofrece el número total de versos de cada estrofa, por jornada y en la comedia completa.

*El honor en el suplicio*; por el contrario, el corpus de Morales y esta pieza se apartan notablemente en el caso de las redondillas (un 11,1 %-27,3 % frente a un 9,7 %), en el de los romances (un 56,1 %-69,2 % frente a un 77,4 %) y, en menor medida, en el de las décimas (un 7,2 % de media —3 %-11,2 %— frente a un 2,5 %). Las diferencias resultan significativas para defender que se trata de dos poetas diferentes, aunque no tanto como para afirmarlo con la contundencia con que lo hemos hecho con las comedias precedentes<sup>130</sup>.

Por lo que respecta al estilo de la obra, en este caso no nos será de gran ayuda, ya que *El honor en el suplicio* se enmarca también en la escuela de Calderón, y hace gala de una estilización lingüística muy similar a la de los textos de Morales. Bresadola lo notó bien y lo expresó en su estudio:

Tutta la *pièce* è pervasa da cultismi che conferiscono una veste raffinata e ricercata a tutto il testo: si trovano sia forme e modi gongorini già lessicalizzati nella lingua poetica, e divenuti abituali nelle opere drammatiche senza la conscia ripresa del poeta cordobese; sia costruzioni sintattiche e vocaboli [...] di diretta provenienza dell'autore delle *Soledades*. (Bresadola, 2005: 45)<sup>131</sup>

He aquí un ejemplo de los muchos que se podrían ofrecer, en que Pedro Armengol describe la visión que ha tenido de la Virgen de las Mercedes:

“Mujer” dije; un sol hermoso  
que, con poderosa industria,  
suspendido de su tacto  
del patíbulo me indulta.  
Lo bizarro de su aspecto  
mansión ocupaba augusta,  
y haciendo trono del cielo,  
su pie estribaba en la luna  
que a fiero dragón horrible  
la testa que quiebra inculca.  
Al viento esparcía luces  
sus cándidas vestiduras,  
lo dorado de su pelo  
que en mar de nieve fluctúa  
sobre el armiño que viste.  
Ofir le desató en lluvias;  
más diamante la hermocean,  
más aromas la perfuman,

130 En este sentido, el elevado porcentaje de romances de *El honor en el suplicio* podría ser indicativo de que nos encontramos ante una pieza más tardía, de más avanzado el siglo XVII, hecho que casa perfectamente con la datación que propone Bresadola: 1686 (2005: 16).

131 No obstante, el editor advierte muy sagazmente que junto a este lenguaje elevado, más propio de situaciones y personajes elevados, pervive otro de índole cotidiana que caracteriza el habla de los subalternos, como los graciosos y las criadas.

que sobre su inquieta espalda  
 ha visto el mar de Liguria  
 (Arroyo, *El honor en el suplicio*, 2005: vv. 1247-1266)

Estos argumentos, por tanto, no son plenamente satisfactorios para excluir *El honor en el suplicio* de nuestro corpus. Es preciso, así pues, aducir algunos más. Queremos advertir de que estos tampoco resultan concluyentes para justificar tal descarte, pero, tomados en consideración, servirán para darle mayor fundamento.

En un trabajo sobre «Los problemas de autoría en el teatro español de los Siglos de Oro» (2009) Germán Vega defiende la utilidad que la crítica textual puede tener a la hora de resolver tales problemas: si tenemos varios testimonios de una misma obra que la atribuyen a autores diferentes, el que se sitúe estemáticamente más cerca del arquetipo u original es aquel que tiene más probabilidades de ofrecernos la autoría correcta (págs. 103-104)<sup>132</sup>. Si aplicamos este criterio al caso que nos ocupa, el manuscrito de *El honor en el suplicio* atribuido a «Morales», representado mediante la letra C, no es, ni mucho menos, según el estema trazado por Bresadola, el más fiel al original perdido, por lo que la adscripción a José de Arroyo sería más plausible (2005: 51-54):

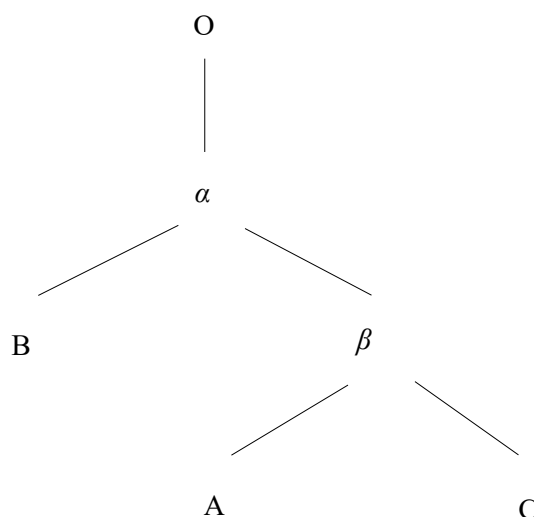


Gráfico 2. Estema de *El honor en el suplicio* según Andrea Bresadola

<sup>132</sup> Véase también Vega García-Luengos, 2008a, en que el citado investigador reflexiona sobre los problemas de autoría de *Del rey abajo, ninguno* desde esta perspectiva metodológica.

Cabría cuestionarse ahora si las atribuciones son o no de la misma persona que copia los textos, porque si se trata de una mano ajena que las ha añadido con posterioridad a la redacción del testimonio, esta metodología pierde utilidad<sup>133</sup>.

Como tuvimos ocasión de indicar en una nota previa, Bresadola data la comedia en 1686, en el contexto de las celebraciones que hubieron de tener lugar con motivo de la canonización del mártir, acaecida en ese mismo año (2005: 15-16). En este sentido, es sintomático que el autor cierre la pieza con estas palabras:

Y si aquésta [comedia] os agradó,  
segunda parte el ingenio  
ofrece, en que dará cuenta  
de sus felices progresos [de san Pedro Armengol]<sup>134</sup>.  
Perdonadle por ahora  
de su pluma los defectos,  
que el haber sido mandado  
es disculpa de sus yerros.  
(Arroyo, *El honor en el suplicio*, 2005: vv. 3177-3184)

La hipótesis de Bresadola se aviene muy bien con el hecho de que la comedia fuera encargada, como advierte el propio autor en el *plaudite*; no obstante, esto no quiere decir que su teoría sea cierta, pues las circunstancias del encargo podrían haber sido bien distintas.

Sea como fuese, aceptemos por ahora que, en efecto, Arroyo compuso la pieza en el marco de tales festejos religiosos. En este sentido, es muy significativo que a lo largo de todo el texto espectacular de la comedia quede bien patente la santidad del protagonista, ya que en las didascalias se alude a él como «San Pedro». Sirva como ejemplo un par de ellas: «*Vanse y se verá el teatro de bosque. Saldrá San Pedro de bandido asustado, Fadri bandolero, y Micalete bandido ridículo*» (Arroyo, 2005: ac. 1096+); y «*Retranse, y salen Fadri y otros de soldados de la guarda con sus insignias, trayendo a San Pedro en medio*» (ac. 2260+); y lo mismo se puede decir de las que introducen sus parlamentos. Por si no fuera suficiente, recordemos que la designación de santo está también presente en el título completo de la comedia: *El honor en el suplicio y san Pedro Armengol*, que, por cierto, al menos en el texto que ofrece nuestro editor, se repite al inicio de cada jornada.

133 No obstante, solo la atribución de C (MSS/17211), «de Morales», que aparece en la segunda de las dos portadas que presenta el manuscrito, parece deberse a otra mano, además de que está escrita con una tinta diferente. No nos ha sido posible dilucidar si el papel es distinto, pero aunque no fuera así, la nota podría haber sido añadida con posterioridad. La atribución de B (MSS/16035), testimonio que, según Bresadola, «appare come quello più corretto» (2005: 57), pertenece claramente al copista del texto; y lo mismo se puede decir de la de A (MSS/14834(8)), aunque en este caso no es tan evidente como en el anterior.

134 Sobre la posible segunda parte anunciada de la comedia hablaremos en el capítulo III.

Recordemos cómo, según los datos que aportaba Sentaurens, *Los Armengoles* se representó en 1641 (1984b: 1093-1107), y en la versión de Morales no se hace tanto hincapié en la santidad del protagonista, a quien se lo llama a lo largo de toda la obra «Pedro» a secas; tan solo en la secuencia final de la segunda parte de la dilogía, en que se lleva al tablado el martirio y apoteosis del personaje, Morales lo designa *santo* en un par de acotaciones: «*Vanse y descúbrese un monte, y estará un árbol, el mayor que se pudiere hacer, del cual se fingirá estar ahorcado el santo*» (*Los Armengoles II*: ac. 2674+); y «*Baja el árbol hasta que pone los pies el santo en el suelo y al mismo tiempo sube nuestra Señora y ángeles, tocando*» (*Los Armengoles II*: ac. 2786+).

Hay que tener en cuenta que la composición de comedias hagiográficas protagonizadas por varones y mujeres virtuosos que, sin haber sido «oficialmente» canonizados por la Iglesia, eran tenidos por santos por la población devota era un fenómeno recurrente en el Siglo de Oro, como nos advierte Sirera Turó (2002: 13), y Pedro Armengol entraba plenamente en esta categoría, de lo que deja constancia Tirso en su *Historia general* de la Orden de la Merced (1973: 258-259), donde también nos hace sabedores de que ya a principios de los años 30 del siglo se estaba promoviendo la beatificación del fraile (págs. 547-548). No obstante esto, no deja de resultar significativa esa diferente manera de aludir al mártir en una y otra comedia, detalle que podría tenerse por indicio de que la atribuida a Arroyo es, efectivamente, de 1686 o después, cuando el mercedario ya había sido elevado a los altares.

Sin embargo, hemos de mostrar ciertas reservas respecto a esto, pues que un texto dramático trate tan explícita y ufanamente de santo a un personaje no es una prueba fehaciente de que se haya compuesto tras su canonización. Quizá el ejemplo más famoso de esta circunstancia es el de la trilogía *La Santa Juana*, compuesta por Tirso de Molina entre 1613 y 1614 —o, por lo menos, esas son las fechas que figuran en los autógrafos de la primera y tercera parte— y que relata la vida de otro de esos seres virtuosos tenidos popularmente por santos, aunque sin canonizar: la monja sor Juana de la Cruz (nombre seglar, Juana Vázquez Gutiérrez), cuyo proceso de beatificación se había puesto ya en marcha por esos años, aunque, por cierto, nunca llegó a consumarse. Estas comedias tuvieron que afrontar graves problemas de censura que han sido estudiados por Margaret Greer (1991a) y, sobre todo, por Francisco Florit Durán (2005), que analizan los pasajes tachados y las enmiendas propuestas por los censores. De todas ellas, nos interesa especialmente la que aparece ya en el primer folio del

manuscrito de la primera comedia, en que se exige que el título de la obra dado por el autor, *La Santa Juana*, se sustituya por otro más acorde con la verdadera condición de la protagonista, a la que aún no se rendía culto: *La sierva de Dios, sor Juana de la Cruz*; asimismo, esta nota censora obliga a que esta modificación del apelativo de la heroína se introduzca también en todos los momentos de la pieza en que se aluda a ella como *santa*<sup>135</sup>.

Otro criterio que se revela muy interesante para dilucidar estas cuestiones de autoría es el análisis de los rasgos dialectales que presentan las obras. En este sentido, Cristóbal de Morales, poeta andaluz, debía ser hablante seseante, según se deduce de algunas rimas consonantes de muchas de sus comedias<sup>136</sup>. Tras haber revisado minuciosamente el texto de *El honor en el suplicio*, podemos decir que no hemos encontrado rastro alguno de este fenómeno lingüístico. Esto sostendría nuestra tesis de que la comedia no es obra de nuestro dramaturgo; pero, una vez más, el argumento no es, ni mucho menos, terminante: que en *El honor en el suplicio* no se aprecien rimas seseantes no quiere decir que su autor no lo fuera, pues dicha

135 Sobre la censura de esta trilogía se puede consultar, además de los dos artículos citados, el panorama que se ofrece en la base de datos CLEMIT, que resume estos y otros trabajos que también se han acercado a este problema (véase la webgrafía). Sobre cómo la Iglesia afrontó esta práctica de «santificaciones populares» y trató de controlar las canonizaciones, puede consultarse el trabajo de Armogathe titulado «La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)» (2005). No queremos cerrar esta cuestión sin antes hacer notar que estas diferencias de tratamiento del santo protagonista entre *Los Armengoles* y *El honor en el suplicio* se dan de forma parecida entre *La toma de Sevilla*, en que Fernando III es aludido como «Santo Rey», denominación frecuente en los textos de la época, y la *Historia cómica* de Durán, en que ya se lo llama «San Fernando». Hay que tener en cuenta que el monarca fue beatificado para el culto sevillano en 1655; en 1671 Clemente X extendió su veneración a toda España, y el año siguiente a toda la cristiandad (Arellano, Escudero Baztán, Pinillos, 1999: 41).

136 Valgan los siguientes ejemplos: en *Las academias de amor* encontramos *dispense-avergüence* (vv. 1757 y 1758); en *Los Armengoles I* tenemos *amenaza-casa* (vv. 429 y 430) y *casa-embaraza* (vv. 1513 y 1516 y 1871 y 1872); en *Los Armengoles II* se riman *braveza-presca* (vv. 415 y 416); *esposa-goza-piadosa* (vv. 1311, 1314 y 1315), *empresa-nobleza-riqueza* (vv. 1328, 1329 y 1332), *gozo-piadoso-religioso* (vv. 1358, 1359 y 1362) y *goza-alborozca-rosa* (vv. 2293, 2295 y 2297); en *Dido y Eneas* encontramos *esposo-goza* (vv. 1328 y 1331), *pegaso-espinazo* (vv. 1438 y 1439), *gloriosa-goza* (vv. 1807 y 1808), *fracaso-brazo* (vv. 1846 y 1849) y *dices-Anquises* (vv. 2298 y 2299); en *El legítimo bastardo* riman *brazos-pasos* (vv. 879 y 882), de nuevo *embaraza-casa* (vv. 1683 y 1684) y *eterniza-Narcisa* (vv. 2263 y 2266); en *El peligro en la amistad* se encuentran *descansa-esperanza* (vv. 53 y 56), *hermosa-carroza* (vv. 597 y 600), *fiebreza-empresa* (vv. 1145 y 1146), *nobleza-empresa* otra vez (vv. 1153 y 1155), *empresa-cabeza* (vv. 1169 y 1170), *presurosa-carroza* (vv. 1190 y 1192), *lance-amanse* (vv. 1214 y 1216), *brazo-fracaso* (vv. 1304 y 1305) y *abrasa-caza* (vv. 2215 y 2216); en *El renegado del cielo* se pueden encontrar *goza-rosa* (vv. 1967 y 1968) y *cabiza (cabeza, en el habla de morisco del gracioso)-prisa* (vv. 2020 y 2021); y, finalmente, en *La toma de Sevilla* tenemos *quieres-Pérez* (vv. 1750 y 1751) y *difieres-Pérez* (vv. 2121 y 2122), en posición implosiva. Huelga decir que en los impresos las grafías se han «regularizado» de acuerdo con la norma del español septentrional —aunque no es muy lícito hablar de regularización en una época en que no existía aún una norma ortográfica fija, sino una serie de tendencias y tradiciones escriturarias—; en el manuscrito de *Dido y Eneas*, por el contrario, sí se aprecia una ortografía seseante, aunque no sabemos con certeza si es autógrafo o no (véase el estudio de la tradición textual de esta obra en el capítulo siguiente). Sobre el seseo y el proceso fonológico conocido como reajuste de sibilantes, puede consultarse la *Historia de la lengua española* coordinada por Rafael Cano Aguilar (2005: 825-857).

ausencia podría deberse a que no ha necesitado recurrir a una combinación de palabras con tales características; de hecho, el seseo no se aprecia absolutamente en todas las piezas de nuestro autor: no hemos encontrado vestigios seguros del fenómeno en *Dejar por amor venganzas* y *Renegado, rey y mártir*.

En definitiva, carecemos de pruebas infalibles para demostrar que *El honor en el suplicio* no es obra de Cristóbal de Morales, aunque los argumentos que hemos ido poniendo sobre la mesa lo apoyan en cierto modo. Así las cosas, sería necesario realizar un estudio riguroso sobre el teatro de José de Arroyo, de modo que se pudiera determinar si *El honor en el suplicio* encaja o no dentro de su breve producción dramática. Hasta entonces, aceptaremos la autoría propuesta por Bresadola y no atribuiremos esta obra a la paternidad de Morales.

Ahora quisiéramos reflexionar sobre la autoría de *El horror de las montañas y portero de San Pablo*. Como ya tuvimos ocasión de hacer saber en el estado de la cuestión, la mayoría de los catálogos incluyen esta comedia en la lista de las que escribió Cristóbal de Monroy, y, además, a él aparecen atribuidas en las ediciones que hemos conseguido localizar<sup>137</sup>, sin que hayamos encontrado ninguna que la adscriba a Morales. El motivo por el cual vamos a detenernos en ella es que aparecía atribuida a nuestro poeta en un catálogo tan temprano como es el de Fajardo, si bien titulada *Honras de las montañas y portero de San Pablo*; no obstante, hagamos memoria, en este mismo índice aparecía también asignada a Cristóbal de Monroy, en esta ocasión con el título con el que se la conoce actualmente. Casi siglo y medio después esta misma confusión se repetirá en el catálogo de Mesonero Romanos.

A la vista de este panorama, no hay indicios de peso que permitan sostener la atribución de *El horror de las montañas* a Morales, atribución que podría deberse a una confusión de los nombres de ambos poetas, casi homónimos: *Cristóbal de Morales/Cristóbal de Monroy*. Sin embargo, como venimos haciendo, vamos a tratar de probar que esta comedia no es obra de nuestro autor con argumentos más consistentes.

---

137 Estas ediciones son cuatro: dos posiblemente del siglo XVII, que carecen de datos editoriales, y dos del XVIII. Un ejemplar de la primera del XVII se encuentra custodiado en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/11269(4), que es por el que citamos. La otra edición del Seiscientos es prácticamente una copia a plana a renglón de la anterior —o la anterior lo es de esta—, pero en la primera página se indica que «*Representola el Valenciano*»; hay una copia en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich con signatura Res/4 P.o.hisp. 52 t. Las del XVIII son ediciones de Antonio Sanz de 1731 (Madrid) y de José Padrino de 1775 (Sevilla), con ejemplares en la Universidad de Sevilla, signaturas A 250/188(4) y A 250/097(10) respectivamente.



Al igual que nos pasó con *El honor en el suplicio*, tampoco en esta ocasión los rasgos estilísticos de *El horror de las montañas* nos serán útiles para demostrar que esta pieza no se debió al genio de Morales, pues en ella el lenguaje se somete a la misma elaboración artificiosa, propia de los seguidores de Calderón, que en las comedias de nuestro autor. No obstante, si este hecho no nos sirve para excluir la obra de su corpus, sí es pertinente para defender la autoría de Monroy, cuyo estilo, como el de Morales, participa del gongorismo, plagado de alardes retóricos y alusiones eruditas, especialmente mitológicas, de lo que deja constancia Arellano (2001a: 158-159)<sup>138</sup>. Baste como ejemplo el inicio de la comedia sobre la que estamos reflexionando:

Detén, serrana hermosa,  
el fugitivo curso acelerado,  
suspende generosa  
las plantas, luz del valle, honor del prado,  
emulación valiente  
del délfico plantea refulgente;  
no permitas, serrana,  
que desocupe el esplendor tus ojos  
tu beldad soberana,  
cuyos rayos lucentes son despojos:  
en feliz gloria vuelva  
el bárbaro temor de aquesta selva.  
(Monroy y Silva, *El horror de las montañas y portero de San Pablo*: A<sup>1r</sup>)

Por su parte, el análisis de las tendencias métricas resulta más revelador, aunque no con la contundencia que desearíamos. El metro más recurrente es también el romance, que abarca el 53,4 % del total de la versificación; la redondilla alcanza un 24,4 %; es seguida, con bastante distancia, por la décima, con un 8,8 %, y por la silva de consonantes, con el 5,8 %; el resto de estrofas presenta porcentajes de uso relativamente bajos: la endecha con un 3,3 %, el sexteto lira con un 2,3 %, los ovillejos con un 1,3 %, el romancillo con el 0,7 % y una canción que supone el 0,2 %.

El autor de esta comedia se sirve de los cuatro metros favoritos de Morales, aunque con porcentajes sensiblemente diferentes. La cantidad de romances resulta un poco baja en relación con lo que nos tiene habituados nuestro autor; pero recordemos que la obra con un número más bajo de romances era *El legítimo bastardo*, con un 56,1 %: la diferencia respecto

---

<sup>138</sup> Antonio Cruz Casado también ha estudiado el gongorismo de Cristóbal de Monroy, aunque se centra sobre todo en su faceta como poeta lírico y narrativo. Véase su trabajo de 1999, donde edita, además, algunos de sus poemas.

al 53,4 % de *El horror de las montañas* no es significativa. Otro tanto se puede decir de las redondillas, que, aunque abarcaban un promedio del 18,3 % en las comedias de nuestro poeta, alcanzaban el 24 % en *Dejar por amor venganzas* y el 27,3 % en *El legítimo bastardo*. Finalmente, las cifras de las décimas y las silvas no resultan útiles, pues son muy similares a las medias de las comedias de nuestro autor (7,2 % y 8,4 %, respectivamente).

Las mayores divergencias en los usos estróficos se aprecian en el empleo que en esta pieza se hace de estrofas apenas o nunca recurrentes en las obras de Morales. El sexteto lira solo se utiliza en *El peligro en la amistad* —e incluso con un porcentaje mayor que en *El horror de las montañas*, pues en la pieza de nuestro autor alcanza el 4%— y en *Los Armengoles II* —donde, en realidad, solo se emplea una estrofa en una canción, el 0,2 %—. Más extraño aún es el romancillo, que solo aparece en *Renegado, rey y mártir* con un 0,3 %, y en medio de una tirada de romance con la misma asonancia, a modo de remates de los discursos de los personajes. Por su parte, la endecha y el ovillejo no se usan jamás en las comedias de nuestro autor, al menos en las que conservamos de autoría segura.

¿Qué conclusión extraemos de toda esta exposición? Que aunque, efectivamente, se notan algunas diferencias sensibles entre el cuadro métrico de esta comedia y el del conjunto de las obras dadas por seguras de Morales, estas no resultan lo suficientemente significativas para afirmar con seguridad que la autoría de *El horror de las montañas* se debe a otra persona distinta de nuestro poeta. Téngase en cuenta, además, que hay piezas de Morales que presentan metros nunca o apenas empleados en otras obras: el caso más evidente es *El peligro en la amistad*, donde encontramos combinaciones de seis, siete y nueve versos de ritmo endecasilábico (sexteto lira, septeto lira y novena), combinaciones que, salvando el caso de *Los Armengoles II*, no se vuelven a utilizar en otras comedias. El estudio de las tendencias estróficas es muy útil y revelador, pero no hay que tomarlo de forma rígida.

Sin embargo, se puede sacar más provecho del estudio de la métrica de esta obra si cambiamos el enfoque del análisis y pasamos de un punto de vista cuantitativo, que es el que venimos adoptando, a uno cualitativo. Así pues, se aprecia en *El horror de las montañas* un uso diferente de la polimetría respecto a lo que estamos acostumbrados a ver en Morales: llama poderosamente la atención la mayor frecuencia con que el autor de la pieza cambia de estrofa. En este sentido, y para evitar que nuestra exposición adolezca de precisión y objetividad, puede ser útil recurrir a un concepto del que se vale Josefa Badía Herrera en su

tesis doctoral: el coeficiente de cambio métrico. Se trata de una cifra que se obtiene dividiendo el número de mutaciones estróficas entre la cantidad total de versos y que permite comparar en pie de igualdad la frecuencia de cambio métrico de diferentes obras, habida cuenta de que cada una puede tener distinto número de versos, por lo que trabajar con valores absolutos podría distorsionar los resultados (2007: 531-533).

No obstante, notamos un pequeño inconveniente en esta metodología: contar las mutaciones estróficas sin más implica que aceptamos que estas se producen mecánicamente y que no obedecen a un motivo determinado. Este aserto es, a nuestro entender, no muy adecuado en un momento en que la investigación del teatro aurisecular está reivindicando cada vez más vehementemente el valor estructurante de la polimetría, hasta el punto de que el máximo representante de esta tendencia, Marc Vitse, llega a defender que los cambios métricos es lo primero que se debe tener en cuenta a la hora de realizar una propuesta de segmentación de una pieza dramática del Siglo de Oro, puesto que nuestro teatro clásico es, eminentemente, un teatro de palabras<sup>139</sup>. En este sentido, lo primero que recomienda Vitse a la hora de estructurar la obra es diferenciar entre secuencias englobadoras y englobadas. Las primeras son el marco en que se inserta una canción o «alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática» (1998: 50). Esta propuesta fue criticada por Fausta Antonucci en su segmentación del *Peribáñez* (2007c), por lo que Vitse se vio obligado a reformular su teoría, de modo que en 2010 establece tres criterios para aislar las secuencias englobadas: la intermetricidad —la secuencia se localiza entre dos bloques del mismo metro, que constituyen la englobadora—, la interlocutividad —la secuencia interrumpe un diálogo que se reanuda tras ella— y la adialogicidad —una secuencia englobada no debe presentarse como diálogo—. No obstante, acaba admitiendo que estos criterios no siempre son útiles, y que es el carácter digresivo de una secuencia lo que la convierte en englobada, de manera que a veces será la subjetividad del investigador la que establezca su condición (págs. 49-51).

Así pues, si aceptamos estas premisas, no podemos otorgar el mismo valor a todas las mutaciones métricas que encontremos a lo largo de una comedia. Pongamos un ejemplo tomado de nuestro propio corpus. En *El peligro en la amistad* tenemos una secuencia en romance con asonancia en *e-o* que se extiende del verso 203 al 514; los primeros ciento sesenta y ocho los ocupa el relato que Mendo hace al rey de Nápoles sobre su viaje a Sicilia,

<sup>139</sup> Su método de segmentación, en constante debate y reelaboración, se encuentra desarrollado, en la actualidad, en varios de sus trabajos, entre los que cabe destacar Vitse, 1998; 2007 y, sobre todo, 2010.

adonde el caballero se ha desplazado por mandato del monarca para convenir el matrimonio de este con la infanta Fenisa. En determinado momento, Mendo describe la belleza de la dama, y lo hace mediante un soneto que abarca del verso 339 al 352; acabada la descripción, se vuelve al romance en *e-o*: el soneto constituye, claramente, una secuencia englobada. En este fragmento tendríamos, pues, la siguiente sucesión métrica: romance (*e-o*)-soneto-romance (*e-o*), en la que habría que contar, estrictamente, dos mutaciones estróficas; pero ¿es esto adecuado? Ciertamente, creemos que no, sino que solo habría que tener en cuenta un cambio, romance-soneto, pues soneto-romance no es una mutación propiamente dicha, ya que se está simplemente volviendo a la forma métrica del principio, que sirve de marco, es decir, la secuencia englobadora: los dos segmentos de romance son, en realidad, el mismo bloque métrico, solo que interrumpido por el bloque en soneto. Desde un punto de vista estrictamente mecánico y lineal tendríamos, en efecto, dos cambios; pero desde una perspectiva dramática solo tenemos uno.

Así pues, ofrecemos los coeficientes de cambio métrico de las comedias de Morales y de *El horror de las montañas* teniendo en cuenta este criterio (se colorean en azul los datos referentes a las obras de Morales y en rojo los de la de Monroy, abreviada como *HM*)<sup>140</sup>:

Comedia	Número de versos	Cambios métricos	Coefficiente
<i>AA</i>	2570	25	0,00973
<i>AI</i>	2676	19	0,0071
<i>A2</i>	2810	19	0,00676
<i>DAV</i>	2588	15	0,0058
<i>DE</i>	2667	17	0,00637
<i>LB</i>	2520	19	0,00754
<i>PA</i>	2680	27	0,01007
<i>RC</i>	2596	18	0,00693
<i>RRM</i>	2596	22	0,00847
<i>TS</i>	2776	19	0,00684
<i>HM</i>	2398	32	0,01334

Tabla 2. Coeficientes de cambio métrico de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales y de *El horror de las montañas*

<sup>140</sup> Como hicimos notar anteriormente, un problema que resulta de la aplicación del marco teórico de Vitse es que la segmentación depende en gran parte de la labor interpretativa y, por tanto, subjetiva del estudioso. Con esto queremos decir que las cifras que vamos a ofrecer a continuación no son al cien por cien concluyentes, pues otros investigadores podrían proponer una estructura diferente de la nuestra.

Efectivamente, el coeficiente de *El horror de las montañas* es notablemente superior a los del resto de comedias, las tenidas por seguras de Morales, amén de que el número de mutaciones estróficas es mucho mayor en esta pieza, pues en ninguna de las de nuestro autor se llega a las treinta, a menos adoptando dicho criterio. Los coeficientes de cambio métrico de Morales se mueven entre el 0,006 y el 0,009 (el promedio es del 0,00756), y solamente el de *El peligro en la amistad*, caso del que hablaremos más adelante, supera, muy levemente, el 0,01; por el contrario, el de *El horror de las montañas* alcanza más de un 0,013<sup>141</sup>.

Por último, podemos aducir un argumento más para intentar demostrar que esta comedia no fue compuesta por Morales. En este caso, vamos a centrarnos en un aspecto relacionado con la construcción de la trama, con la manera como un dramaturgo organiza la materia que quiere dramatizar, y, como antes, nos volveremos a valer del método métrico-estructurante de Marc Vitse, que retomamos.

Una vez que se han aislado las secuencias englobadas, es necesario jerarquizar las englobadoras y trazar la estructura dramática de la pieza. En este sentido, Vitse habla de macrosecuencias: la unidad dramática delimitada no solo por la mutación estrófica, que es el denominador común de todas las unidades de su metodología, sino también por un cambio de espacio y/o de tiempo dramático, por un cambio escénico —el tablado queda momentáneamente vacío— y/o escenográfico<sup>142</sup>. Las macrosecuencias pueden ser monométricas si están escritas en una sola estrofa o polimétricas si en ellas se producen

---

141 Sin embargo, tenemos que plantearnos hasta qué punto esta cifra es certera, pues, como se puede apreciar en la tabla, la pieza a nombre de Monroy tiene un número muy bajo de versos: la primera jornada está formada por ochocientos noventa y cuatro, la segunda por ochocientos ochenta y dos y la tercera, y he aquí lo que nos parece anómalo, solo por seiscientos veintidós. Hemos basado nuestro estudio en el ejemplar con signatura R/11269(4) de la Biblioteca Nacional de España, aunque hemos cotejado rápidamente los textos de las otras tres ediciones que conocemos, sin encontrar mutilaciones graves. No obstante, los ejemplares podrían haberse copiado los unos de los otros, y partir de uno que ya estuviese mutilado. Es una cuestión que no podemos resolver en este trabajo y que requeriría de una edición crítica para solventarse. Pero sea como fuese, no creemos que este problema invalide del todo nuestra aserción, pues, efectivamente, los cambios estróficos son en esta obra mucho más frecuentes que en las comedias de Cristóbal de Morales: imaginemos que la comedia tuviera dos mil setecientos versos —novecientos por jornada, más de lo que presentan la primera y segunda, en realidad—; el coeficiente sería también más elevado que la tendencia de Morales: 0,0119; y aun así esta cifra podría ser engañosa, ya que es muy probable que, si hubiera más versos, habría también más cambios de metro, conque el coeficiente se vería más o menos incrementado.

142 Esta unidad guarda una estrecha vinculación con el concepto de «cuadro» o «escena inglesa» que utiliza Ruano de la Haza (2000: 68-71); no obstante, para este estudioso el elemento delimitador esencial es el espacio-temporal, mientras que para Vitse es la mutación métrica.

cambios: en tal caso cada bloque métrico forma una microsecuencia, que desarrollan las diferentes fases del proceso dramático de la macrosecuencia (1998: 58-59)<sup>143</sup>.

Es difícil hallar una regularidad en la división microsecuencial de las comedias de Morales, pues encontramos desde macrosecuencias monométricas a otras con hasta seis microsecuencias. No obstante, sí hay en nuestro dramaturgo cierta tendencia estable a la hora de segmentar las jornadas en macrosecuencias: doce de ellas están constituidas por dos (40%), dieciséis por tres (53,3%), y una por una y otra por cuatro (3,3% cada cual), aunque se podría discutir si alguna de las tripartitas podrían ser cuatripartitas. En definitiva, parece evidente que nuestro poeta prefiere dividir sus jornadas en dos o tres macrosecuencias. *El horror de las montañas*, por su parte, se aleja notablemente de esta tendencia, pues la primera jornada se divide en tres, la segunda en seis y la tercera en cuatro, según nuestro criterio.

Así pues, *El horror de las montañas* presenta una segmentación y estructura dramáticas notablemente diferentes de las que se aprecian en las comedias de Morales, lo cual implica, en cierto modo, una manera diversa de organizar la materia dramática. No obstante, al igual que concluimos con *El honor en el suplicio*, estamos muy lejos de creer que estos argumentos basten por sí solos para probar que la pieza no se debe a la pluma de nuestro autor. Habría que plantearse en primer lugar hasta qué punto el coeficiente de cambio estrófico y la división macrosecuencial son criterios legítimos para solventar problemas de atribución de obras; es decir, ¿obedecen estas mutaciones de estrofa y macrosecuencias a una idiosincrasia del dramaturgo o dependen del modo concreto como quiere dramatizar la materia de cada comedia? Personalmente, creemos que, si bien pueden existir tendencias personales, estas evolucionan a lo largo de la vida del poeta, como en el caso de la métrica. Faltan, a nuestro entender, estudios que planteen este aspecto tan interesante. Asimismo, faltan también, centrándonos ahora en lo que nos ocupa, más trabajos sobre la producción dramática de Cristóbal de Monroy<sup>144</sup> que ayuden a confirmar —o refutar— si *El horror de las*

143 Con estos significados emplearemos ambos términos a lo largo de nuestro trabajo. Por lo que respecta a la palabra *secuencia*, se utilizará en sentido general, para referirse a un segmento de la obra, ya sea macro o microsecuencia, evitando así la ambigüedad de la voz *escena*.

144 Aunque falto de un buen estudio actualizado, el teatro de Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649) ha tenido mayor fortuna crítica que el de Morales y el de cualquiera de los dramaturgos que hemos ido citando. Amén de varios artículos, entre los que cabe incluir el aludido en nota precedente sobre su estilo, merece la pena destacar algunas tesis doctorales que se le ha dedicado a su persona y obra: la titulada *The Dramatic Works of Cristóbal de Monroy y Silva: a Preliminary Survey Dissertation*, presentada por John William Peters en la Universidad de Ohio en 1954; la de Manuel Bembarroca, titulada *Vida y obra de Monroy*, defendida en la Universidad de Sevilla en 1966 y dirigida por Francisco López Estrada; y otra redactada por Astrid Bottis Kromayer en la Universidad Rutgers de Nueva Jersey (Newark) en 1978 con el título de *Some aspects of the*

*montañas* es obra suya. Por ahora, a la vista de los resultados de nuestro análisis y teniendo en cuenta la tradición textual de la pieza<sup>145</sup>, no consideraremos esta comedia dentro del corpus dramático de Cristóbal de Morales.

A continuación, vamos a dedicar unas páginas a las comedias que, aunque no han sido explícitamente vinculadas con el nombre de nuestro autor, podrían identificarse con dos que sí se le han atribuido pero que están, actualmente, perdidas. Nos referimos a *La vitoria de Fuenterrabía* y a *Chico Baturi*.

Desde el siglo XVIII los índices atribuyen constantemente a Cristóbal de Morales *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*. El único ejemplar que hemos localizado de esta comedia se custodiaba en la Staatsbibliothek zu Berlin con signatura 4<sup>o</sup> Xk 1301-no. 11, pero se perdió durante la Segunda Guerra Mundial, como todos los ejemplares de las obras de Morales que se conservaban en esta biblioteca. No obstante, en la Biblioteca Nacional de España existe una pieza manuscrita atribuida a Calderón y titulada *La vitoria de Fuenterrabía* que, recordemos, el poeta madrileño rechazó como suya en el prólogo a la *Cuarta parte* de

---

*Theater of Cristóbal de Monroy y Silva: «Refundiciones» and the Comic Element*, que no hemos podido consultar. También hay que aludir a las ediciones modernas de algunas de sus comedias, como *Fuente Ovejuna*, editada junto con la homónima de Lope de Vega y también independientemente por López Estrada en 1985 y 2004, respectivamente; y *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, a cargo de Paolo Pintacuda. En lo que atañe a *El horror de las montañas*, no conocemos ningún trabajo específico sobre la pieza; a la espera de una investigación, creemos que la trama es una versión novelesca de la vida de otro santo popular, como sor Juana de la Cruz o san Pedro Armengol: el dominico fray Pablo de Santa María, que profesó en el convento de San Pablo de Sevilla y de quien el padre fray Jerónimo Moreno publicó una biografía en 1609 titulada *La vida y muerte y cosas milagrosas que el Señor ha hecho por el bendito fray Pablo de Santa María*; en ella se cuenta que este fraile era natural de Écija (Moreno, 1609: 1r), detalle que también refiere Monroy en su comedia (Monroy y Silva, *El horror de las montañas*: A<sup>3v</sup>), y que padeció enfermedad antes de morir (capítulo 13: «De la enfermedad y dichosa muerte de fray Pablo de Santa María», Moreno, 1609: 135r-156v), motivo también presente en la pieza de teatro.

145 Nos referimos a que, a pesar de la atribución de Fajardo y Mesonero, no conocemos ningún ejemplar de la comedia a nombre de nuestro autor. Aunque al principio de la exposición planteamos que todo podría deberse a una confusión de nombres, es muy difícil saber con exactitud qué fue lo que causó que la pieza apareciera, y con títulos sensiblemente distintos, a nombre de los dos dramaturgos en el catálogo de Fajardo: ¿existió un ejemplar, hoy perdido, a nombre de Morales, que Fajardo pudo conocer, además de los atribuidos a Monroy, por lo que incluyó ambas autorías en su índice?; y si fuera así, ¿qué atribución es la correcta, la de Monroy o la de Morales?: no sería imposible que la obra fuera de Morales y que así figurara en un testimonio temprano hoy desaparecido, del que copió el resto atribuyendo por error la autoría a Monroy. No obstante, sea como fuese, estas no son más que hipótesis, plausibles pero hipótesis a fin de cuentas; los datos de que disponemos, aunque no sean contundentes, apuntan más a la autoría de Monroy.

sus comedias<sup>146</sup> y de la que el hispanista alemán Schmidt señaló que podría ser la obra compuesta por Morales. Hemos decidido comprobarlo.

Sin embargo, este manuscrito presenta el grave inconveniente de estar enormemente mutilado, pues solo se conservan mil doscientos quince versos, cantidad que debe de constituir menos de la mitad del número total —habida cuenta de que las piezas de teatro auriseculares suelen presentar entre dos mil setecientos y tres mil versos—: el texto está plagado de lagunas, de espacios en blanco, y aun algunas tiradas de versos aparecen incompletas, pues solo figuran las primeras palabras de cada uno. La jornada primera es la más afectada, pues de ella solo se leen ciento ochenta y seis versos, correspondientes al principio y al final, con una laguna que se extiende desde el vuelto del folio tres al del diecisiete; por su parte, de la jornada segunda solo se han copiado trescientos once versos seguidos, quedando lagunas entre el recto del folio veintidós, donde debería comenzar la jornada —y en la que figura solo una acotación— y el vuelto del veintinueve, y del vuelto del treinta y seis al del cuarenta y uno; finalmente, la jornada tercera es la que ha corrido mayor suerte, pues se conserva casi al completo con setecientos dieciocho versos, con una única laguna que abarca del vuelto del folio cuarenta y nueve al vuelto del cincuenta y cuatro. Además, en la copia intervienen dos manos diferentes: una se encarga del primer fragmento de la jornada primera y de los dos de la tercera y otra del segundo de la primera y del único que se conserva de la segunda<sup>147</sup>.

Se comprenderá, pues, que en tales circunstancias es muy complicado realizar un análisis fiable que permita, por un lado, establecer si la comedia es obra de nuestro autor y, por otro y aceptando hipotéticamente que fuera así, contextualizarla y compararla con el resto de su producción dramática. No obstante, ateniéndonos a lo poco que se conserva, vamos a tratar de hacer algunas deducciones.

Desde un punto de vista métrico, en los fragmentos conservados se recurre a las mismas estrofas que emplea nuestro autor con regularidad. En esta ocasión no vamos a dar

---

146 De hecho, la atribución del manuscrito, en la primera página, se debe, muy evidentemente, a otra mano distinta de la que copia el texto, con tinta también diferente. La atribución se repite en una portada, pero es claramente posterior, quizá del XVIII: en el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de España se indica que procede de la Biblioteca del duque de Osuna (21/09/2015); Rocamora también recoge este manuscrito en su *Catálogo abreviado* (1882: 127).

147 El papel parece ser el mismo, pues presenta una filigrana similar, al menos hasta el último fragmento copiado, el segundo de la tercera jornada, a partir del cual no hemos sido capaces de apreciar la marca de agua, aunque ello no quiere decir que se trate, necesariamente, de un papel distinto.



porcentajes, ya que no tiene sentido hacerlo cuando falta gran parte de los versos; sin embargo, daremos el número de versos copiados de cada forma métrica: el romance es el metro del que se conservan más, pues contamos ochocientos veintiséis; lo sigue la redondilla, con doscientos veinticuatro; a continuación tenemos las décimas, de las que se han copiado ochenta y tres —hay una que no figura cabal—; finalmente, se conservan sesenta y cuatro endecasílabos pareados y dieciocho versos en silva de consonantes.

Es el análisis del estilo lo que haría perder fuerza a una posible atribución de esta obra a Morales, pues en los pasajes que conservamos no se aprecian vestigios evidentes del gongorismo, que tan bien caracteriza la escritura de nuestro hombre. Es cierto que hay algunos momentos en que el lenguaje adquiere cierta elaboración retórica; pero es, por lo general, elegante y nada prosaico, pero llano, a fin de cuentas, lejos del artificio lingüístico de Calderón y sus discípulos:

Basta que padezca engaño  
la muerte y, difuntos todos,  
vuelva otra vez a matarnos;  
seremos piedras del muro,  
seremos del mundo espanto,  
claro borrón de Sagunto,  
mucho olvido de romanos,  
ancho campo para elogios,  
mármoles para epitafios,  
capaz aumento de archivos  
como de la envidia agravios,  
como de Vizcaya triunfos,  
como de la fama aplausos,  
como de nosotros mismos  
todo el valor que heredamos.

(Calderón de la Barca, *La vitoria de Fuenterrabía*: 31r)

Además, en relación aún con el lenguaje, pero adoptando una perspectiva dialectal, como hicimos al estudiar *El honor en el suplicio*, no hemos hallado rastro alguno de seseo en las rimas consonantes; sin embargo, si en el caso de la pieza de Arroyo este no era un criterio concluyente para excluir la obra del corpus de Morales, menos lo será en el que nos ocupa, habida cuenta de la mutilación del texto.

En definitiva, no vamos a considerar esta obra en nuestro estudio, y ello por dos razones: la primera, porque no nos parece factible trabajar con ella tomando en consideración el pésimo estado textual de la pieza; y la segunda, que es la de más peso, porque efectivamente no creemos que esta sea la versión dramática que Morales compuso de los

sucesos de Fuenterrabía: aunque, como queda dicho, el análisis de la obra no ha podido ser exhaustivo, la conclusión que hemos extraído del estudio de los fragmentos que se conservan apunta a ello.

Por lo que respecta a *Chico Baturi*, vamos a plantearnos su posible atribución porque, recordemos, en 1979 Vicenta Esquerdo publicó un trabajo sobre las representaciones de comedias en Valencia en que adscribía una obra titulada *El bandolero Baturi* a nuestro autor —o a un homónimo suyo— (pág. 222). No obstante, en otro trabajo anterior, de 1975, sobre el mismo tema, identificaba una comedia de tres ingenios con exactamente el mismo título (pág. 438). En este sentido, la única pieza que hemos localizado y que podríamos identificar con aquella o aquellas de las que hablaba la citada estudiosa es, precisamente, *Chico Baturi*, publicada en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, impresa en Madrid por Domingo García y Morras en 1652<sup>148</sup>, aunque representada en 1644 según el artículo de Esquerdo de 1975; en esta edición la pieza está atribuida a Antonio (Sigler) de Huerta, a Jerónimo de Cáncer y a Pedro Rosete<sup>149</sup>, que parecen confirmar su paternidad en el *plaudite* de la obra:

DUQUE.	Adonde los tres ingenios que la comedia han escrito ofrecen segunda parte <sup>150</sup> .
CHANFLÓN.	Porque fuera muy mal visto ahorcar agora a aqueste bandolero capuchino,

148 Basamos nuestras pesquisas en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/22654. También existen, al menos, dos ediciones sueltas, de las que se conservan ejemplares en la London Library con signatura P 965-4 y P 980-2.

149 Por lo que respecta a Antonio de Huerta, existe un trabajo de Luisa Rosselló Castillo que estudia su producción dramática desde una perspectiva de conjunto. De *Chico Baturi* afirma que Huerta escribió la primera jornada, ya que en ella es posible encontrar versos y nombres de personajes aparecidos en otra obra suya: *Competidores y amigos*; además, sostiene que esta pieza debió de componerse entre los años 1637 y 1645, periodo en que este poeta colaboró estrechamente con los otros dos con que firma la comedia (2011: 396-397). En cuanto a Jerónimo Cáncer, gran parte de la crítica se ha centrado en su faceta como autor burlesco; puede consultarse la semblanza que Carlos Mata hace en la *Historia del teatro español* (2003) y la entrada correspondiente en el *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, que redacta Juan Carlos González (Jauralde Pou, 2010: 239-270). En lo que incumbe a Rosete Niño, hay poco publicado sobre él; véase Urzáiz Tortajada, 2003: 887-888. Otro indicio que contribuiría a sostener esta triple autoría serían las diferencias estilísticas que pueden descubrirse a lo largo de la pieza: la tercera jornada, como se indicará ahora, presenta un mayor grado de elaboración retórica que la primera y la segunda; también notamos divergencias en la lengua de los graciosos Chanflón y Fenisa, que presenta rasgos del sayagués en la primera y tercera jornada, pero no en la segunda; no obstante, tampoco esto una prueba concluyente: recuérdese el caso de *La casa de los celos* de Cervantes, en que el escudero de Bernardo del Carpio, de origen vasco, se expresa en habla de vizcaíno solo en la primera jornada.

150 Al parecer, esta segunda parte prometida nunca llegó a componerse (Rosselló Castillo, 2011: 396-397).

y de la presente todos  
os piden perdón rendidos.  
(Sigler de Huerta, Cáncer y Velasco, Rosete Niño, *Chico Baturi*, 1652: 107v)

Parece evidente que la pieza referida por Esquerdo en el artículo de 1975 es la recogida en la susodicha parte; pero ¿qué sucede con la atribuida a Morales? Un sinfín de preguntas surgen en este momento: ¿el Cristóbal de Morales a que se refiere es nuestro autor o un nuevo homónimo?, ¿se está aludiendo a obras distintas, de modo que cabría suponer que la asignada a Morales está perdida, o estamos hablando de la misma comedia?, y si esto fuese así, ¿por qué se atribuye a personas diferentes?, ¿qué atribución es la correcta, la de Morales o la compartida?, ¿podría ser una pieza escrita en colaboración y que uno de sus autores fuera, precisamente, nuestro dramaturgo? Una vez más, hemos de acercarnos al texto para intentar esclarecer este asunto.

Si nos detenemos un momento en la métrica, veremos que en este caso tampoco es un criterio útil a la hora de defender la no autoría de Morales. Como se trata, en principio, de una obra en colaboración, vamos a ofrecer no solo los porcentajes de los usos estróficos de la comedia completa, sino también los de cada una de las jornadas:

Estrofa	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total
Romances	28,1 %	78,5 %	75,9 %	62,7 %
Redondillas	55,7 %	14,7 %	22,5 %	29,5 %
Silvas de consonantes	16,2 %	—	1,6 %	5,3 %
Décimas	—	6,8 %	—	2,4 %

Tabla 3. Porcentajes de uso de las estrofas por jornadas y en total de Chico Baturi

Tomados en su conjunto, los porcentajes métricos no son muy diferentes de los de las comedias de nuestro autor, con la excepción de las décimas, excesivamente bajo, a nuestro entender, en comparación con el uso que les da Morales. Tampoco resultan muy significativas las cifras concretas de cada jornada, con la salvedad de la primera, que presenta un bajo porcentaje de romances —los números más cortos de Morales los encontramos en la jornada segunda de *El legítimo bastardo* con un 31,2 % y en la tercera de *Las academias de amor* con un 37,3 %— y uno alto de redondillas —los máximos de nuestro poeta son la jornada segunda de *El legítimo bastardo*, también, con un 39,1 % y la segunda de *La toma de Sevilla* con un

33,7 %—<sup>151</sup>; pero, como advertimos en nota anterior, parece que esta jornada sí se debe a la pluma de uno de los tres ingenios firmantes: Antonio de Huerta. Como decimos, los números de las jornadas segunda y tercera no dicen mucho, especialmente los de las redondillas, silvas de consonantes y décimas, que son muy similares a los que encontramos en las jornadas de nuestro autor; y aunque los números de romance puedan resultar muy elevados, Morales supera el 70 % en algunas de sus jornadas: el 77,9 % en la primera de *El legítimo bastardo*, el 77,8 % en la tercera de *Dejar por amor venganzas*, el 76,7 % en la segunda de *Los Armengoles I*, el 76,6 % en la segunda también de *Los Armengoles II* y el 72,2 % en la primera de *El renegado del cielo*.

Una vez más, es el estilo de la pieza el criterio que se impone como más revelador, pues, al igual que sucedía en los fragmentos de *La vitoria de Fuenterrabía*, apenas se aprecian en esta comedia huellas del gongorismo; tan solo la tercera jornada, teóricamente escrita por Pedro Rosete, presenta un lenguaje más elaborado y complejo retóricamente, aunque sin llegar a las cotas a las que nos tiene acostumbrados Morales. Sirva el siguiente ejemplo:

Obscuro albergue esquivo,  
sepulcro de quien soy cadáver vivo,  
donde ve sin luz mis desengaños  
lóbrego estío de mis verdes años,  
donde el rayo del sol de tarde en tarde  
o no se atreve a entrar o entra cobarde:  
¿cuándo querrá mi estrella  
que se deje guiar mi errante huella?;  
¿cuándo querrá mi hado  
—¡ah, cielos!— que sea aliento fatigado?;  
salga de su retiro  
como descanso y no como suspiro,  
pues en violencia tanta  
de mi aliento se ajusta mi garganta,  
y hasta el formado accento  
suena como palabra y es tormento.  
(Sigler de Huerta, Cáncer y Velasco, Rosete Niño, *Chico Baturi*, 1652: 101v)

Y además, como también sucedía en *La vitoria de Fuenterrabía*, tampoco hemos logrado localizar ninguna rima seseante en esta comedia, tan abundantes en las piezas seguras de Morales.

---

151 Véase el apéndice III del tomo tercero, en que ofrecemos las sinopsis métricas completas de todas las obras de Morales.

No parece, pues, que esta comedia, ni siquiera ninguna de sus jornadas, sea obra de Cristóbal de Morales. No hay argumentos de peso suficiente para dudar de la triple autoría que ofrece la edición; además, como advertía Luisa Rosselló, no fue esta la única ocasión en que estos tres ingenios aunaron sus esfuerzos literarios. La única nota disonante es el dato de Vicenta Esquerdo: por ahora nos tendremos que conformar con pensar que se trata de un error, de un homónimo o de una pieza perdida.

Y terminamos esta ronda de «desatribuciones» con la que a nuestro juicio es la más arriesgada y menos evidente de cuantas nos hemos ocupado hasta ahora. Nos referimos a la comedia titulada *La Estrella de Monserrate*.

En principio, si atendemos a las listas de obras de Morales que ofrecen los catálogos de autores desde el siglo XVIII y a la tradición textual de la obra, no habría indicio alguno para sospechar de la paternidad de esta comedia. Recordemos que se publicó en la parte duodécima de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* en 1658, a nombre de nuestro autor; existen, además, dos copias manuscritas que, a juzgar por el cotejo que hemos realizado, parecen depender directamente de la edición impresa: una se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/16013, datada en el siglo XVIII, y otra en la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, en el conocido como Manuscrito Yerbabuena, cuya signatura es MS001 y que contiene también una copia de *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela —la copia de la comedia que nos interesa está fechada en el colofón en 1690—.

El detalle disonante, como ya expusimos largamente en el estado de la cuestión, es que la obra es una segunda parte; la primera, también editada en dicha parte duodécima y copiada en el Manuscrito Yerbabuena, es *Los desdichados dichosos*, y está impresa a nombre de Calderón, aunque, recordemos, el poeta madrileño rechazó esta autoría en el prólogo de su *Cuarta parte* de comedias. El autor de esta primera parte podría ser Antonio Manuel del Campo, cuyo nombre figura en el *plaudite*, en que anuncia la continuación<sup>152</sup>.

Urzáiz asignaba a este misterioso poeta, además de *Los desdichados dichosos*, tres obras más: *El vencimiento de Turno*, editada en la misma parte también a nombre de Calderón

---

152 No obstante esto, ¿podría ser este Campo alguno de los autores que representó la pieza, como sucedía en *El caballero de Olmedo*? El *DICAT* no recoge ningún comediante así llamado (Ferrer Valls, 2008a), cosa que, unida al hecho de que existen otras obras atribuidas a este nombre, parece indicar que nos encontramos ante un dramaturgo.

e igualmente rechazada por él<sup>153</sup>, *El renegado de Francia*<sup>154</sup> y *El mágico mejicano* (2002a: 213-214). No obstante, esta última atribución no parece adecuada, ya que la obra está impresa, al menos en los ejemplares que hemos conseguido localizar, a nombre de un tal Ocampo y de un maestro Moreno<sup>155</sup>. Se trata de una pieza que encaja perfectamente en los moldes de la comedia de magia dieciochesca, con algunos toques, además, de la de figurón<sup>156</sup>.

Las cuestiones que hay que plantearse, por tanto, son las siguientes: ¿es, en efecto, errónea la atribución de *La Estrella de Monserrate* a Cristóbal de Morales?; y si es así,

153 Abraham Madroñal da cuenta de los problemas textuales de esta obra y de su relación con una refundición dieciochesca titulada *La conquista del alma* en un trabajo de 2011. En él se explica que, además de la edición de 1658, que el citado estudioso considera cabeza de la tradición hasta ahora conocida, contamos con cuatro copias manuscritas (págs. 225-231). De estas merece la pena destacar la conservada en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/20983, que ofrece una versión más larga de la comedia, con muchos más versos y algunas secuencias más, aunque presenta también algunos errores que no se dan en el impreso. Algunas de esas tiradas extra son espurias, como la que se incluye en la jornada primera, según Madroñal (pág. 227); pero lo cierto es que otras parecen necesarias, como la secuencia en romance de la jornada tercera en que Turno desafía a Eneas, con quien se enfrentará en la última macrosecuencia: en el impreso, al faltar el texto del desafío, el final de la obra resulta un poco chocante. Sea como fuese, no es este el momento de resolver tales problemas, de modo que partiremos del texto impreso y haremos referencia, cuando sea oportuno, al manuscrito indicado.

154 Más graves son los problemas textuales de esta obra. Por un lado, se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España, con signatura MSS/15622, titulado *El renegado de Francia y santo cristo de Santa Tecla* y fechado en el siglo XVII. El texto presenta numerosos errores de índole métrica que dificultan notablemente la tarea de establecer los porcentajes de uso de cada estrofa. Además, en la portada, justo antes del título, se lee «Enmendada»: resulta difícil saber si se refiere a la obra completa, es decir, que es copia corregida, o a las pocas enmiendas que podemos hallar a lo largo del texto; esto último parece lo más plausible, ya que la mano que corrige parece ser la misma que ha escrito dicha indicación. Por otro lado, tenemos la tradición impresa, conformada por ejemplares del siglo XVIII, hasta donde hemos podido averiguar. No nos ha sido posible consultar todas las ediciones, pero las que sí hemos cotejado presentan grandes diferencias respecto al texto manuscrito: se trata de una versión considerablemente más extensa —más de cuatro mil versos, frente a los tres mil cien, aproximadamente, del manuscrito—, en que muchos versos han sido reescritos y el orden de algunas secuencias alterado, e incluso se ha añadido algún personaje nuevo, como la graciosa Casandra. Todo parece apuntar a que nos hallamos ante una refundición, fenómeno muy típico del Setecientos. Al igual que dijimos para *El vencimiento de Turno*, no nos compete ahora resolver estas cuestiones tan complejas; vamos a trabajar con el texto manuscrito, del XVII, y nos valdremos de alguno del XVIII cuando la situación lo requiera. Nos basaremos en la edición salmantina de Francisco García Honorato y San Miguel (Biblioteca Nacional de España: T/2649). Por cierto, como curiosidad, esta obra fue censurada por la Inquisición a finales del siglo XVIII. Se conserva el proceso en el Archivo Histórico Nacional (Inquisición, 4484, exp. 9, con una copia de dicha comedia en Inquisición, MPD, 137). Todo empezó con una carta, fechada a 21 de agosto de 1790, de don Luis José Malo y Parrilla, cura de Motala del Palancar (Cuenca), donde, al parecer, iba a representarse la obra. En dicha misiva se quejaba de la indecencia con que la pieza tocaba algunos puntos de la religión, empezando por el protagonista, un sacerdote asesino que reniega de su fe; y solicitaba la prohibición de la misma. Esto puede leerse en ella: «En suma, dicha representación contiene un tejido de acciones, palabras y doctrinas heréticas, sacrílegas, blasfemas, impías y escandalosas que, aunque exteriormente practicadas y proferidas, van contrarias a la religión, inductivas a error y perversivas de las buenas costumbres, profanando en el teatro la imagen de Jesucristo y lo más augusto y sagrado de nuestra santa religión». El asunto empezó a tramitarse en el Santo Oficio de Cuenca y luego se continuó en el de la Corte. La comedia se prohibió el 3 de septiembre de 1791.

155 El catálogo digital de la British Library (28/08/2015) identifica a este personaje con Félix Moreno y Posvonel, de quien Urzáiz indiza dos obras, *El muerto resucitado* y *Pagarse en la misma flor*, indicando que se desconoce su cronología, aunque aparece en el catálogo de dramaturgos del siglo XVIII de Herrera

¿podría deberse esta obra a la pluma del mismo autor de la primera parte, al parecer, Antonio Manuel de Campo? En las páginas que siguen vamos a afanarnos en esclarecer estos puntos, comparando diversos aspectos de la pieza con el conjunto de la producción dramática de ambos autores. Sobra advertir, de nuevo, de que las conclusiones carecerán del fundamento que deseáramos, al ser muy pocas las obras con que establecer contrastes, especialmente las de Campo.

Empecemos analizando la métrica, como venimos haciendo habitualmente. He aquí los porcentajes de los usos estróficos de *La Estrella de Monserrate*: el romance alcanza el 48,7 %, las redondillas el 12,4 %, los sextetos lira el 10,3 %, las tiradas de endecasílabos blancos y pareados el 8,7 %, las décimas el 8,6 %, las octavas reales el 3,6 %, el romancillo el 3,2 %, los tercetos encadenados el 2,1 %, los sonetos el 1,6 %, las quintillas el 0,7 % y, finalmente, alguna tirada en romance se remata con unos versos que suponen un cambio métrico, en este caso, dos endecasílabos pareados asonantados (0,1 %) <sup>157</sup>.

Las divergencias respecto a las tendencias métricas de Morales son evidentes. En primer lugar, de aceptar que es obra suya, se trataría de la primera comedia cuyo porcentaje de romances baja del 50 %, y, además, se echa de menos la silva de consonantes, presente en todas las piezas que hemos considerado obra de su genio. En segundo lugar, aumenta el uso de aquellas estrofas que nuestro poeta empleaba solo esporádicamente, como el sexteto lira, al que solo recurre en *El peligro en la amistad* (4 %) y en *Los Armengoles II* (0,2 %, una estrofa, y, en realidad, en forma de canción), o el romancillo, solo presente en *Renegado, rey y mártir* (0,3 %). Y en tercer lugar, en esta comedia encontramos formas métricas de las que nuestro autor no se vale jamás, como la tirada de endecasílabos, los tercetos o las quintillas. Por su parte, el coeficiente de cambio estrófico es relativamente alto en comparación con las piezas

---

Navarro, vinculado con las mismas dos obras (Urzáiz Tortajada, 2002b: 466; Herrera Navarro, 1993: 329). Aguilar Piñal cita solo *Pagarse en la misma flor*, e indica que a este autor se le atribuye el seudónimo de Lucas Merino Solares (1989: 841-842). Por lo que respecta a Ocampo, no hemos encontrado ningún dato biográfico ni bibliográfico. Por su parte, Ricardo de la Fuente y Fabián Gutiérrez, que se aproximan a *El mágico mejicano* desde una perspectiva semiótica, piensan que el autor del texto es Ocampo, mientras que Moreno debió de ser el músico que intervino en la composición de los pasajes musicales de la obra (Fuente Ballesteros, 1992: 364; Gutiérrez Flórez, 1992: 378-379).

156 Sobre la comedia de magia, véase Álvarez Barrientos, 2011; para la de figurón, puede consultarse Fernández Fernández, 2003 y García Lorenzo, 2007.

157 Este fenómeno se da también, como veremos a continuación, en las otras piezas vinculadas con el nombre de Campo, aunque estos versos de remate no siempre presentan ni el mismo número ni el mismo esquema estrófico. Por ser un detalle que nos ha resultado significativo, desglosamos estos tipos de versos, aunque podrían considerarse también parte integrante del bloque de romance —o de endechas, en el caso de *El vencimiento de Turno*—.

seguras de Morales: 0,01029, pues la pieza alcanza los tres mil quinientos noventa y cinco versos y hemos contabilizado, según el criterio antes expuesto, hasta treinta y siete mutaciones estróficas.

Veamos ahora en una tabla y en un gráfico los porcentajes correspondientes a las piezas de Antonio Manuel del Campo confrontados con los de *La Estrella de Monserrate*<sup>158</sup>:

Estrofa	DD	RF <sup>159</sup>	VT <sup>160</sup>	EM
Romances	63 %	54,9 %	53,2 %	48,3 %
Redondillas	11,9 %	32,9 %	13,4 %	12,4 %
Décimas	4,8 %	2,7 %	6,6 %	8,6 %
Sextetos lira	4,7 %	0,4 %	6,7 %	10,3 %
Sonetos	0,8 %	0,5 %	1,2 %	1,6 %
Remates de romances	0,2 %	0,3 %	0,7 %	0,1 %
Endechas	3,9 %	—	6,3 %	—
End. blancos y pareados	4,7 %	—	3,6 %	8,7 %
Quintillas	—	4,5 %	2,6 %	0,7 %
Octavas reales	2,5 %	—	4,1 %	3,6 %
Tercetos encadenados	3,5 %	—	1,1 %	2,1 %
Canciones	—	1,7 %	0,7 %	—
Romancillos	—	—	—	3,2 %
Sextinas reales	—	2,2 %	—	—

Tabla 4. Porcentajes de uso de las estrofas de las obras dramáticas de Antonio Manuel del Campo y de *La Estrella de Monserrate*

158 Una vez más, nos valemus de las iniciales de los títulos de las comedias para reflejar sus datos en las tablas y gráficos: DD (*Los desdichados dichosos*), RF (*El renegado de Francia*), VT (*El vencimiento de Turno*) y EM (*La Estrella de Monserrate*).

159 Estas son las cifras de la versión impresa: romances: 72,9 %; redondillas: 14,4 %; silva de consonantes: 5,2 %; décimas: 3,8 %; quintillas: 2,7 %; canciones: 0,9 %; y remates de romances: 0,1 %. Los porcentajes varían notablemente respecto a los de la versión manuscrita debido, presumimos, al carácter de refundición de esta versión. Sería necesario un estudio riguroso de esta comedia.

160 Ofrecemos los porcentajes del texto del manuscrito 20983 de la Biblioteca Nacional de España: romances: 54 %; redondillas: 12,1 %; sextetos lira: 6,3 %; décimas: 5,9 %; endechas: 5,6 %; silvas de consonantes: 5,1 %; octavas reales: 3,7 %; endecasílabos blancos y pareados: 2,4 %; quintillas: 2,3 %; sonetos: 1,1 %; tercetos encadenados: 0,9 %; y remates de romances: 0,7 %. Las diferencias numéricas no resultan del todo significativas, ya que, recordemos, este texto es esencialmente el mismo de la versión impresa, con una buena cantidad de versos más. El único cambio que llama la atención es la aparición de la silva de consonantes, uno de los metros imprescindibles de Morales y ausente en las otras piezas atribuidas a Campo —a excepción de la versión impresa de *El renegado de Francia*, como se vio en la nota anterior—; no obstante, este detalle puede ser engañoso, ya que en el manuscrito las secuencias escritas en esta estrofa son solo dos: la primera se encuentra en la jornada primera y es aquella de cuya autenticidad dudaba Abraham Madroñal, y la segunda está en la jornada tercera, que se corresponde con una de las tiradas de endecasílabos del texto impreso, a la que se le han añadido algunos versos para formar pareados.



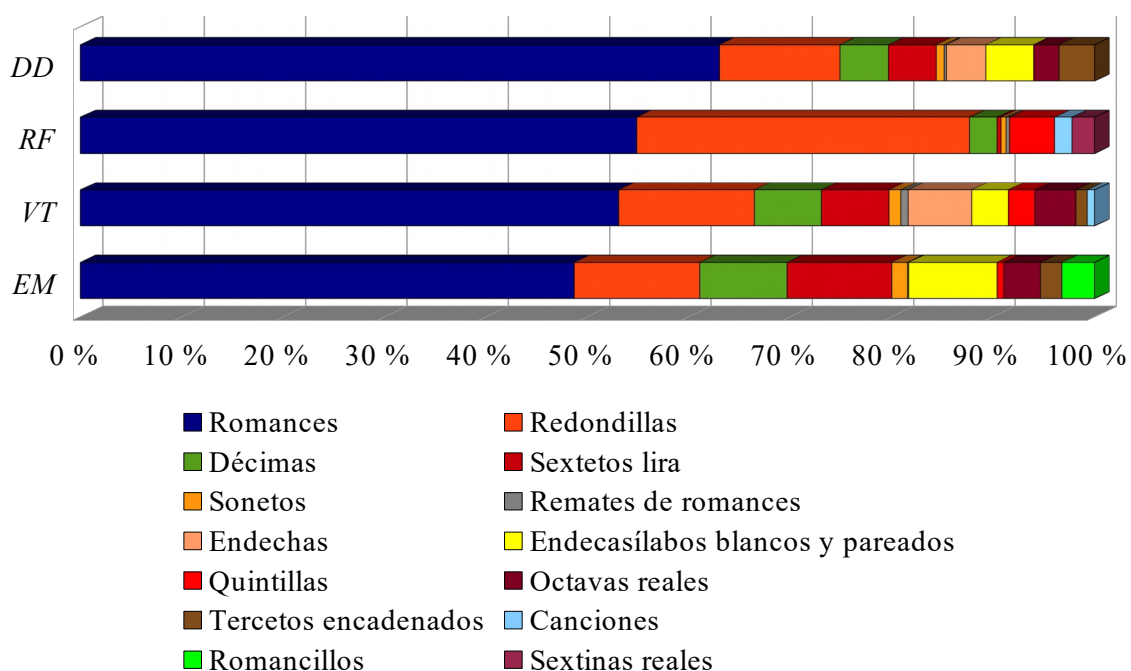


Gráfico 3. Porcentajes de uso de las estrofas de las obras dramáticas de Antonio Manuel del Campo y de La Estrella de Monserrate

Como se puede notar, hay numerosas convergencias en las tendencias métricas de estas obras y de *La Estrella de Monserrate*, tanto en lo que respecta a la variedad estrófica como en lo referente al empleo. En cuanto a lo primero, hay que destacar el uso que se hace de metros presentes en *La Estrella de Monserrate* y ausentes en las piezas dadas por seguras de Morales, como los sextetos lira, los versos que rematan los romances, los endecasílabos, las quintillas y los tercetos encadenados. También podríamos hacer notar la ausencia en este cuadro de la silva de consonantes, una de las estrofas predilectas de nuestro poeta y que tampoco se utilizaba en *La Estrella de Monserrate*; no obstante, como hemos hecho saber en las notas precedentes, sí que podemos encontrar casos de este metro en las otras versiones de *El vencimiento de Turno* y *El renegado de Francia*. Por lo que respecta a los porcentajes, notamos coincidencias en el empleo de algunas estrofas, como las redondillas, los sonetos, los remates de romances, los endecasílabos o las octavas reales; si bien en otras las cifras se diferencian más o menos significativamente, como les sucede a los romances, que superan el 50 % en las demás obras, alcanzando el 63 % en *Los desdichados dichosos*, o los sextetos lira, cuyo uso es mucho menor en las otras piezas que en *La Estrella de Monserrate*. Pero lo que más llama nuestra atención es el patrón estrófico de *El renegado de Francia*, tanto en su

versión manuscrita como en la impresa, pues se aleja significativamente de los esquemas métricos de las demás piezas de Campo, tanto cualitativamente (variedad) como cuantitativamente (porcentajes).

Siguiendo aún con la métrica, veamos ahora los coeficientes de cambio estrófico de estas tres piezas:

Comedia	Número de versos	Cambios métricos	Coefficiente
<i>DD</i>	3560	31	0,00871
<i>RF</i> <sup>161</sup>	3107	29	0,00933
<i>VT</i> <sup>162</sup>	3505	30	0,00856

Tabla 5. Coeficientes de cambio métrico de las obras dramáticas de Antonio Manuel del Campo

Aunque ninguno llega al 0,01029 de *La Estrella de Monserrate* y a sus treinta y siete cambios métricos, se puede decir que estos números casan relativamente bien: recuérdense los de Morales, cuyas oscilaciones eran aún mayores en algunos casos. Pero si los contrastamos con ellos, a simple vista estas cifras no nos dicen mucho, ya que, recordemos, los coeficientes de nuestro autor se movían entre el 0,006 y el 0,009. Sin embargo, el promedio de Morales era de 0,00756, mientras que el de Campo, teniendo en cuenta el coeficiente de *La Estrella de Monserrate*, se situaría en el 0,00922; ciertamente, la diferencia no termina de resultar del todo significativa, si bien es verdad que podría decirse que hay en Campo una mayor tendencia a la mutación de metro: téngase en cuenta que en sus comedias se cuentan, como media y considerando *La Estrella de Monserrate*, treinta y dos cambios, frente a los veinte que, de promedio, se daban en las piezas de Morales; no obstante, también es verdad que las piezas de Campo superan, a veces con creces, los tres mil versos, a los que nuestro autor nunca llegaba, al menos en el estado en que se nos han conservado sus textos: es obvio, así pues, que el coeficiente queda compensado, pues a un mayor número de mutaciones tenemos también una cantidad mayor de versos. Esta pequeña divergencia en cuanto al coeficiente de cambio métrico podría plasmarse gráficamente del modo que sigue:

161 La versión impresa presenta cuatro mil cincuenta y cuatro versos, según nuestro cómputo, a veces difícil por su estado textual; hemos contabilizado treinta y cuatro mutaciones estróficas, por lo que el coeficiente es 0,00839.

162 La versión del manuscrito 20983 de la Biblioteca Nacional de España contiene tres mil novecientos catorce versos —contando los que faltan—, con treinta y dos cambios estróficos, lo que supone un coeficiente de 0,00818.

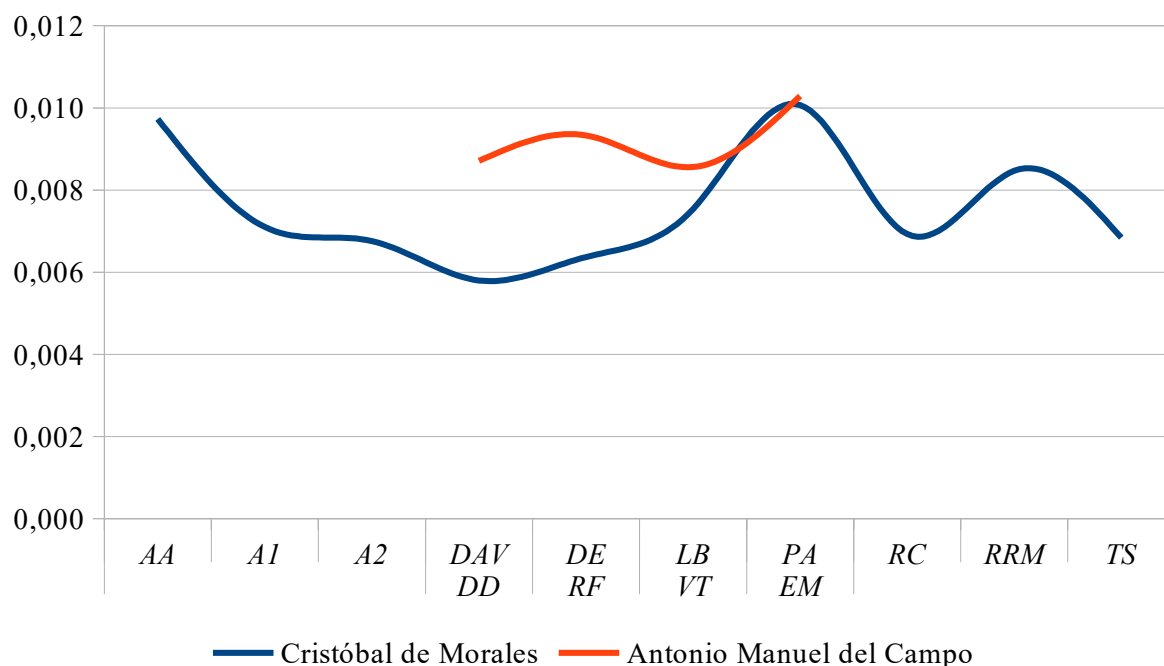


Gráfico 4. Comparativa de los coeficientes de cambio métrico de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales y de Antonio Manuel del Campo

Dejamos ya las cuestiones estróficas y nos centramos en las lingüísticas y estilísticas, de cuyo análisis podemos extraer también conclusiones que nos servirán para descartar la autoría de Morales de esta obra. *La Estrella de Monserrate* parece inscribirse también, como nuestro autor, en la escuela calderoniana, de modo que en ella podemos encontrar técnicas compositivas y retóricas similares a las del maestro. Así pues, el lenguaje se somete en ocasiones a una reelaboración estilística, y es posible encontrar en ella pasajes con claras reminiscencias gongorinas; no obstante, esta artificiosidad es menor que la que presentan las piezas de nuestro dramaturgo. He aquí un ejemplo:

Peregrina soberana,  
 en cuyas luces se ofuscan  
 esos rayos con que el sol  
 las once esferas alumbra;  
 más peregrina es tu gracia  
 que el traje que disimula  
 algún oculto misterio  
 o alguna deidad oculta;  
 son tus hermosos cabellos  
 tropas de estrellas confusas  
 que aunque más que el cielo claras,  
 son con tus ojos oscuras;  
 tu bordón rayo de luz,

de gloria tu vestidura,  
 tu sombrero el mismo sol  
 y tus sandalias la luna;  
 eres toda hermoso agrado,  
 toda agradable hermosura,  
 toda milagros tu suerte,  
 toda asombros, toda dudas,  
 toda prisión de las almas,  
 de toda la luz injuria,  
 de los corazones centro  
 que te adoran y te buscan.  
 (Morales, *La Estrella de Monserrate*, 1658: 36r)

Incluso a veces la artificiosidad se echa de menos en aquellos momentos en que nuestro autor habría aprovechado para desplegar toda su imaginería gongorina y erudita, como en las topografías paisajísticas:

Incultos riscos, ásperas montañas,  
 sírvame de muralla esta aspereza,  
 pues no me da en desdichas tan estrañas  
 consuelo el tiempo ni el valor firmeza;  
 prestad, peñas, prestad a mis entrañas  
 esa insensible y rígida dureza,  
 aunque serán a golpes semejantes  
 barro los bronce, vidrio los diamantes.  
 (Morales, *La Estrella de Monserrate*, 1658: 34r)

Por supuesto, no queremos decir con esto que Morales posea un estilo exclusivo y claramente individualizable: ya tuvimos la ocasión de ver cómo poetas como José de Arroyo o Cristóbal de Monroy se valían de un lenguaje tan similar al de nuestro dramaturgo que el análisis de su lengua no servía de gran ayuda para resolver los problemas de autoría en que se veían envueltos. Somos conscientes de que el estudio del nivel retórico de una obra es complejo, máxime cuando el objetivo es decidir si una pieza se debe o no a la pluma de tal o cual autor. No obstante, la elaboración literaria puede presentarse en diferentes grados, y después de haber trabajado estas piezas, podemos afirmar que el nivel de artificiosidad retórica de nuestro dramaturgo es mayor que el de *La Estrella de Monserrate* y las demás comedias atribuidas a Antonio Manuel del Campo.

En efecto, ya Arturo Echavarren y Abraham Madroñal destacaron cuánto debía *El vencimiento de Turno* a Calderón y Góngora, aunque sin llegar, evidentemente, a las cimas de los maestros. El primero aseveraba que

En este auto [*El vencimiento de Turno*], del Campo se esmera por imitar al genio madrileño tanto en la composición (escenas ecoicas, simetrías compositivas, etc.) como en el lenguaje, con recreo en paralelismos, correlaciones, anáforas y una dilatada referencia a los cuatro elementos. No obstante, a pesar de sus empeños el dramaturgo no deja de ser un epígono de Calderón poco esclarecido. (Echavarren, 2007a: 223)

El segundo, por su parte, sostenía que «también hay importantes razones estilísticas que recuerdan vagamente a Calderón, como no de otra manera podría hacer un epígono del genial dramaturgo. Así, por ejemplo, la presencia del gongorismo en la obra, o referencias concretas a determinados colores retóricos gratos a don Pedro» (Madroñal Durán, 2011: 232), y aduce algunos ejemplos, como el que sigue, en que se juega con los cuatro elementos de la naturaleza:

¡Qué alegre dichoso día,  
Ascanio, aquel en que trata  
el alma, hasta ahora ingrata,  
de reducirse a ser mía!  
Si venciera mi porfía  
el rigor de su desdén,  
quiero, amigos, que me den  
de mi vitoria contentos  
todos los cuatro elementos  
un dichoso parabién:

el fuego en continuo ardor  
delicadas llamas bellas  
celebrará las centellas  
del incendio de mi amor;  
la tierra en lengua de flor  
diga mis afectos fieles,  
y cantando mis laureles,  
en vez de dulces clarines  
haga salva de jazmines  
y música de claveles;

mi vitoria peregrina  
por el imperio de Flora  
publique el agua sonora  
con su lengua cristalina;  
del aire la más vecina  
esfera en varios colores  
haga fiesta a mis amores  
cantando en acentos graves  
las calandrias más suaves,  
los más dulces ruiseñores.

Del cielo el zafir luciente  
haga patente su gloria,  
y en mi dichosa vitoria  
banderas de luz ostente;

derrame la copia ardiente  
 de su opulento tesoro,  
 y guardando fiel decoro  
 a mis dulces dichas bellas,  
 viertan la luna y estrellas  
 aplausos de plata y oro.  
 (Calderón de la Barca, *El vencimiento de Turno*, 1658a:  
 166v-167r)

Estas reflexiones pueden hacerse perfectamente extensibles a las otras dos comedias que nos restan. He aquí un ejemplo de *Los desdichados dichosos*:

Anastasio divino,  
 detén, detén el vuelo,  
 bajel que surcas cielo,  
 en cuyo cristalino  
 golfo de glorias solas  
 las estrellas que pisas son olas;  
 nave a quien sacro viento  
 con maravilla nueva  
 por la región eleva  
 del sutil elemento,  
 amaina y en tu empleo  
 de rémora te sirva mi deseo.  
 Rodeando estas peñas  
 verá la noche umbrosa  
 mi dura pena ansiosa  
 con más obscuras señas,  
 y al llorar la mañana  
 verá en mis ojos lluvia más temprana.  
 Ya no hay en mí consuelo  
 sin el varón divino  
 que vuela peregrino  
 por la región del cielo:  
 ¡oh, dolor!, ¡oh, quebranto!:  
 ¡no te me escondas, Anastasio santo!  
 (Calderón de la Barca, *Los desdichados dichosos*, 1658b:  
 [190]r-[190]v<sup>163</sup>)

Y he aquí otra de *El renegado de Francia*, que, por cierto, al igual que sucedía con la métrica, se distancia también estilísticamente de las otras tres obras, pues presenta menos fragmentos con cierto grado de artificio retórico:

aquella peña en su pecho,  
 cuya alfombra de esmeralda  
 forma la yerba en su falda  
 y dosel la yedra ha hecho,  
 de altar servir podrá,

---

163 Por error, este folio se numera en el impreso como el 339.

que aunque sin sagrado esté,  
ara será en que la fee  
lo indecente suplirá.  
(Campo, *El renegado de Francia y santo Cristo de Santa Tecla*: 48v)

Sin embargo, como dijimos al analizar la lengua de *La Estrella de Monserrate*, aunque admitamos la presencia del cultismo en estas piezas, la estilización de su lenguaje no llega nunca a las cotas que alcanza en las obras de Morales, donde se aprecia claramente un uso más constante y sistemático de estos recursos retóricos.

En definitiva, la conclusión a la que se llega de nuestra exposición es que existe cierta brecha estilística que diferencia *La Estrella de Monserrate* del resto de obras atribuidas tradicionalmente a Cristóbal de Morales; además, en esta pieza y en las demás relacionadas con Antonio Manuel del Campo, especialmente *Los desdichados dichosos* y *El vencimiento de Turno*, concurren ciertas tendencias retóricas que no hacen descabellada su atribución a este dramaturgo, que prometió en el *plaudite* de *Los desdichados dichosos* una segunda parte. En el conjunto de la producción de Campo la única pieza que desentona un poco es *El renegado de Francia*, de cuyos problemas textuales ya hemos dado cuenta; aun así, ¿a qué podrían deberse tales diferencias?, ¿a que el texto se encuentra gravemente deturpado?, ¿a que fue redactada en un momento diferente de las otras?, o ¿es obra de otro poeta? Son muy pocas las comedias que conocemos de este autor, por lo que se hace difícil responder satisfactoriamente a esta incógnita.

Terminamos las cuestiones lingüísticas volviendo a referirnos, una vez más, a los rasgos dialectales de las comedias. Hablamos del seseo, fenómeno del que no hemos encontrado vestigio ni en *La Estrella de Monserrate* ni en las demás nuevas comedias con que estamos trabajando, incluidas las otras versiones de *El vencimiento de Turno* y de *El renegado de Francia*. Este hecho supone un apoyo más de nuestra teoría.

Vamos a concluir nuestra exposición con un último criterio que también nos servirá para mostrar divergencias entre las obras que estamos tratando: la división macrosecuencial, a la que ya recurrimos al analizar *El horror de las montañas*. En este sentido, también *La Estrella de Monserrate* se aparta notablemente del resto de la producción de Morales, pues si nuestro autor tendía a segmentar sus jornadas en dos o tres macrosecuencias, en esta pieza encontramos cinco, tres y siete en la primera, segunda y tercera jornada, respectivamente, si

bien el caso de la tercera puede ser accidental y deberse más a circunstancias concretas, esto es, la materia que se está dramatizando, que a una manera personal de estructurar y organizar la historia, pues lo que se nos representa en esta jornada son los milagros que obra la recientemente descubierta talla de la Virgen de Montserrat, por lo que se tiene que recurrir, casi forzosamente, a diferentes cuadros, espacios dramáticos diversos, en que tienen lugar tales prodigios —la sierra, un calabozo en tierra de moros y una aldea en que se declara un incendio—.

Las demás comedias atribuidas a Campo presentan una segmentación macrosecuencial irregular: *Los desdichados dichosos* está dividida en tres, dos y cuatro macrosecuencias; *El vencimiento de Turno* en su versión impresa en una, cuatro y cuatro, y en la manuscrita en dos, cuatro y cuatro; el manuscrito de *El renegado de Francia* ofrece un texto segmentado en cuatro, cuatro y tres macrosecuencias, mientras que en el impreso lo está en cuatro, seis y cuatro. Las divisiones, como queda dicho, no son tan regulares como en Morales, pero, en efecto, sí se nota una tendencia a segmentar la obra en tres o más macrosecuencias, siendo la división cuatripartita la más recurrente. He aquí un gráfico en que se contrastan estas dos tendencias:

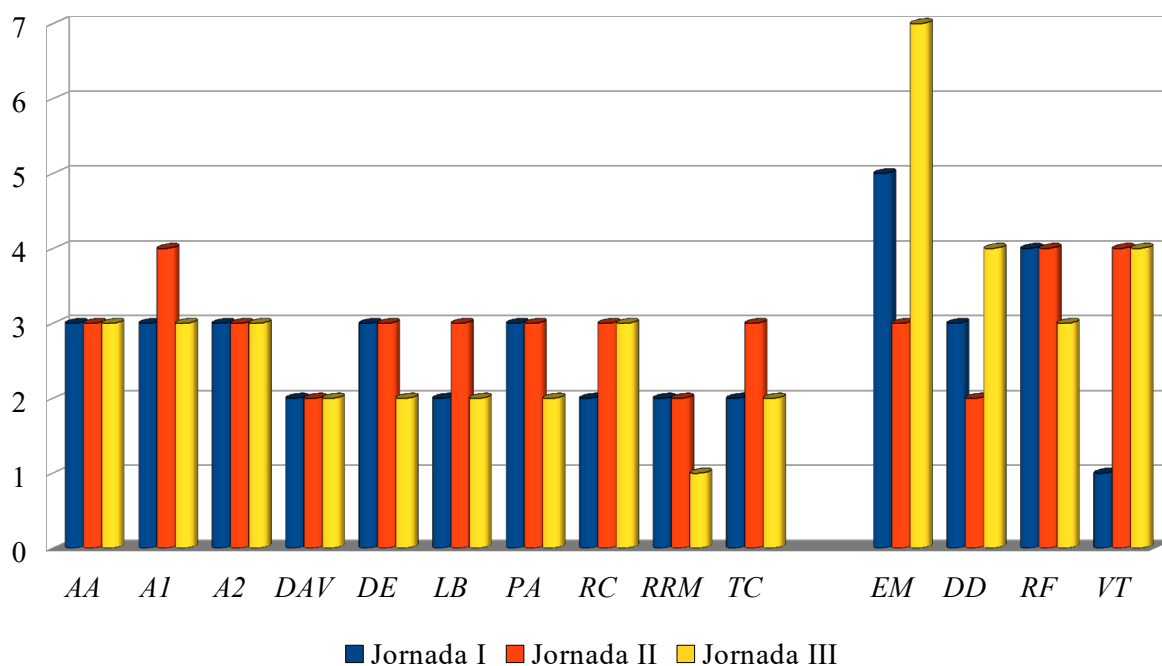


Gráfico 5. Comparativa de las divisiones macrosecuenciales de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales y de Antonio Manuel del Campo



En conclusión, todos estos indicios apuntan a una factura dramática ostensiblemente diversa a la que se aprecia en las diez comedias que hemos dado por seguras de Morales. Hemos dicho «indicios», porque creemos que ninguno de estos argumentos basta por sí solo para excluir *La Estrella de Monserrate* del corpus dramático de nuestro autor; pero, tenidos todos en cuenta, no hacen que nuestra hipótesis resulte infundada. Como ya hemos dicho, las diferencias podrían deberse a otras causas, como a una evolución de la escritura de nuestro autor; sin embargo, las divergencias se hacen a veces tan tajantes que esto resulta difícil de aceptar sin la existencia de otras piezas que muestren un estado intermedio. Se nos podría objetar que Morales pudo escribir otras comedias, desaparecidas o en paradero desconocido, que supusieran el eslabón entre las diez para nosotros canónicas y *La Estrella de Monserrate*; es cierto y habrá que tener en cuenta esta posibilidad, pero a la vista de los materiales conocidos y reales, no hipotéticos, la deducción a la que hemos llegado es que esta comedia no parece deberse al genio de nuestro autor, por lo que no vamos a tenerla en cuenta a la hora de estudiar su teatro.

En este contexto, podemos hacernos dos preguntas, aunque lamentablemente no tenemos respuestas para ellas. La primera es por qué se atribuye esta obra a Morales: ¿podría nuestro autor gozar de cierto renombre en 1658, hasta el punto de constituirse en un gancho comercial para los impresores? Francamente, no sabemos qué decir. Y la segunda pregunta es si podría ser *La Estrella de Monserrate* obra del enigmático Antonio Manuel del Campo. Es una posibilidad: así lo muestran las coincidencias que hemos notado entre ella y el resto de las relacionadas con él, aunque son tan pocas que la labor contrastiva se hace complicada y sus resultados no todo lo fundados que quisiéramos. Esperamos que futuras investigaciones en este campo sirvan para arrojar luz más clara sobre este complejo asunto, ya para corroborar nuestra teoría o ya para refutarla.

El asunto, sin embargo, no concluye aquí, pues es posible hallar un par de divergencias más entre las comedias a las que nos estamos refiriendo; no obstante, no las hemos expuesto anteriormente debido a que se nos antojan criterios más subjetivos, más sujetos a nuestra interpretación personal de la obra. Creemos que ahora es el momento de darlas a conocer, si no como una serie de argumentos más para defender la no atribución de *La Estrella de Monserrate* a Morales, al menos sí como diferencias notadas *a posteriori* una vez aceptada tal exclusión.

La primera de estas dos diferencias está relacionada con la técnica dramática y la construcción de la comedia. En este sentido, ha llamado notablemente nuestra atención la presencia en *La Estrella de Monserrate* de un par de secuencias de corte entremesil dotadas de una relativa autonomía respecto a la acción principal de la comedia. La primera de ellas la hallamos en la jornada segunda. Carlos ha enloquecido de celos y rabia al creer que su esposa Laura lo engaña con Enrique y no poderse vengar de los supuestos adúlteros, ya que estos han escapado por los aires gracias a la intervención divina, que protege su inocencia. Tenemos, así pues, una secuencia notablemente extensa, de doscientos treinta y dos versos, y de un evidente sabor quijotesco en que somos testigos de las ridículas locuras del galán, que se cree Orlando furioso y acomete repetidas veces al criado Trabón, a quien confunde con diversos enemigos y amigos del personaje de Ariosto. No obstante, la independencia de la acción principal no es total, ya que Carlos tratará de vengarse de Laura en la persona de su hijo recién nacido, a quien estrella contra un poste; pero el bebé será recogido y cuidado por fray Juan Guarín y tendrá una importancia decisiva en el desenlace de la comedia. La segunda de estas secuencias entremesiles la tenemos casi al final de la obra, aunque presenta una longitud considerablemente menor: ciento cuarenta y cuatro versos. Descubierta la talla de Nuestra Señora de Montserrat, unos pobres se agolpan a las puertas de las dependencias provisionales habilitadas para su culto a pedir la sopa boba; pero lejos de asistir a una escena de caridad cristiana, somos testigos de las trifulcas, gruñidos y vituperios que se dedican entre sí estos grotescos vagabundos; además, para colmo el fraile que reparte la ración no es otro que el gracioso Trabón, que ha sentido la llamada de Dios. Bien es verdad que estos mendigos tienen también su importancia en el plan general de la obra, pues en la secuencia siguiente la Virgen los curará de sus dolencias; sin embargo, la autonomía del pasaje es tal que en este caso se podría hablar de entremés embebido. En suma, las dos secuencias tienen una notable independencia, hasta el punto de que podrían representarse aisladamente, pero cobran un sentido específico en el contexto de la obra, contribuyendo de este modo al desarrollo de la acción (Fernández Mosquera, 2013: 666-667).

Este tipo de secuencias no se da en el teatro de Morales. Es cierto que en las comedias de nuestro autor encontramos momentos de distensión protagonizados por los graciosos, pero estos no llegan jamás a tener la longitud y autonomía de los casos descritos<sup>164</sup>. Pero por otra

---

164 Pasajes de Morales en que sus graciosos adquieren un especial protagonismo los encontramos, por ejemplo, en la tercera jornada de *El renegado del cielo* (vv. 2351-2398), en que un soldado cristiano se burla del

parte, tampoco hemos sido capaces de localizar ejemplos de este fenómeno en todas las comedias atribuidas a Campo, con la salvedad de *Los desdichados dichosos*, si bien en esta pieza las secuencias no son concretamente entremesiles, sino más bien de distensión sin más, desprovistas de la comicidad y carácter grotesco de las de *La Estrella de Monserrate*. Son también dos y poseen igualmente una relativa independencia respecto al conjunto de la obra. La primera tiene lugar durante el primer encuentro entre Carlos y Laura: la dama salva al galán del intento de asesinato que habían urdido dos de sus criados y trata de seducirlo fingiendo una identidad que no es la suya, a lo que Carlos responde con la misma argucia: tenemos, así pues, dos largas relaciones en romance, la de Laura con asonancia aguda en *i* y que se extiende a lo largo de doscientos setenta y cuatro versos y la de Carlos en *o* y de doscientos setenta y ocho —ocupan el grueso de la jornada segunda de la pieza—, dos historias de corte novelesco en que la muchacha se presenta como una dama vienesa llamada Flor de Lis y el joven como un caballero francés llamado Otón. La segunda la encontramos en la tercera jornada, protagonizada de nuevo por estos dos personajes: en esta ocasión, Laura acomete su segundo intento de seducción fingiendo ser una ingenua pastora. La secuencia, que recuerda el género de las serranillas, consta de doscientos cincuenta y seis versos<sup>165</sup>.

El segundo elemento diferenciador apela al plano ideológico de las comedias. En este sentido, tanto en *La Estrella de Monserrate* como en las obras atribuidas a Campo destaca la importancia del demonio, que llega a convertirse en el verdadero desencadenante de la peripecia, tentando continuamente a los otros personajes y causando por ello graves estragos. En contraposición a él tenemos a la Virgen, su enemiga declarada, gracias a cuya protección y acción los humanos salen relativamente airosos de las trampas que les tiende el diablo. Tal es la situación de *Los desdichados dichosos* y *La Estrella de Monserrate*, en que Satanás consigue que el ermitaño fray Juan Guarín caiga en el pecado de la lujuria y logra, además,

---

gracioso Rechepe y lo pringa con tocino; pero es relativamente breve (cuarenta y ocho versos) y tiene una trascendencia mayor de lo que parece a simple vista: es el correlato cómico del castigo que sufrirá el malvado rey Cosdroe, decapitado por la dama Florentina, destino que al monarca se le había presentado en sueños, al igual que la burla del gracioso. También en *Renegado, rey y mártir* es posible hallar secuencias de este tipo, y así, tenemos varios momentos en que el malvado Pedro pretende obligar a Arturo a renegar, de lo que el gracioso se defiende como buenamente puede; se trata de una suerte de *leitmotiv* cómico al que se recurre en tres ocasiones en la pieza, en cada una de las jornadas, aunque, de nuevo, nunca llega a tener gran extensión: cincuenta y tres versos en la primera jornada (vv. 1223-1275), cincuenta y seis en la segunda (vv. 1475-1530) y treinta y ocho en la tercera (vv. 2337-2374). En estos casos, más que hablar de secuencias entremesiles, cabría hablar de una comicidad entremesil, hecho que analiza Abraham Madroñal en un artículo de 2013 valiéndose de obras de diversos autores.

165 Sobre las serranillas, consúltese Marino, 1987.

sembrar el caos por toda Cataluña; pero todos estos entuertos se verán resueltos con la aparición de la imagen de la Virgen de Montserrat y sus prodigios. Otro tanto puede decirse de *El renegado de Francia*: el sacerdote Simón Danza, incitado por Lucifer, reniega de Dios y, como Osmán y Pedro de *El renegado del cielo* y *Renegado, rey y mártir*, se pasa a tierra de moros, Argel, donde se hace poderoso; no obstante, no pierde nunca la devoción a la Virgen, a pesar de los esfuerzos del demonio, y eso será lo que lo salvará al final de la obra. Por su parte, *El vencimiento de Turno* supondría una excepción a este patrón, pues en esta comedia alegórica, que sigue muy de cerca el modelo del auto sacramental, el diablo, representado por Turno, no se opone a la Virgen en su lucha por dominar el alma (Lavinia), sino al propio Cristo, simbolizado en la figura de Eneas<sup>166</sup>.

A lo largo de nuestro trabajo tendremos ocasión de hablar con más calma sobre la dimensión religiosa de las comedias de Morales; en este punto solo diremos que las piezas de tema religioso de nuestro autor presentan un planteamiento distinto de las de Campo. En primer lugar sorprende la casi total ausencia de Satanás. Es curioso cómo en piezas protagonizadas por seres tan diabólicos como Pedro de *Renegado, rey y mártir* o, en menor medida, Osmán de *El renegado del cielo* no haga acto de presencia el diablo. La única vez en que nuestro dramaturgo pone sobre las tablas a Lucifer es en la segunda parte de *Los Armengoles*, y lo hace muy de pasada —solo cien versos, del 1859 al 1958—, al final de la jornada segunda, cuando fray Pedro —que, a pesar de haber llevado una vida ciertamente pecaminosa antes de convertirse, nunca ha sido tentado por él— recibe el encargo divino de partir a Bujía a rescatar cautivos: es entonces cuando el Maligno se vale de su poder para originar una tempestad que eche a pique, nunca mejor dicho, los planes del redentor; sin embargo, como en las obras de Campo, la Virgen frustrará sus intentos. No obstante, nótese un detalle interesante: en Morales el demonio no llega a tentar al hombre, solo pone obstáculos a sus buenas intenciones, y ello desde lejos. Por lo que respecta al bando celestial, nuestro poeta está más interesado en la figura de Cristo y su sacrificio redentor que en su Madre. Así, el arrepentimiento de Osmán y Pedro se da cuando estos adquieren conciencia de la bondad de su Creador, a quien pretenden, desde entonces, imitar, especialmente Pedro, que es martirizado en Argel. En este caso, de nuevo es *Los Armengoles II* la comedia que pone la nota discordante, debido a la importancia del papel de la Virgen en ella, que salva a fray Pedro

---

166 Sobre esta pieza, véase Echavarren, 2007a; 2007b.

Armengol primero del demonio y después del suplicio a que lo condenan los moros; sin embargo, la figura de Cristo está muy presente en esta obra, llegando incluso a ser más importante que la de María en algunas ocasiones, ya que el mercedario se presenta como un segundo Salvador, no solo por su labor redentora, si bien terrenal, sino también por el martirio que sufre por liberar cautivos. Incidiremos en esta cuestión en los capítulos que siguen.

Así pues, cerramos las cuestiones de autoría ofreciendo de nuevo la lista de obras que consideramos canónicas de nuestro autor y con las que nos proponemos trabajar: *Las academias de amor*, *Los Armengoles I*, *Los Armengoles II*, *Dejar por amor venganzas*, *Dido y Eneas*, *El legítimo bastardo*, *El peligro en la amistad*, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando*. No queremos olvidar los títulos de las dos piezas perdidas, *El cerco de Fuenterrabía* y *El bandolero Baturi*, aunque, obviamente, al no haber podido trabajarlas, no podemos afirmar si en efecto son suyas o no.

Sin embargo, no quisiéramos terminar este capítulo sin comentar algunos problemas también vinculados con la autoría presentes en algunas de nuestras diez obras. Son cuestiones que afectan a *Renegado, rey y mártir*, a *El peligro en la amistad* y a *El legítimo bastardo*.

*Renegado, rey y mártir* no tiene, si nos atenemos a la obra en sí, elemento alguno que induzca a sospechar de su autoría: su patrón estrófico y coeficiente de cambio métrico encajan perfectamente en los esquemas de Morales, su estilo participa del cultismo y presenta un número de macrosecuencias acorde con la media de nuestro autor; lo único que desentona en esta pieza es la ausencia de rasgos dialectales, ya que es una de las pocas en las que no se aprecia seseo; no obstante, este detalle no basta, ni mucho menos, para que dudemos de que Morales sea su autor. Lo que nos obliga a que nos cuestionemos su autoría es más bien un elemento relacionado con la tradición textual, pues conservamos una edición suelta, posiblemente del XVII, además, atribuida a Cristóbal de Monroy: ¿podría deberse esta obra al ingenio alcalareño?

En principio, como hemos dicho, no hay nada que nos fuerce a planteárnoslo. La ausencia del seseo no solo no es criterio pertinente para desconfiar de que la obra sea de Morales, sino que tampoco sería válido para defender la autoría de Monroy, ya que este, andaluz como aquel, también seseaba: no hay más que leer *El horror de las montañas*, donde puede apreciarse una considerable cantidad de casos de este fenómeno lingüístico, incluso en mayor medida que en los textos de Morales.

Aun así, estamos obligados a intentar demostrar que la pieza se debe a la pluma de nuestro autor. En este caso, puesto que existen varias ediciones, puede revelarse útil el método que proponía Germán Vega en su trabajo sobre los problemas de autoría en el teatro aurisecular (2009), según el cual, recordemos, la ecdótica puede ayudar a resolver estas cuestiones en los casos en que se conocen ediciones de una misma obra asignadas a diferentes autores: el testimonio que ocupe en el estema el puesto más cercano al original —presuponiendo que este se haya perdido— tiene mayor probabilidad de ofrecer la atribución correcta. Trabajaremos solo con las ediciones más antiguas, aquellas probablemente impresas durante el Seiscientos, y obviando, por ahora, las numerosas del XVIII, todas, por cierto, atribuidas a Cristóbal de Morales<sup>167</sup>; en este sentido, son solo dos las que nos interesan: la susodicha a nombre de Monroy, que llamaremos *B*, y otra adscrita a Morales, que designaremos *A*. Hay que decir que ambas ediciones son prácticamente copias a plana y renglón —salvo algunas diferencias— y carecen de datos editoriales.

El cotejo de estas dos ediciones y de otras del XVIII de que también nos hemos valido para obtener un texto fiable de la pieza revela que, efectivamente, los supuestos ejemplares del Seiscientos ofrecen una mayor cantidad de lecturas correctas frente a los del Setecientos, al menos en los que hemos podido consultar. Así, por citar solo algunos ejemplos, en el verso 71 *A* y *B* leen correctamente «el humor caliente», mientras que los ejemplares del XVIII yerran al ofrecer «amor» o «púrpura», en un intento de enmendar una lección que resultaba a todas luces inadecuada; en el 246 «el fuego quien la combura» se trivializa en los ejemplares dieciochescos en «el fuego quien la consuma»; y el 1471, «¿Cuándo cautivaste?», aparece de forma incorrecta en los del XVIII, dando lugar a lecciones hipermétricas: «¿Cuándo, di, te cautivaron?» o «¿Cuándo te cautivaron?». No obstante, hay que admitir que los ejemplares del XVII no son, ni mucho menos, textos perfectos, de modo que en ellos se dan en algunas ocasiones lecciones erróneas que aparecen corregidas en las ediciones del XVIII, como el verso 632, en que el error de *A* y *B*, «como escupa el polvorín», se corrige en los textos del Setecientos: «plomo escupa el polvorín»; el 2027, en que las ediciones del XVII dicen, refiriéndose al sol, «anegose la luz, faltó su noche», lección que aparece corregida en las del XVIII, que ofrecen «coche» —«noche», además, es la palabra en posición de rima del verso siguiente, con lo que esta se repetiría—; o el 2426, atribuido a Arlaja en *A* y *B*, personaje que

---

167 Véase el análisis de la tradición textual en el capítulo siguiente.

ya se ha marchado del escenario, siendo Arturo el interlocutor correcto, como figura en las otras ediciones.

Pero centrándonos en los dos ejemplares que nos interesan, es *A* el que ofrece un mejor estado textual: en él encontramos lecciones correctas en versos en que *B* introduce un error. Algunos de estos casos podrían entenderse como erratas, despistes del componedor de *B*, y, por tanto, no muy significativos, como son, por ejemplo, los casos del verso 96, donde leemos «Maurio» en vez de «Mauricio»; del 775, en que se lee «tetrato» en lugar de «retrato»; del 971, que ofrece «conturno» y no «coturno»; o del 2522, en que «tempentad» aparece en lugar de «tempestad». No obstante, otros, la mayoría, sí que constituyen verdaderos errores de lectura. He aquí los casos más importantes: «ocupado sentimiento» por «ocupa de sentimiento» (v. 443), «llegamos» por «lleguemos» (v. 589), «lo que» por «toque» (v. 742), «fiel» por «infiel» (v. 1519), «llamaste» por «llevaste» (v. 1822), «cosa» por «caso» (v. 1867), «la hazaña» por «las saña» (escrito «la zaña»<sup>168</sup> en *A*, v. 2101), e «imperios» por «impíreos» (v. 2278). Sin embargo, también se da la situación inversa: lecturas inadecuadas en *A* y correctas en *B*. Al igual que antes, muchas de ellas no son sino erratas, como «escuadón» por «escuadrón» (v. 485) o «Canges» por «Ganges» (v. 2552); pero otras se pueden considerar errores evidentes, siendo las más destacadas «sabio» por «labio» (v. 526), «la mina» por «lámina» (v. 657), «parque» por «parche» (v. 1014), «sus aplausos» por «tus aplausos» (v. 1278) o «si bien» por «suben» (v. 2094).

De este análisis se deduce que *B* no puede ser una mera copia de *A*, a juzgar por el número, aunque bajo, de lecciones erróneas en este y correctas en aquel, que se hacen difíciles de explicar como enmiendas del componedor. No obstante, resulta evidente que la calidad textual de *A* es mucho mayor que la de *B*; de hecho, es el ejemplar de que partimos para fijar el texto de nuestra edición provisional. En este sentido, lo más plausible es pensar que ambas ediciones proceden de otra anterior, hoy desconocida, de la que *A*, el ejemplar a nombre de Morales, es una copia más cuidada y fiel. Así pues, aunque no con la autoridad que deseáramos, la ecdótica apoya, en cierto modo, la autoría de nuestro dramaturgo.

Podemos aportar otras pruebas a favor de la autoría de Morales, como la concurrencia en la pieza de algunos giros estilísticos similares a los de otras comedias, otro de los criterios que defiende Germán Vega para dilucidar atribuciones (2009: 106-123). Así, «aquí peces

---

168 El *CORDE* (05/09/2015) registra algunos casos de esta palabra con esta grafía.

escarcean / y allí sirenas retumban, / unos que los vidrios cortan / y otros que la plata pulsan» (vv. 149-152) recuerda a «ya el vulgo de los que nadan, / escuadrones bulliciosos / armados de oro y de escamas, / lisonjeros por el mar / con escarceos de plata, / inquietamente se admiran» de *Las academias de amor* (vv. 342-347); «Saludando estaba el sol, / que infante iba renaciendo, / el coro de las sirenas / con líquidos instrumentos» (vv. 1143-1146) que remite a «por la risa del alba / quiere empezar a nacer / infante el sol de las aguas» de *Dido y Eneas* (vv. 270-272) o «cuando el sol infante / borró las luces nocturnas» de *El renegado del cielo* (vv. 233-234); o «y los cohetes con ardientes giros, / subiendo hasta los orbes de zafiros, / emprendieron lisonjas tan estrañas / que en caballos de fuego corren cañas» (vv. 2037-2040) se parece a «del viento surcan las alcobas vanas / los cohetes, tal vez roja cometa / que circulando esferas más estrañas, / los que subieron fuegos corren cañas» de *Los Armengoles II* (vv. 2281-2284).

En relación con esto, podemos valernos también de lo Germán Vega llama, salvando las distancias, casos de «autoplágios», es decir, «la repetición, [...] la reutilización de micro o macrosecuencias», algo recurrente en una literatura de masas como era el teatro áureo (2009: 107-108) y que algunos estudiosos han denominado modernamente «intratextualidad». Hay un ejemplo muy significativo en *Renegado, rey y mártir* respecto a *El renegado del cielo*, comedia con la guarda algunos parecidos: en concreto pensamos en la entrevista que en ambas piezas tiene lugar entre el renegado protagonista, Pedro y Osmán, y su padre, Mauricio y Honorio, que desafía a su hijo, al que aún desconoce, al ser provocado por él. Estas son las palabras del viejo de *Renegado, rey y mártir*:

Si los estados  
y la libertad agora  
fueran iguales en ambos,  
con esta nieve que peino,  
con este yelo que guardo,  
con este brío que oculto,  
con este valor que aclaro;  
si igual campaña nos diera  
a mí y a ti, igual teatro,  
¡vive el dolor con que vivo,  
vive el martirio que paso  
que este tronco que a tus pies  
has puesto con tanto estrago,  
haciendo la ostentación  
que dices de lo bizarro,



en mi vejez peligraran  
 esos juveniles años!  
 (*Renegado, rey y mártir*: vv. 1556-1572)

Y estas las del de *El renegado del cielo*:

pero si acaso, enemigo,  
 lo dudas de mi valor,  
 en un campal desafío  
 provocho tu juventud:  
 llega a esta senectud,  
 haga alarde de su brío:  
 verás cómo en Dinamarca  
 dejo tu edad deslucida  
 muerte a muerte y vida a vida,  
 golpe a golpe y parca a parca.  
 (*El renegado del cielo*: vv. 1413-1422)

Por último, otro indicio con que defender la paternidad de Morales es la antroponimia empleada. El barba de la obra se llama Mauricio, como el rey de Polonia de *El legítimo bastardo*; el galán moro Mahomad recibe el mismo nombre que el alcaide de Bizerta de *Los Armengoles II*; y el criado de Antonio, cuya aparición es solo fugaz, tiene por nombre Artemio, como el lacayo del príncipe de Astillano de *Las academias de amor*, que aparece también solo una vez en la obra y, además, no habla. No obstante, mucho más significativos son los nombres de algunos personajes solo aludidos. Así, Mahomad, al relatar las justas que se han celebrado con motivo de la coronación de Pedro, comenta:

triunfó en Medoro la africana diestra,  
 Mahometo repite la palestra,  
 rompe lanzas, sucédele Abrahímo,  
 Mostafá, Abenjafón, Muley, su primo  
 (*Renegado, rey y mártir*, vv. 2105-2108)

Abrahímo, Abenjafón y Muley son nombres a los que Morales recurre también en *La toma de Sevilla*: Abrahímo es un moro del séquito del rey de Sevilla; Abenjafón es el rey musulmán de Niebla, que no aparece como personaje sobre las tablas pero al que se alude en alguna ocasión, si bien mediante la forma *Abenjafor*; Muley, por su parte, es el príncipe de Marruecos que va a Sevilla a casarse con la infanta Alguadaíra y que al final, como su amada, se hace cristiano.

Además, en otro momento de la obra, cuando Pedro está forzando a Arturo a que reniegue como él, el gracioso se defiende y dice:

todo ese enojo se aquiete  
 contra mí, porque a Dios juro  
 que me he de llamar Arturo  
 y no Alí, Ajartaf o Hamete.  
 (*Renegado, rey y mártir*, vv. 1487-1490)

Ajartaf o Axartaf es también un nombre utilizado en *La toma de Sevilla*, el del rey moro de la ciudad. En este caso el antropónimo se vuelve realmente revelador porque solo lo hemos encontrado con esta forma en estas dos comedias y en la epopeya de Juan de la Cueva *Conquista de la Bética*, texto del que parte Morales para componer su obra; en el resto de obras históricas o literarias sobre la conquista de Sevilla que conocemos al último rey musulmán de la ciudad se lo denomina *Axataf* o *Ajataf*<sup>169</sup>.

Así pues, todo parece indicar que nos encontramos ante una obra de Morales. La atribución de *B* podría deberse a una confusión de ambos dramaturgos, coincidentes en el nombre de pila y cercanos en el apellido, como ya tuvimos ocasión de hacer ver al hablar de *El horror de las montañas*.

Por lo que respecta a *El peligro en la amistad*, hemos ido insinuando a lo largo de este apartado los problemas que afectan a esta pieza. La obra se sale un poco de los esquemas a los que nos tiene acostumbrados nuestro autor en el plano métrico, y ello en varios sentidos: por un lado, en la utilización de estrofas que no emplea en las demás comedias, como son los sextetos lira —que, recordemos, solo se usa como canción en *Los Armengoles II*—, los septetos lira y las novenas; por otro, en que se trata de la obra con el coeficiente de cambio métrico más alto, de 0,01007, con veintisiete mutaciones estróficas, según el criterio adoptado por nosotros; y por otro, siendo esta una divergencia hasta ahora no mencionada, en que posee

169 Así aparece en el otro gran poema épico sobre la conquista de Sevilla: *La Hispánica* de Luis de Belmonte, terminada a finales de 1618 o principios de 1619, según su editor, Pedro Piñero Ramírez (1974: XII-XIII). Lo mismo sucede en las dos historias de la ciudad más importantes de la época: la de Luis de Peraza, compuesta en los años 30 del siglo XVI (Pérez González, 1997: 15) y la de Alonso Morgado (1587); así como en otras fuentes historiográficas relevantes como la *Primera crónica general*, la *Historia general de España* del padre Mariana o la *Crónica del santo rey don Fernando III*. No obstante, muchas de estas historias advierten de que Ajataf no era un rey propiamente dicho, sino más bien un caudillo militar o arráez que tomó el control de la ciudad tras la muerte del verdaderamente último rey musulmán de Andalucía, llamado Abenhut. Así se hace saber en la *Primera crónica general*, en la *Crónica del santo rey don Fernando III*, en la *Historia* de Peraza y en la de Morgado. En esta última leemos: «Pues como en esta sazón no tuviese rey Sevilla, quisiera el de Granada que lo reconocieran a él por su rey los moros sevillanos, lo cual nunca jamás consintieron con manifiesto menosprecio que de Granada hizo siempre Sevilla; y así, por esta como por otras ocasiones, seguía Mahomad [el rey de Granada] la parcialidad del rey don Fernando contra Sevilla, la cual por entonces era regida, amparada y defendida por arráeces, y tenía en esta coyuntura por su principal caudillo y defensor a un muy valiente y señalado moro llamado Ajataf» (2007: 27v-28r).

una mayor cantidad de asonancias diferentes en los romances que figuran en ella: hasta once frente a las seis o siete habituales de las otras piezas<sup>170</sup>.

No obstante, estos detalles no nos parecen lo suficientemente de peso para excluir la pieza del corpus dramático de nuestro autor, como hemos hecho, por ejemplo, con *La Estrella de Monserrate*. En este caso, además de la métrica, existían otros factores que apuntaban a una autoría distinta, cosa que no se da en esta obra, que presenta un estilo literario, una estructura macrosecuencial y unos rasgos dialectales (seseo) similares a los del resto de comedias de Morales. En cuanto al coeficiente de cambio estrófico, tenemos otras piezas que presentan uno relativamente alto también, como son *Las academias de amor*, con un 0,00973 (veinticinco mutaciones), o, en menor medida, *Renegado, rey y mártir*, que alcanza un 0,00886 (veintitrés mutaciones).

También se pueden entresacar de esta pieza algunos giros relativamente cercanos a los de otras comedias. En este sentido, Mendo aludirá a la espada como «rayo de acero [...] / que lo fulminó mi enojo / y lo forjó mi nobleza» (vv. 971-972), en términos parecidos a los de Eneas en *Dido y Eneas*: «este acero que animo, / que lo forjó mi enojo y yo lo esgrimo» (vv. 2286-2287); de las yedras que cubren el falso postigo de la casa del protagonista se dice que «el céfiro las palpita / o el favonio las blande» (vv. 1005-1006), como las rosas del jardín del palacio ducal de Mantua de *Las academias de amor*, que «el céfiro las columpia, / el aire sutil las mece / y ese arroyo las arrulla» (vv. 1552-1554); y en otro lugar Mendo, dispuesto a matar a su esposa, espera que «háganle aquestas flores / urna, monumento y pira» (vv. 2515-2516), versos muy similares a estos de Cosdroe de *El renegado del cielo*: «Osmán solo me acompañe / mientras la empresa robusta / de fieras hace a sus plantas / pira, monumento y urna» (vv. 61-64).

Precisamente con *El renegado del cielo* se podrían establecer también algunos lazos intratextuales: el acoso del rey a Rosaura guarda algunas similitudes con el de Cosdroe a Florentina. Muchas de las réplicas de los intensos debates que mantienen el monarca y la muchacha a lo largo de la pieza recuerdan a las del rey moro y Florentina en la otra. Al inicio de la comedia, el rey napolitano advierte a la joven de que

Mi poder [dará lugar a la afrenta], que le obliga  
ese estraño desprecio a que prosiga,  
que son nuevas prisiones

---

<sup>170</sup> Véase el cuadro que incluimos en el capítulo VIII, dedicado a las cuestiones métricas de Morales.

contra el desprecio mismo las pasiones,  
 y en la fuerza reincide  
 de la dificultad el que la mide.  
 (*El peligro en la amistad*: vv. 157-162)

palabras que remiten a estas de Cosdroe: «¡Oh, prodigiosa mujer, / vive el amor que padezco / que con lo mismo que impides / abres puertas al deseo!» (*El renegado del cielo*: vv. 641-644). Por su parte, la respuesta de Rosaura, «[Las leyes] Tienen por triunfo o palma / en la vida el imperio, no en el alma, / y pueden, sin haber quien se lo impida, / poner la ejecución contra la vida» (*El peligro en la amistad*: vv. 175-178), es semejante a una de las de Florentina:

contigo la vida solo  
 es el quebradizo leño;  
 tú eres señor de la vida,  
 no eres del alma el imperio,  
 que a esta nunca la sujeta  
 lo tirano y lo violento  
 (*El renegado del cielo*: vv. 501-506)

En otro momento, el rey de Nápoles intentará seducir a Rosaura con estas razones: «podéis, Rosaura, gozar / cómo a ese coturno postro / cuanto el zafir matizado / corona de polo a polo» (vv. 699-702), para a continuación amenazarla con «¡vive Dios que he de alcanzar / a vuestro pesar el logro / que mis labios solicitan / en vuestra nieve...!» (vv. 705-708); todo muy similar a lo que dice Cosdroe a Florentina en un contexto parejo: «¿No te obliga, no te obliga / postrar a tu planta ingrata / una corona tan rica / que no hay [...] / ni laureles que la iguallen / ni cetros que la compitan?» (vv. 1242-1250) y «¡vivo yo / que, aunque rebelde lo impidas, / han de esculpirse mis labios / en la nieve sensitiva / de ese carmín animado / para ensayo de mis dichas!» (vv. 1275-1280).

Por último, como sucedía con *Renegado, rey y mártir*, también en esta comedia se emplean antropónimos presentes en otras piezas, tales como Estela, que es como Morales nombra a la duquesa protagonista de *Las academias de amor* y a la segunda dama de *El legítimo bastardo*; Carlos, nombre también del primer galán de *Las academias de amor* y del malogrado hermano de Pedro en *Renegado, rey y mártir*, aunque solo aludido una vez, en el relato de presentación del protagonista; y César, como también se llama el duque de *Las academias de amor*, si bien denominado habitualmente duque Ursino, y el tercer galán de *Dejar por amor venganzas*. Sin embargo, hay que decir que este argumento no nos resulta

muy convincente para apoyar una autoría, ya que, al margen de las tendencias que puedan apreciarse en cada autor, son nombres que, en realidad, pueden aparecer en cualquier obra.

En suma, carecemos de pruebas contundentes para considerar que esta obra no se deba a la pluma de nuestro poeta; antes bien, las coincidencias estilísticas apuntan a un mismo ingenio, pese a que el patrón métrico varíe ostensiblemente en esta comedia. Que haya una regularidad estrófica en las obras de Morales no quiere decir que nuestro autor tenga que atenerse siempre y por fuerza a los mismos esquemas: recuérdese que estamos trabajando con productos artísticos, con los que no valen cifras exactas. Habrá que dejarles siempre, pues, un pequeño margen.

Finalmente, resta comentar *El legítimo bastardo*. Exceptuando que se trata de la comedia con el porcentaje más bajo de romances (56,1 %) y más alto de redondillas (27,3 %), no hay nada en ella que haga sospechar de su autoría; si nos la estamos planteando aquí es a causa del dato que ofreció Esquerdo en 1975, según la cual en 1644 se iba a representar en la Casa de Comedias de Valencia una titulada como la que nos ocupa, pero compuesta por nada menos que «nueve ingenios» (pág. 438).

Para empezar, en el *plaudite* se alude a un solo poeta, aunque, bien es verdad, estos versos podrían estar contrahechos:

y porque todo está claro,  
demos fin; mas os suplica  
el autor que perdonéis  
tantas culpas cometidas,  
y *El legítimo bastardo*  
tenga censura propicia.  
(*El legítimo bastardo*, vv. 2515-2520)

Pero podemos recurrir de nuevo a algunas concomitancias de índole estilística para defender la paternidad de esta pieza. De un jabalí muerto se dice que «roja tumba es su sangre de lo verde» y que «por donde el plomo entró salió la vida» (vv. 102 y 104), casi lo mismo que del cadáver del conde Manfredo en *Los Armengoles I*: «¡roja tumba / de su sangre tiene el conde!» (vv. 2626-2627), y que del jabalí batido por Alguadaíra en *La toma de Sevilla*: «por donde entré el arpón le saqué el alma» (v. 644); a las fieras que Narcisa fatiga en el monte Estela se referirá de este modo: «que con flechas, con aljabas / sigue al oso, que el panal / usurpa en Híblas doradas» (vv. 1246-1248), que recuerda mucho a las palabras de Pedro Armengol cuando recuerda sus bizarros quehaceres en la aldea de Alberto: «al oso me atrevía,

/ que, ladrón del dulce néctar, / usurpa de rucas de oro / hilado en brutas cortezas / el panal, que flor a flor / labra la una y otra abeja» (*Los Armengoles I*: vv. 933-938); en otro momento se comenta de la noche que «con bayetas le ha vestido / negro monjil a la luna» (vv. 1475-1476), que coincide con estas palabras de don Berenguer en *Los Armengoles II*: «vistió bayetas la luna» (v. 183), y de don Ramón en *Dejar por amor venganzas*: «la confusa noche / negro monjil se ha vestido» (vv. 1337-1338); y las palabras con que el duque de Moscovia arenga a sus soldados, «¡Hagan alto las escuadras / y a la voz del instrumento / de Marte formen ciudades / mis tropas en los desiertos!» (vv. 1813-1816), son muy próximas a las de Recisundo de *El renegado del cielo*: «¡hagan alto las banderas / y a emulación de esos valles / formen abriles floridos / las galas y tafetanes!» (vv. 839-842).

En lo que respecta a la intratextualidad, hay otro caso en esta pieza también en relación con *El renegado del cielo* que resulta altamente revelador: la situación que da lugar a la peripecia es prácticamente la misma en ambas comedias. Cuando Osmán, a petición del rey Cosdroe, cuenta su historia, esto es lo que narra de su pasado:

Destino fue riguroso,  
hado esquivo, causa oculta  
contenida en algún astro  
de esos que en el cielo alumbran [...],  
apenas el hado quiso  
que el segundo lustro cumpla  
—si poco más a mi aurora,  
poco menos a la suya [de su hermano Adriano]—,  
cuando de un indicio —¡ah, cielos!—  
presumido de una culpa  
nunca en la idea amagada  
sus presunciones [de su padre el rey Honorio] me culpan:  
no sé qué puñal sangriento,  
no sé qué espada desnuda  
abrió fatal boca al alma  
de un criado, que, caduca  
su primavera en las flores  
que un verde jardín perfuman,  
pira le erigió un laurel,  
pompa le adornó una gruta,  
una fuente le hizo llanto  
y un peñasco le dio tumba.  
Honorio, el rey —que no quiero  
decirle mi padre—, usurpa  
entonces al desengaño  
lo evidente y con ninguna  
averiguación ni indicio  
que lo prueba o lo pronuncia

en un castillo me prende,  
en una torre me oculta,  
que era del suelo bostezo,  
que era del cielo mensura:  
robusto escuadrón de rocas  
que entre la escuadra confusa  
de las nubes se acuchilla  
muro a muro y lluvia a lluvia.  
(*El renegado del cielo*, vv. 145-184)

Es casi lo mismo que le sucede a Policarpo en la comedia que nos ocupa (vv. 319-446): Casimiro, su malvado hermano, mata a Aurelio, criado del protagonista, que tiene la mala suerte de encontrarse junto a su cadáver lamentando su infortunio en el momento en que Mauricio llega; el rey entonces manda prender a su hijo y encerrarlo en una torre, sin tomarse ninguna molestia en hacer averiguaciones, a pesar de las advertencias de su mayordomo Roberto. Hay, obviamente, algunas diferencias: en primer lugar, en el relato de Osmán no se especifica el autor del crimen; en segundo lugar, cada héroe corre una suerte distinta, pues mientras que Osmán consigue escapar de la prisión saltando desde una tronera, Policarpo es condenado a morir en un barco que, supuestamente, debe naufragar; y en tercer lugar, y es el hecho en que los dos personajes más se distancian, cada uno reacciona de un modo bien distinto a la injusticia que se ha cometido contra él: si Policarpo decide tener paciencia, como clama en el verso 442 («¡Cielos, paciencia!») y se mantiene fiel a su rey y a su reino, Osmán, despechado, reniega de sus orígenes y su fe, haciéndose musulmán y enemigo de los cristianos y alcanzando gran poder en Dinamarca, su tierra de acogida. A pesar de estas divergencias, es evidente la vinculación de ambas obras a este respecto. Sea como fuese, este tipo de situaciones en que un mismo conflicto dramático tiene soluciones diversas no es infrecuente en nuestro teatro áureo: Joan Oleza (1994) ha estudiado algunos casos, como, por ejemplo, los abusos de poder en las tragedias *La locura por la honra* y *El marqués de Mantua*, ambas de Lope, o en *La Estrella de Sevilla*, tratados desde una perspectiva trágica, frente a *El lacayo fingido*, cuyo enfoque es más bien cómico.

También el análisis de la antroponimia puede resultar de cierta utilidad: a los nombres de Mauricio y Estela ya comentados habría que añadir el de Roberto, el mayordomo del rey, que se llama igual, precisamente, que el de la duquesa Estela de *Las academias de amor*; o el de Clori, la amante del rey polaco, que solo es aludida pero cuyo nombre coincide con el de una criada que no habla de *Los Armengoles I*.

No tenemos, por tanto, pruebas fehacientes para descartar esta obra de nuestro corpus. Si la comedia de la documentación que maneja Esquerdo es la que nos ocupa, la autoría múltiple podría ser un error. Quizá lo más sensato es pensar que esa pieza no es la de Morales, sino otra con el mismo título, fenómeno no ajeno al teatro aurisecular: recuérdese, si no, la misteriosa comedia titulada *La legítima bastarda* que indizaban algunos catálogos antiguos; también *El legítimo bastardo* es el título con que un estudiante florentino en Salamanca llamado Girolamo da Sommaia denominaba *El testimonio vengado* de Lope de Vega, que fue a ver el 5 de mayo de 1604, según recoge en su diario: «Vdi la Commedia del Testimonio uengado, o el Legitimo bastardo che è del Rey Don Sancho, et di i suoi figliuoli che accusorno la madre» (Haley, 2012: 176), obra que no tiene absolutamente nada que ver con la que estamos comentando<sup>171</sup>.

Finalmente, no nos gustaría cerrar este apartado sin hacer alusión al pequeño corpus de obras no dramáticas. Descartamos el manual *Pronunciaciones generales* del maestro de Montilla Cristóbal Bautista de Morales, cuestión que, creemos, ha quedado clara en el estado de la cuestión. Así pues, la producción no teatral de nuestro autor se limitaría al poema narrativo *Contexto triunfal*, cuya autoría hemos defendido en el apartado anterior de este capítulo, y a las poesías sueltas que podemos encontrar en el volumen misceláneo *Aclamación poética* (1640) y en los preliminares de *Triunfo de Judic* (1644) de Francisco Varón y en los de *Estilo nuevo* (1645) de Tomás de Palomares. He aquí la de *Aclamación poética*, un soneto:

Don Cristóbal de Morales

SONETO

En batalla de amor, nupcial trofeo,  
la posteridad venza al olvido:  
Lisi con los arrullos de Cupido,  
Góngora con los triunfos de Himineo;  
eterna unión con inmortal empleo  
sea en los dos el lazo entretejido:  
muro Adonis galán uno al gemido,  
yedra Venus hermosa otra al aseo.  
¡Oh, nunca amor tan dulce nudo rompa!;  
¡antes, clarín sonoro, el viento leve  
su aplauso cante en repetida trompa

171 *El testimonio vengado*, publicada en la *Primera parte* de Lope de Vega (1604), se trata, como sintetiza el estudiante italiano, de una tragedia palaciega protagonizada por el rey Sancho el Magno y sus hijos. El título alternativo que propone Sommaia se debe a que don Ramiro, hijo bastardo del rey, defiende a su madrastra, la reina doña Mayor, de los falsos testimonios que le levantan sus hijos, por lo que la reina acaba repudiándolos y «adoptando» a don Ramiro, que se convierte así en un «legítimo bastardo».



y, laurel coronando en vez de nieve,  
sean los siglos con su heroica pompa  
corta edad, poco espacio, instante breve!

En principio, no tenemos por qué dudar de la paternidad de este soneto. Como se puede apreciar, participa del gongorismo, tan habitual en las comedias de nuestro poeta. Además, encontramos en él alguna fórmula que podemos localizar en algunas de sus piezas dramáticas de forma semejante, como el paralelismo entre Adonis y Venus para designar a la pareja de esposos, presente también en *Los Armengoles I* («rústico Adonis mi hijo / y Saurina casta Venus», vv. 199-200) y en *Dejar por amor venganzas* («conseguís los dos así / él Venus hermosa en ti, / galán Adonis tú en él», vv. 508-510). No obstante, no es menos cierto que se trata de una fórmula muy convencional.

A Francisco Varón dedica unas décimas en 1644. Son las que siguen:

De don Cristóbal de Morales  
DÉCIMAS AL AUTOR

Judic triunfos de vitoria  
contra Holofernes aclama,  
y cuanto ella dio a la fama  
disteis vos a la memoria:  
tal cronista a tal historia,  
tal aplauso a tal desvelo  
más es que afecto del suelo,  
pues esgrimisteis los dos,  
ella la espada de Dios  
y vos la pluma del cielo.

Grande es toda la elección,  
pues quisisteis amparar  
la mujer más singular  
del más singular varón:  
excelsa es la dirección  
si en Medinaceli queda,  
y porque el aplauso pueda  
decir lo que merecéis,  
con esta Cerda tendréis  
de la fortuna la rueda.

Con grandeza celestial  
nos presentáis de improviso  
un délfico paraíso  
y una floresta marcial:  
néctar es, Hibla y panal  
que en vuestro oriente a porfía  
juvenil aurora cría,  
y así es fuerza con primores  
que deis, si a la aurora flores,  
estrellas al mediodía.

Tampoco tenemos en esta ocasión motivos para dudar de la autenticidad de estos versos. Por lo que respecta a los ecos intratextuales, la tercera décima nos recuerda un poco a una de las que pronuncia Mauricio al final de *Renegado, rey y mártir*:

¡a pisar nuevas regiones!,  
 ¡del golpe de vuestro enojo  
 serán del cielo despojo,  
 engañados corazones!;  
 con elogios y canciones  
 pondrán las triunfantes huellas  
 sobre esas regiones bellas:  
 ¡mirad qué favor tan fiel,  
 que una esclavitud de Argel  
 produzga en el cielo estrellas!  
 (*Renegado, rey y mártir*: vv. 2481-2490)

Por lo que respecta a la composición de *Estilo nuevo*, se trata de otro soneto; helo aquí:

De don Cristóbal de Morales al autor  
 SONETO  
 Vuelos del sol a numerable suma,  
 luz de tu idea a póstumos anales,  
 láminas once pliegos celestiales,  
 campo todo el espacio de la espuma,  
 aplauso el orbe y el clarín en suma  
 de la fama con voces inmortales  
 diga que es a contratos temporales  
 del Palomar del cielo vuestra pluma.  
 Norte sois, clara antorcha, norma abierta  
 que del contrato el piélago espumoso  
 la intrincada derrota hicisteis cierta;  
 hasta la envidia os llamará glorioso,  
 pues su contratación le saldrá incierta  
 si a tus preceptos falta el invidioso.

Tampoco hay nada en esta composición que nos haga plantearnos su autoría. También en ella hay algún giro, si bien manido, que recuerda a los que podemos encontrar en las composiciones teatrales de nuestro autor, como la metáfora de los pliegos del libro para referirse a las esferas del universo, casi calcada en *Dido y Eneas*: «los dioses, / que sobre los paralelos / mueven del libro cerúleo / el volumen de once pliegos», vv. 627-630<sup>172</sup>.

172 Una versión resumida de este apartado puede encontrarse en un trabajo nuestro, «Los problemas de autoría y atribución de obras en el teatro del Siglo de Oro: el caso de Cristóbal de Morales» (2015b). Aunque son muchos menos los argumentos que en él ofrecemos y algunos de los datos numéricos varían sensiblemente, las conclusiones a las que llegamos son esencialmente las mismas.

Estas diez comedias y estos cuatro poemas, uno narrativo y tres, en cierto sentido, líricos, constituyen, así pues, el corpus canónico de las obras literarias de Cristóbal de Morales. Esperamos que futuras investigaciones permitan ampliar la lista, especialmente de piezas dramáticas, en concreto, con alguna de las perdidas, como *El cerco de Fuenterrabía*, de la cual podría conservarse algún ejemplar desconocido en los fondos sin catalogar de alguna institución o en alguna biblioteca particular.

## CAPÍTULO II

### CUESTIONES TEXTUALES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

UNA vez establecido, aunque no de forma cerrada, el corpus dramático de Cristóbal de Morales, es el momento de ponerse a trabajar con él. No obstante, el siguiente paso no es comenzar a analizar los caracteres de su obra, tarea que se llevará a cabo en los siguientes capítulos, sino dar cuenta, aunque sea de forma somera, de las cuestiones textuales más acuciantes que afectan a este conjunto dramático. No se espere, por tanto, encontrar en las páginas que siguen un análisis exhaustivo de todos los problemas ecdóticos de la obra de Morales y una solución convincente para ellos; lo que se pretende es simplemente, por un lado, ofrecer un primer catálogo bibliográfico de las ediciones y ejemplares que se conservan de las comedias de nuestro autor, y, por otro, un comentario breve de esos problemas, los más importantes, que afectan a su tradición textual. Este trabajo deberá completarse, pues, con futuras aportaciones, especialmente a la hora de realizar eventuales ediciones críticas del teatro de Morales.

Así pues, hemos dividido el capítulo en diez apartados, uno por cada obra considerada canónica por nosotros. Cada uno se abre, como queda dicho, con un sucinto catálogo de la tradición textual. Hemos sido muy exhaustivos a la hora de realizarlos, pero, evidentemente, tampoco pretendemos que sean considerados definitivos. Aunque es cierto que podemos encontrar trabajos bibliográficos sobre Morales en algunas obras, como por ejemplo la *Bibliografía de la literatura hispánica* de Simón Díaz, hemos preferido realizar el nuestro *ex nihilo*, mediante la consulta, por catálogo o incluso directamente en algunas ocasiones, de bibliotecas e instituciones varias tanto de España como del extranjero, especialmente aquellas en que se custodian colecciones de teatro español de los Siglos de Oro<sup>173</sup>. El resultado ha sido muy satisfactorio, pues hemos logrado localizar ejemplares y aun ediciones no recogidas en dichos compendios, que nos han servido, evidentemente, de gran utilidad como punto de

---

173 Para valorar la magnitud de este proceso, puede consultarse la webgrafía, en que recogemos todos los catálogos y bases de datos de que nos hemos valido para este cometido. Queremos advertir de que la asignación de los ejemplares sin datos editoriales y no disponibles en línea a una edición concreta ha sido posible mediante la digitalización de algunas de sus páginas, especialmente la primera.

partida y como complemento<sup>174</sup>, especialmente en aquellos casos en que la institución no tenía volcada en red la información de parte de sus fondos, como le sucedía a la London Library —al menos cuando realizamos esta tarea—. No obstante, como decimos, es posible que no hayamos sido capaces de localizar todas las copias existentes de cada una de las comedias: hemos podido dejarnos en el tintero alguna biblioteca en cuyos fondos haya obras del Siglo de Oro; a esto hay que sumar la existencia de colecciones privadas, a veces imposibles de localizar en internet si no se conocen bien. Además, las bibliotecas están actualizando constantemente sus bases de datos, y el ritmo de digitalización de fondos antiguos es trepidante desde hace unos años, por lo que no sería nada raro que en un plazo de tiempo relativamente corto nuestras listas pudieran haber quedado ya obsoletas<sup>175</sup>. Con esto queremos decir que el investigador que se propusiera realizar la edición crítica de todas o algunas de las piezas de Morales y que, por tanto, tuviera que consultar todos los ejemplares de las mismas tendría que volver a hacer búsquedas para que su labor fuera exhaustiva y rigurosa.

Como se podrá apreciar, nuestros catálogos empiezan diferenciando entre tradición manuscrita y tradición impresa, y reflejando los testimonios que integran cada una. La información bibliográfica que se proporciona de ellos es muy básica: el nombre del autor al que se atribuye la obra —no siempre Morales—; la fecha de publicación, entre paréntesis si es conocida gracias a la edición o entre corchetes si es hipotética; el título completo de la obra; y, para los impresos, la ciudad de edición e impresor, si se conocen<sup>176</sup>. Si hablamos de un manuscrito, indicamos a continuación la biblioteca en que se custodia con su signatura. En el caso de los testimonios impresos, indizamos los ejemplares que hemos localizado, indicando en qué biblioteca o institución se guardan, con la signatura correspondiente, y, si la copia está digitalizada, lo indicamos a pie de página. El orden que hemos otorgado a los testimonios trata de atenerse a un criterio cronológico. Para los manuscritos nos hemos basado en las fechas aproximativas que dan las bibliotecas u otros catálogos que hacen referencia a ellos. En el caso de los impresos, hemos partido de los datos editoriales que ofrece cada edición. No

---

174 Ha de saberse que en nuestros catálogos solo incluimos ejemplares originales, no microfilmados, muy abundantes sobre todo en bibliotecas norteamericanas.

175 A este respecto queremos advertir de que cerramos nuestra búsqueda en diciembre de 2014.

176 En realidad, nuestra primera intención era la de ofrecer una descripción analítica breve de cada edición; pero el hecho de que no hayamos podido consultar todos los ejemplares conservados de cada una y, sobre todo, de que no nos haya sido posible acceder a ninguno de los que conforman algunas de ellas nos ha impedido llevar a cabo este propósito. Así las cosas, hemos optado por describir solo los ejemplares que hemos empleado para elaborar nuestras ediciones, en el tomo segundo de este trabajo.

obstante, esto no siempre ha sido posible debido a que hay muchas sin ningún dato editorial, como son las sueltas: en estos casos, hemos intentado siempre proponer alguna fecha o intervalo aproximativo de publicación, recurriendo a los que proponen diversos trabajos en que se registran los periodos de actividad de los impresores; cuando, aun así, no ha sido posible datar el testimonio, nos valemos de algunos indicios, como la tipografía, para averiguar al menos si nos encontramos ante un producto editorial del Seiscientos o del Setecientos<sup>177</sup>: en estos casos, si lo consideramos del XVII, lo situaremos tras las ediciones fechadas de este siglo, ordenados según las conclusiones de índole estemática que hayamos podido extraer de su cotejo; y si lo creemos dieciochesco, lo colocaremos después de las ediciones datadas de esta época, que, en el caso de serlo por un intervalo, se indizarán en función de la fecha extrema de inicio.

No obstante todo esto, es necesario hacer ver que estos datos no siempre tienen por qué ser del todo verdaderos: la fecha que ofrecen muchas sueltas puede ser falsa; asimismo, hay muchos ejemplares que se han asignado a una determinada edición contando solo con los datos que figuran en el catálogo de la biblioteca, y en este sentido se han dado casos de instituciones que, no pudiendo precisar dicha información, la toman de otro ejemplar de la misma obra perteneciente a una tirada distinta. Con esto queremos advertir a futuros investigadores de que no confíen ciegamente en los datos que ofrecemos, sino que consulten, *in situ* a ser posible, cada una de esas copias, pues podrían descubrir que no toda nuestra información se corresponde con la realidad<sup>178</sup>.

Por lo que respecta al orden de los ejemplares que integran cada edición, a falta, a nuestro parecer, de un criterio objetivo —no nos lo parece, por ejemplo, incluir primero los que se conservan en España y después los custodiados en el extranjero—, hemos optado por ordenarlos alfabéticamente según el nombre de la biblioteca o institución en que se guardan.

Después del catálogo ofrecemos un comentario de la tradición textual de la pieza. La extensión y precisión de los mismos depende de la complejidad de dicha tradición y, en su caso, del número de testimonios que hayamos podido cotejar. En este sentido, se encontrarán comentarios muy breves, como los de *Los Armengoles*, de que solo conocemos una edición y

---

177 Los trabajos de los que se toman tales datos se irán indicando en nota a pie de página. Cuando la datación sea fruto de nuestras suposiciones, no se consignará advertencia alguna.

178 A esto habría que sumarle otros problemas editoriales, como la existencia de estados y emisiones en las ediciones de las piezas. Véase Moll, 1979.

tres ejemplares, y otros más largos y exhaustivos, como le sucede, por ejemplo, a *Dido y Eneas*, cuyas cuestiones textuales son tan interesantes y desconcertantes que hemos considerado detenernos especialmente en ellas. En este momento haremos también referencia a los ejemplares no localizados o perdidos. Por los primeros entendemos aquellos de los que han dado constancia otros investigadores pero que nosotros no hemos sido capaces de localizar, aun contactando con la institución en que, teóricamente, se custodian. Los segundos son aquellos cuya existencia nos consta pero que actualmente se encuentran en paradero desconocido, como indica la propia biblioteca que los albergaba, y que, por tanto, podrían bien encontrarse en otra institución —quizá es una de las copias conocidas guardadas en otras bibliotecas—, bien en alguna colección particular y, por ello y en principio, no accesibles, o bien haberse destruido. Se trata siempre de ejemplares que se encontraban en la Staatsbibliothek zu Berlin y que desaparecieron durante la Segunda Guerra Mundial, como le sucedió, y sirva de recordatorio, al único que conocemos de *El cerco de Fuenterrabía*, que llevaba la signatura 4° Xk 1301-no. 11.

Es cierto que las conclusiones que vamos a exponer a continuación podrían tenerse por arriesgadas en tanto que no nos ha sido posible consultar no ya todos los ejemplares de una edición, sino incluso algunas de ellas. No obstante, nos hemos esforzado en cotejar el mayor número posible: todas las que son fechables en el XVII o tenían visos de haber sido publicadas en este siglo han sido consultadas, ya que cuentan con más posibilidades de ofrecer un buen texto de la obra —aunque no necesariamente— dado que son más cercanas a los años de vida del autor. Las ediciones que han quedado sin consultar son todas dieciochescas, y pertenecen solamente a las tradiciones textuales de *El renegado del cielo* y *Renegado, rey y mártir*, las más ricas de todas las de nuestro autor. En este sentido, nuestro análisis no será inválido, si bien es susceptible de completarse; además, recordemos que no es nuestra intención agotar las investigaciones sobre Morales, sino ofrecer un primer acercamiento a su obra, hasta ahora olvidada, que, precisamente, tendrá que seguir siendo estudiada desde una perspectiva más monográfica en el futuro. Esto es, por tanto, solo un punto de partida.

## 1. LAS ACADEMIAS DE AMOR

## 1.1. Tradición textual

## A. Manuscritos:

1. MORALES [1701-1800]<sup>179</sup>: *Las academias de amor. Comedia famosa*. Hispanic Society of America (Nueva York): B2633.

## B. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de (1650): *Las academias de amor. Comedia famosa. Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores*. Zaragoza: Juan de Ybar/Pedro Escuer.
  1. Accademia dei Lincei (Roma): 93-H-2.
  2. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): 1-893(7).
  3. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): M-0298(20).
  4. Biblioteca Nacional de España (Madrid): TI/30<43><sup>180</sup>.
  5. Biblioteca Nacional de España (Madrid): U/10392(6).
  6. Bibliothèque Nationale de France (París): 4-BL-4073(3).
  7. Boston Public Library (Boston): L D.171.4.4.
  8. British Library (Londres): 11728.e.5<sup>181</sup>.
  9. British Library (Londres): 11728.i.11.(8.)<sup>182</sup>.
  10. Oxford University (Oxford): Bodleian Library Arch. SIGMA III. 57.
  11. Oxford University (Oxford): Bodleian Library Arch. SIGMA III. 58.
  12. Universidad de Sevilla (Sevilla): A 250/228(14).
  13. Universität Freiburg (Friburgo): E 1032, g-43, 10<sup>183</sup>.
2. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Las academias de amor. Comedia famosa*.
  1. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG PIECE-275<sup>184</sup>.
3. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Las academias de amor. Comedia famosa*.
  1. University of Toronto (Toronto): Thomas Fisher rare book buc 01848.

179 El catálogo de impresos teatrales de la Hispanic Society of America indica que la letra del texto es del siglo XVIII (Regueiro, Reichenberger, 1984a: 343-347).

180 Disponible en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013077>> (24/11/2016).

181 Parece que este ejemplar se ha desgajado de la parte.

182 Parece que este ejemplar se ha desgajado de la parte.

183 Disponible en <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/morales1650>> (24/11/2016).

184 Disponible en <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859579p>> (24/11/2016).



4. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Comedia famosa. Las academias de amor*.
  1. University of Pennsylvania (Filadelfia): SC65 C100 650c v.19.

### 1.2. Cuestiones ecdóticas

*Las academias de amor* posee una tradición impresa y otra manuscrita. Por lo que respecta a la impresa, hemos identificado al menos cuatro ediciones diferentes: el texto publicado en la *Parte cuarenta y tres* en Zaragoza en 1650 y tres sueltas: una a todas luces del XVII (copia de la Bibliothèque Nationale de France) y dos más difíciles de fechar, aunque posiblemente sean también del Seiscientos (ejemplar de Toronto) o de finales de este siglo (ejemplar de Pensilvania). Recordemos en este momento cómo Maria Grazia Profeti, que estudió la colección de «diferentes autores», comentaba que la parte, de la que localizó hasta tres emisiones, era una simple colección de sueltas, y que Fajardo en su índice hablaba de una edición valenciana de 1660 de la que, que se sepa, nadie más tiene noticias (1988: 131-142). En efecto, lo que afirma la investigadora italiana es cierto: la compilación carece de preliminares, pues la portada solo va seguida de un índice de las piezas que integran el volumen; además, cada pieza presenta una paginación independiente, y no están impresas de manera seguida, sino ocupando cada una los pliegos correspondientes.

Hay que dar constancia de otros datos que no quedan reflejados en el catálogo. Eva Reichenberger habla de la existencia de una suelta sin datos editoriales en el Wellesley College (Wellesley) con signatura Private L Ada M. Coe que, según se deduce de su trabajo, pertenecería a la misma tirada editorial que el ejemplar de Pensilvania (1990: 165); no obstante, no hemos logrado localizar este ejemplar, e incluso nos hemos puesto directamente en contacto con la institución, desde la que nos han respondido que no lo tienen en sus fondos.

Por último, según el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, en la Biblioteca Nacional de España existe un ejemplar más de la *Parte cuarenta y tres*, con signatura 8/20165(9), pero que no hemos incluido al carecer, entre otras, de la comedia que nos interesa. También se nos dice que en esta biblioteca se conserva un volumen con signatura U/10329 que presenta la portada de esta recopilación de sueltas, pero con un contenido que nada tiene que ver con la que nos interesa; no obstante, de acuerdo con el catálogo digital de la biblioteca (17/12/2016), dicha signatura comprende doce registros, entre los que se encuentran comedias de Juan Pérez de Montalbán y la *Parte treinta de comedias famosas de*

*varios autores* (1636): ¿es un error del Catálogo Colectivo por U/10392, donde sí se encuentra un ejemplar de *Las academias de amor*?

Y en cuanto a la tradición manuscrita, el texto neoyorquino está tomado del de la parte. Se trata de una edición muy cuidada desde un punto de vista material, con letra muy clara y estilizada, pero textualmente deja mucho que desear.

En lo que atañe a las cuestiones estemáticas, especialmente las de los impresos, que son los testimonios más pertinentes a la hora de fijar el texto de la obra, existen variantes, en ocasiones notables, entre las ediciones, aunque todas parecen provenir de un texto en común al ofrecer errores conjuntivos, como, por ejemplo, el presente en el verso 1303, en que todas leen *prefiero* en lugar de *refiero*, que debe ser la lección correcta. No obstante, existen también errores separativos de la parte respecto a las sueltas (lecciones erróneas, lagunas...), por lo que, a la espera de un análisis textual más exhaustivo, podemos concluir que conformarían ramas diferentes de la transmisión textual, o que el texto de 1650 es una copia muy descuidada del de alguna de las sueltas.

En este sentido, hay un problema textual que, por su especial relevancia, merece ser comentado en este lugar. Se trata del apellido o título del personaje del duque —y también, en una ocasión, del de Aurora, según el verso 1047—: los testimonios lo llaman alternativamente *Vicino*, que es la forma más empleada, y *Ursino* —*Urcino* con grafía de origen quizá seseante—, solo en un par de ocasiones (vv. 421 y 560). Las lecciones de todos los testimonios, incluido el manuscrito, suelen coincidir, salvo en los dos casos en que aparece *Urcino*, leído *Vicino* en el texto de la parte y en el manuscrito en una ocasión y en estos dos testimonios más en la suelta de Pensilvania en la otra —lo cual podría ser tenido como un indicio de filiación—. No obstante, a pesar de su escaso número, todo parece indicar que la forma *Urcino* —transcrita mejor *Ursino* por nosotros— es la correcta, no solo porque conecta más claramente con la patronimia italiana, sino porque algunos de los versos en que aparece *Vicino* resultan hipermétricos, defecto que se subsana restituyendo la forma *Ursino*. Sin embargo, el asunto no es tan sencillo, pues topamos también con la situación contraria: casos en que al escribir *Ursino* el verso se volvería hipométrico; no obstante, también es cierto que esta hipometría se puede resolver mediante dialefa o la inclusión de la preposición *de* antes del nombre, como sucede en el verso 560. Por todo esto, en nuestra edición hemos

restablecido la forma *Ursino*, comentando a pie de página a lo largo de ella los problemas de cada caso particular.

## 2. LOS ARMENGOLES. PRIMERA PARTE

### 2.1. Tradición textual

#### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Los Armengoles. Primera parte. Comedia famosa*.
  1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): U/11511(2)<sup>185</sup>.
  2. Biblioteca Nazionale Marciana (Venecia): Dramm. 3906.7.
  3. Bibliothèqne Nationale de France (París): 8-YG PIECE-288.

### 2.2. Cuestiones ecdóticas

Hasta la fecha, solo hemos localizado tres ejemplares de la primera parte de *Los Armengoles*, y todos pertenecen a una misma edición. Se trata de una suelta sin pie de imprenta, aunque, de acuerdo con sus características tipográficas, podemos decir que fue editada a lo largo del siglo XVII. Por todo esto, y mientras no se encuentren otros testimonios, podemos afirmar que el texto que hemos establecido es prácticamente el definitivo.

Por lo que respecta a su pureza textual, parece estar bien conservado, sin muchas deturpaciones, aunque, desde luego, es posible encontrar erratas, errores y pasajes un tanto oscuros, que trataremos de aclarar en la medida de lo posible en nuestra edición.

Desde un punto de vista material, los ejemplares están bastante bien conservados, aunque el madrileño está muy guillotinado, especialmente en su parte superior, hecho que dificulta su lectura al haberse perdido algunos versos; y algo parecido le sucede al de Venecia. El de Francia, por su parte, es el que presenta un mejor estado de conservación.

---

185 Disponible en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000173922>> (24/11/2016).

### 3. LOS ARMENGOLES. SEGUNDA PARTE

#### 3.1. Tradición textual

##### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Los Armengoles. Segunda parte. Comedia famosa*.
  1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): U/11511(3)<sup>186</sup>.
  2. Biblioteca Nazionale Marciana (Venecia): Dramm. 3906.8.
  3. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG PIECE-288.

#### 3.2. Cuestiones ecdóticas

Todo cuanto hemos dicho al comentar la tradición de la primera parte de la dilogía es válido para la segunda, pues en los fondos de las tres bibliotecas las dos comedias se conservan juntas. Por tanto, solo diremos, y sirva como recordatorio, que tenemos tres ejemplares de la segunda parte: uno en Madrid, otro en París y el último en Venecia, todos pertenecientes a una misma edición, hipotéticamente publicada en el siglo XVII, si nos atenemos a sus rasgos de tipografía.

El estado textual de esta segunda parte es muy similar también al de la primera: un texto bien conservado aunque no libre de errores, de los que trataremos de dar cuenta en la edición. Y también como les sucedía a los ejemplares de la primera, los de la segunda custodiados en Madrid y Venecia están muy guillotizados, siendo el de París el que mejor conservado está desde un punto de vista material.

### 4. DEJAR POR AMOR VENGANZAS

#### 4.1. Tradición textual

##### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Dejar por amor venganzas. Comedia famosa*.
  1. London Library (Londres): P 989-8.
  2. Universität Freiburg (Friburgo): E 1032, n-22<sup>187</sup>.

---

186 Disponible en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000081886>> (24/11/2016).

187 Disponible en <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/morales1650b>> (24/11/2016).

## 4.2. Cuestiones ecdóticas

Solamente hemos encontrado dos ejemplares de la única comedia urbana hasta ahora conocida de Cristóbal de Morales, *Dejar por amor venganzas*. Hemos podido consultar ambas copias y comprobar que se trata de un mismo testimonio, por lo que podemos decir que el texto que vamos a ofrecer en el tomo segundo podrá servir para una futura edición definitiva.

La Universidad de Friburgo fecha su ejemplar en torno a 1650; sin embargo, no tenemos ningún dato que corrobore esta datación, por lo que debe de tratarse de una fecha aproximativa, más con la intención de indicar que se trata de una obra del Seiscientos que con la de indicar el momento preciso en que el texto se imprimió; en efecto, si nos atenemos a los caracteres tipográficos de los ejemplares, podemos llegar a la conclusión de que se trata de un producto editorial de esta centuria.

La edición presenta una calidad textual relativa, pues hay varios pasajes bastante deturpados, de suerte que nos hemos visto obligados a intervenir en el texto en algunas ocasiones, como podrá comprobarse si se consulta la edición.

## 5. DIDO Y ENEAS

### 5.1. Tradición textual

#### A. Manuscritos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]<sup>188</sup>: *Dido y Eneas*. Biblioteca Nacional de España (Madrid): MSS/17338.

#### B. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*.
  1. Institut del Teatre (Barcelona): 57073.
  2. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): \*38.V.4. (vol. 4,3)<sup>189</sup>.
2. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*.
  1. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Madrid): Tea 1-83-11.
  2. Biblioteca Nacional de España (Madrid): R/11269(5).

---

188 Según el tomo primero del *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, que informa de que la letra es del siglo XVII (1934: 156).

189 Disponible en <[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_+Z105583601](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_+Z105583601)> (24/11/2016).

3. Bibliothèque Municipale de Versailles (Versalles): Morel-Fatio D 578.
4. Bibliothèque Municipale de Versailles (Versalles): Morel-Fatio D 602.
5. British Library (Londres): 1072.h.2.(8.).
6. London Library (Londres): P 988-11.

## 5.2. Cuestiones ecdóticas

*Dido y Eneas*, según la tradición manuscrita, o *Los amores de Dido y Eneas*, como se la titula en la impresa, es la comedia que presenta los problemas textuales más complejos e interesantes. Contamos con un solo ejemplar manuscrito y con ocho impresos, que se convertirían en nueve si tuviéramos en cuenta el perdido de la Staatsbibliothek zu Berlin, con signatura Xk 1500-13. En la tradición impresa es posible trazar dos ramas estemáticas: una conformada por los textos de Barcelona y de Viena, más cuidada y correcta textualmente; y otra integrada por las copias de Madrid, Londres y Versalles, más deturpada y descuidada. No sabemos si el ejemplar berlinés pertenecía a una u otra o si constituía una tercera.

El texto que habría que elegir como base sería el manuscrito: ofrece una buena cantidad de versos que han sido eliminados en los impresos y muchas *lectiones difficiliores* respecto a ella. No obstante, esto no quiere decir que sea un testimonio simple desde un punto de vista textual, pues presenta problemas muy complejos, en sí mismo y en relación con la tradición impresa. No es nuestro objetivo resolver tales cuestiones, tarea que habría que abordar con mayor exhaustividad si se realizara una edición crítica de la pieza; sin embargo, nos gustaría dar cuenta de ellas y proponer, aunque solo sea de forma sucinta, algunas hipótesis.

### 5.2.1. Fragmentos encuadrados, tachaduras y correcciones

El texto manuscrito presenta algunos pasajes encuadrados y otros tachados y con correcciones. Por lo que respecta a lo primero, el estudio que hemos realizado nos ha llevado a la conclusión de que estos encuadramientos no se deben a la voluntad del dramaturgo —o del copista—, sino más bien a la mano de algún autor de comedias o editor que quiso aligerar el texto. Son cortes que rompen en algunas ocasiones la lógica de la trama, como sucede, por ejemplo, en los versos 85-114 (véase la nota correspondiente en la edición); en otras, por el contrario, consiguen abreviar una tirada larga sin que la elisión atente contra la coherencia del

fragmento. Es interesante ver la relación entre estos encuadramientos y las omisiones de la tradición impresa: es cierto que a veces se da una coincidencia de ambos fenómenos —lo cual sería un indicio para filiar los testimonios—, pero no siempre, pues contamos con casos de encuadramientos cuyos versos figuran en los impresos o versos del manuscrito sin encuadrar que han sido retirados de los otros textos; incluso hay casos en que lo encuadrado en el manuscrito se omite solo parcialmente en la tradición impresa<sup>190</sup>. Esto parece indicar que sí hay algún tipo de filiación entre ambas tradiciones, pero no tan simple como para pensar que los impresos copian del manuscrito: debieron existir otros testimonios, eslabones que actualmente no conocemos. Los fragmentos encuadrados no son muchos, y la mayoría consiste en un recuadro que aísla la tirada de versos y que a veces se cruza con una o varias líneas verticales o, en algún caso, diagonales. Hay que decir también que son más abundantes en las jornadas segunda y tercera, ya que en la primera solo tenemos un caso.

En cuanto a las tachaduras y correcciones, son muy interesantes porque podrían ayudar a determinar el estatus del texto —es decir, si nos encontramos ante un autógrafo o no— y a aclarar cuestiones estemáticas. Se aprecian algunas hechas sobre la marcha, en que se tacha la palabra o el verso y se escribe a continuación; en otras la nueva lección está sobreescrita y parece haberse realizado *a posteriori*. En este sentido, algunas tachaduras parecen haber sido realizadas por la misma mano que escribe y con la misma tinta, pero otras se deben a una persona diferente: en estos casos resulta muy interesante el *usus scribendi* de la mano que interviene, pues a veces presenta rasgos que no se corresponden con los del resto del texto, como el seseo, presente en todo él y ausente en alguna de estas enmiendas. Por otro lado, algunas de estas correcciones constituyen la lección que ofrece la tradición impresa, pero hay otros casos en que lo que leen los impresos es precisamente lo que está tachado.

Un ejemplo curioso de cómo operan estas correcciones se da en la relación que Dido hace a Yrbas en la primera jornada, cuando jura permanecer fiel a la memoria de su marido Siqueo: el verso 631 rezaba «de no dar mi medio lecho», pero se ha corregido en el momento de escribirse por «de no elegir otro dueño», que es la lectura de los impresos —aunque con la forma «elegir»—; no obstante, la idea primitiva se aprovecha un poco más adelante, en el verso 648: «si diere mi medio lecho», que también figura en la tradición impresa.

---

190 En las notas de nuestra edición señalamos y comentamos todos los casos.

Sin embargo, en la jornada tercera tenemos un caso opuesto: Eneas es increpado por el espíritu de Creúsa y por Venus, que lo llaman a abandonar Cartago y a permanecer en ella, respectivamente: el verso 2130 decía «¿acaso habrá quien lo exceda?», lección que no coincide exactamente con la de la tradición impresa pero con la que está filiada: «¡cielos!, ¿habrá quien lo exceda?»; no obstante, en el manuscrito se ha tachado y se ha escrito en la línea siguiente «¿no hay quien declararlo pueda?». Pero el asunto no queda ahí: la secuencia se abre con unos gritos de «¡guerra!, ¡guerra!» y «¡amor!, ¡amor!» que se repiten alternativamente entre las disquisiciones del troyano, que se plantea si quedarse en la ciudad o no, y que suenan dentro del vestuario para anunciar la llegada del fantasma y de la diosa. Se trata de una secuencia en redondillas, aunque los gritos forman tetrasílabos y pentasílabos, hecho que, entendemos, no es un error métrico, ya que se indica que son cantados, de suerte que es probable que la melodía solventara ese supuesto defecto métrico; sin embargo, hay tachaduras que dejan ver que primitivamente los versos cantados sí eran octosílabos, ya que en uno mismo alternaban los gritos de guerra y amor («1. ¡amor!, ¡amor! 2. ¡guerra!, ¡guerra!» y «2. ¡guerra!, ¡guerra! 1. ¡amor!, ¡amor!»). No obstante, el impreso sigue, en esta ocasión, la versión corregida.

¿Cómo explicar estos casos? Quizá existió algún testimonio anterior a los que conservamos en que se daban las lecturas del impreso —de ahí que se hayan mantenido—, que el copista del manuscrito decidió modificar, arrepintiéndose a veces sobre la marcha y restaurando la original —como sucede con el verso 648 o con los gritos de «¡guerra!» y ¡amor!»—, o lo contrario: tacha la original que ya ha redactado para modificar el texto, sobre la marcha también (v. 2130). Otra teoría, más complicada, es que podría ser un caso de *contaminatio* entre diferentes testimonios, los que conocemos y esos otros que quizá pudieron existir. No obstante, la cantidad de variantes que presentan los distintos textos es enorme: habría que estudiarlas todas minuciosamente y realizar la edición crítica de la obra para poder proponer una hipótesis más sólida.

Tenemos, así pues, unos problemas textuales muy complejos y muy difíciles de resolver. Todo parece apuntar, como ya hemos hecho constar, a que la tradición textual de esta obra debió ser más amplia porque de lo expuesto se deduce que tuvieron que existir diferentes redacciones y estadios de la comedia. Tampoco podemos saber con certeza si se trata de un texto autógrafo o no. Podría ser un texto original con intervenciones de una mano posterior, en que las correcciones sobre la marcha se explicarían por un afán de reescritura del propio



autor, que está copiando su obra y enmendando algunos pasajes —a veces incluso arrepiñándose de esa enmienda, como hicimos ver poco antes—<sup>191</sup>. Es cierto que existen algunas erratas dispersas por el manuscrito, pero ¿qué ser humano no las comete al escribir? No obstante, el texto podría ser también apógrafo, una copia de otros testimonios en que las enmiendas sobre la marcha de la misma mano se deberían bien a la pericia y vocación poética de esta persona, que innova sobre el texto que está reproduciendo, bien a un caso de *contaminatio*, como apuntamos antes: el copista sigue un testimonio, pero tiene presentes otros, cuyas lecciones adopta en su copia cuando lo estima oportuno. Desgraciadamente, como veremos a continuación, la última página original del manuscrito ha sido arrancada y sustituida por otra, de modo que no podemos saber si en ella había alguna firma o colofón que arrojara algo de luz sobre este asunto.

### 5.2.2. Los dos finales

Relacionado con el problema anterior, tenemos el segundo: el final de la versión manuscrita se ha reescrito, difiriendo ligeramente del de la tradición impresa<sup>192</sup>; no obstante, esta modificación no cambia el sentido último de la obra: *Dido y Eneas* sigue la interpretación del mito según la cual, como se verá en el capítulo siguiente, el héroe troyano, al verse obligado a seguir los dictados de los dioses, no es culpable del abandono de la reina cartaginesa.

La versión primitiva del final se conserva en la tradición impresa, y de ella quedan algunos versos en el manuscrito. Según esta, tras suicidarse, unos criados recogen el cadáver de Dido para honrarlo. Por su parte, el rey Yarbás, que se ha proclamado paladín de la reina, persigue a Eneas por el mar para darle su merecido al considerarlo culpable de la tragedia. Ambos guerreros toman tierra y Eneas trata de convencer a Yarbás de que solo cumple órdenes divinas, pero el rey se empeña en batirse con él a menos que los dioses le den una señal. Comienza el duelo y entonces aparece la diosa Iris, que ratifica las palabras de Eneas y pone paz entre ambos guerreros, que quedan como amigos.

---

191 La bibliografía sobre la reescritura de los textos dramáticos auriseculares ha crecido notablemente en los últimos años. Merece la pena destacar los trabajos sobre el fenómeno en la comedia calderoniana de Fernando Rodríguez-Gallego López, especialmente su tesis doctoral *La reescritura de comedias de Calderón de la Barca publicadas en su «Segunda parte»* (2009); también debemos mencionar el clásico artículo de Germán Vega «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro» (1998).

192 Sobre la reescritura de los finales de las comedias de Calderón se ocupó Margaret Greer en un célebre artículo titulado «Calderón, copyists, and the problem of endings» (1984).

Las hojas que contenían este final en el manuscrito han sido arrancadas y en su lugar se han añadido otras con una nueva versión, que aparece bajo el epígrafe «La última salida y fin de la comedia de *Dido y Eneas* se enmienda de esta suerte»; no obstante, como hemos dicho, se han conservado los primeros versos de la versión primitiva en la hoja anterior, encuadrados, como también lo están las palabras finales de la penúltima secuencia, que no son otras que las de los criados que retiraban el cadáver de la reina. De este modo, lo último que en esta nueva versión vemos de Dido es que se suicida y «*Cae debajo de cortina*», como reza la acotación. Por lo que respecta a la secuencia reescrita, no cambia apenas el sentido de la obra, salvo que la intervención de Eneas se elimina: vemos a Yrbas dispuesto a castigar al troyano, pero Fineo, su criado, le advierte de que quizá lo que ha sucedido ha sido ocasionado por los hados, por lo que debe cesar en su empeño. Yrbas, como hacía en la versión primitiva, responde que no hará tal cosa a menos que sea avisado por los propios dioses, y entonces, cuando se dispone a continuar la persecución, aparece Iris con su mensaje, que calma los ánimos del rey, que, además, termina deseando buena fortuna a Eneas, entendemos que desde la distancia.

Pero las complicaciones no se terminan aquí. En teoría, el último verso que de este nuevo final se añadió es el 2661, «al reino de los sabinos», tras el que se escribió abreviadamente *etcétera*: esto quiere decir que quien enmendó la pieza, fuese Morales u otra persona, decidió reutilizar los últimos compases de la versión primitiva, que en los impresos son los seis siguientes: «para que los siete montes / de Roma hagas vestigios. / Y aquí dan fin los amores / del troyano Eneas y Dido, / suplicándoos el autor / que perdonéis sus delitos»<sup>193</sup>. Sin embargo, otra mano diferente, cuya caligrafía es más estilizada y que emplea una tinta más oscura, tachó el *etcétera* y añadió a continuación y al margen, pues no todos cupieron en el espacio que quedaba, otros seis, en realidad, no muy distintos de los originales, según se conservan en los impresos<sup>194</sup>: «donde consiga los triunfos / que los hados le han predicho; / y aquí dan fin los amores / del troyano Eneas y Dido, / y humilde el autor os ruega / que perdonéis los delitos»<sup>195</sup>. Esta circunstancia genera nuevas dudas: ¿quién es este nuevo

---

193 Como se ha advertido ya, citamos por el ejemplar de Viena. Los cuatro últimos versos estarían declamados por Eneas; no obstante, sus palabras son perfectamente adaptables al parlamento de Yrbas, que cierra la comedia en la nueva versión.

194 A no ser que el cierre primitivo original fuera enteramente diferente a como se conserva en los impresos, con muchos más versos y variantes.

195 Añade, además, «Fin de la comedia».

interventor y por qué decide modificar, aunque sea levemente, los últimos versos?; pero esto no es lo más desconcertante, sino lo que se infiere del *etcétera*: que el final primitivo tendría que estar bien a la vista, ya que se remite a él: ¿por qué, entonces, no se conserva?, ¿se perdieron las hojas y por eso alguien tuvo que añadir un cierre?; y de ser así, ¿cómo es tan parecido?, ¿tenía esa persona a la vista algún impreso y decidió copiar aunque introduciendo cambios?; podría ser también que estuviera tomando los versos directamente de una copia de la versión primitiva, de modo que estos, y no los que se conservan en los impresos, constituirían el auténtico *plaudite* originario, aunque el hecho de que Yrbas se dirija a Eneas en tercera persona resta fundamento a esta hipótesis, a no ser que el copista esté adaptando el texto.

Dejando de lado esta cuestión y tomando en consideración la nueva versión de forma general, ¿qué aporta respecto a la antigua? Nada, sustancialmente; tan solo creemos que refuerza el mensaje de la pieza, haciendo que Dido reciba un castigo más contundente, pues se elimina el gesto de compasión y respeto puesto en boca de sus sirvientes, y deja más claro que los sucesos de la historia se han debido a los dioses; por eso se elimina a Eneas, que ya no tiene que dar personalmente explicaciones a Yrbas: solo quedan el rey y los dioses, cuya voluntad se acaba imponiendo directamente<sup>196</sup>.

Así las cosas, hay que decidir qué versión es la autorizada. Hay que empezar planteándose si la segunda se debe o no al autor. Este nuevo texto presenta un rasgo lingüístico afín con el resto de la pieza, el seseo: es muy sintomático la tendencia común de confusión de grafías subsecuente a este fenómeno en este nuevo final y en el resto de la pieza, como, por ejemplo, le sucede a la palabra *empreza*, escrita con *z*. Además, con la excepción de esos seis últimos versos, la letra parece ser la misma que ha escrito el resto de la comedia, aunque el trazo se nos antoja más fino, las líneas están más separadas entre sí y la tinta parece más clara. Según Juliá Martínez, este final está escrito en papel diferente al resto, con filigrana distinta también (1944: 54), lo cual es un indicio para pensar que su redacción fue

---

196 Eduardo Juliá, en su edición de *El caballero de Olmedo*, ya dio cuenta de estos problemas. Para este estudioso el nuevo final «cambia totalmente el espíritu del desenlace. En efecto; según la redacción primitiva se incorporaba el autor a quienes han resuelto el problema con el sacrificio de Dido; pero con esta versión más espectacular, se adscribe a los que resuelven el caso disculpando a la Reina». (1944: 54). No entendemos el razonamiento de Juliá: ¿por qué ve un cambio tan radical entre ambos finales?, y ¿por qué piensa que el nuevo es más espectacular? En todo caso, lo sería el primero, pues la acotación reza que «*Pasa por lo alto de una parte a otra Iris sobre un arco de colores con arpa, cantando*» (fol. D<sup>4v</sup>), mientras que en el enmendado solo se indica que «*Sale Iris cantando*» (ac. 2647+).

posterior a la del resto del manuscrito. Nosotros, que hemos examinado el documento, ratificamos las palabras de Juliá, aunque advertimos de que las supuestas nuevas hojas son solo dos —tres si tenemos en cuenta una en blanco de la que no tenemos claro si perteneció o no a este añadido—, de modo que se hace muy complicado el cotejo del tipo de papel. Pero hay que añadir algo más: la primera jornada también está escrita en hojas con una filigrana diferente, de modo que tendríamos hasta tres papeles distintos: uno para la jornada primera, otro para la segunda y tercera y otro para el nuevo final<sup>197</sup>.

Sea como fuese, no sacamos mucho en claro. El seseo podría deberse a un copista, y que el final esté en papel diferente no indica necesariamente que se deba a una mano distinta: puede ser perfectamente la misma que ha escrito el resto, que con posterioridad vuelve sobre la obra para modificarla. Retomaremos este asunto a continuación, cuando hablemos del tercer problema de la pieza, con el que está vinculado.

### 5.2.3. El poema/fragmento «Suba la garza a la encimada esfera»

Este es, sin lugar a dudas, el problema más complejo y desconcertante de la tradición textual de *Dido y Eneas*, que, además, se relaciona con los otros dos que ya hemos visto.

Empecemos hablando de la tradición impresa. Yarbas es continuamente desdeñado por Dido, aunque no desiste de su empeño en cortejarla. Así lo vemos en una de las secuencias de la jornada segunda, conversando con su criado Fineo y haciéndolo partícipe de sus planes amorosos con la reina. En ese momento aparece Acates, el gracioso, que tras haber sufrido un accidente con su caballo y haberle dedicado a la bestia no muy agradables palabras, informa al rey africano de los amoríos entre su señor y Dido. Los hombres se resisten a creerlo, habida cuenta del temperamento bromista de Acates, pero deciden marcharse para comprobar si es verdad. Hasta aquí todo resulta normal; pero cuando el gracioso se queda solo, declama una tirada de versos que resulta chocante, ya que adquiere un tono profético, misterioso, como de amenaza ultraterrenal contra Eneas y la reina. Reproducimos los versos que anteceden a esta tirada:

---

197 Incluso podríamos hablar de cuatro diferentes si contamos también la hoja con el título de la pieza que figura al principio del documento; pero no la tenemos en cuenta al ser evidente que no forma parte del manuscrito de la obra en sí, pues es obvio que ha sido añadida posteriormente, quizá en el siglo XVIII.

YARBAS. Este no habla verdad.

FINEO. Así lo siento:  
Dido no se sujeta a casamiento,  
que esos son disparates.

ACATES. Mañana lo veredes, dijo Acates.

YARBAS. Fineo, ¿hay tal conflicto?

FINEO. A hombre de este talento no acredito.

YARBAS. Los caballos tomemos  
y veloces peinemos  
por todo este horizonte  
el arroyo, la falda, el llano, el monte  
no porque estos agravios  
han de ser pronunciados de mis labios,  
sino por ver en duda tan notable  
si Dido pudo ser mujer mutable. *Vanse.*

Acates se queda solo y pronuncia la desconcertante tirada.

En el manuscrito el pasaje posee más versos, pero Acates no pronuncia el vaticinio, por llamarlo de algún modo, sino que se va antes de que lo hagan el rey y su criado. Esta es la versión del fragmento:

FINEO. Este no habla verdad.

YARBAS. Así lo creo:  
Dido no se sujeta a otro himineo,  
que esos son disparates.

ACATES. Mañana lo veredes, dijo Acates;  
mas pues a pie me hallo  
y sin luz fue relámpago el caballo,  
vuelvo a Cartago, octava maravilla.  
Cualquiera de los dos lleve esa silla<sup>198</sup>.  
*Vase Acates.*

YARBAS. Fineo, ¿hay tanta pena?, ¿hay tal conflicto?

FINEO. A hombre de su talento no acredito  
porque si bien los miras,  
envuelven los donaires en mentiras.

YARBAS. Los caballos tomemos  
y veloces peinemos  
por todo este horizonte  
el arroyo, la falda, el valle, el monte,  
no porque estos agravios  
han de despedazarse por mis labios,

198 El gracioso se refiere a la silla de montar, con la que se ha quedado tras el accidente con el caballo.

sino por ver en duda tan notable  
si Dido pudo ser mujer mudable. *Vanse.*  
(*Dido y Eneas*: vv. 1484-1503)

Hay que decir que desde el verso 1487 el fragmento está tachado, pero hay escrito un *sí* junto a él; además, al margen, una mano distinta lo copia desde el verso 1492. Posiblemente, estas intervenciones reflejan los preparativos de alguna compañía que debió de llevar la comedia a las tablas<sup>199</sup>.

El asunto no termina aquí, pues al final del manuscrito, después del texto de la nueva versión del final, aparece la poesía que recitaba Acates en la tradición impresa, con variantes respecto a ella, entre las que se incluye algún verso de más; y para mayor desconcierto, tras el último se lee «y pues a pie me hallo, etc.», que alude claramente al 1488.

Una plétora de preguntas y dudas surge de esta situación. Son preguntas que no podemos responder, aunque sí podemos proponer algunas hipótesis o, al menos, conclusiones.

Lo primero que podemos preguntarnos es qué implicaciones tiene este fragmento para el estatus del manuscrito como testimonio base, y hay que interrogarse por quién y por qué se ha escrito esta composición al final. El poema aparece en el último folio, justo después del nuevo final añadido, y ocupa el recto y el vuelto. Parece estar escrito por la misma mano y tinta que añadió el nuevo final, pero el trazo parece más consistente y las líneas más apretadas. Además, se aprecian rasgos lingüísticos similares al resto del texto, no solo del nuevo final sino también del de toda la comedia, como el seseo. No obstante, hay algún indicio que podría llevarnos a creer que su escritura se dio en un momento diferente a la del nuevo final, pues ese último folio en que está la poesía aparece encabezado por una cruz, signo que se solía poner al comienzo de la escritura. Recuérdese en este punto, además, lo que se dijo con anterioridad acerca de las filigranas del manuscrito: en principio las de estos últimos folios, incluido el del poema, son diferentes de las del resto del documento, pero al tratarse solo de dos hojas es bastante difícil hacer una comparación precisa<sup>200</sup>.

Podemos creer que la mano que escribió el poema no es la del autor, pues no tendría mucho sentido la llamada que hace al verso 1488, a no ser que imaginemos que se trata de una

---

199 Véase la nota correspondiente en la edición.

200 Dos de los seis versos conclusivos del nuevo final, así como la indicación de «Fin», fueron añadidos al margen del penúltimo folio, lo cual podría ser un indicio de que cuando la adición se produjo ya existía el poema; sin embargo, esto no implica que la inclusión de este fuera simultánea a la redacción del segundo final.

rectificación: decidió eliminar la composición y dejar constancia de dónde se encontraba; o que se tratara de un borrador y quisiera indicar el sitio donde podría ir el fragmento. No obstante, se nos hace difícil aceptar esto, pues no tiene mucho sentido estas anotaciones del proceso de escritura del autor en un manuscrito que, a pesar de las tachaduras, parece ser definitivo. En este contexto, si pensáramos que quien escribió estos versos no fue el autor, sino otra persona, que añadió el segundo final, habría que plantearse su validez al no ser originales, a no ser que entendamos que los está copiando, tanto el final como la poesía, de otro testimonio.

Lo segundo que hay que indagar es qué relaciones se establecen entre el manuscrito y la versión impresa. Es evidente que hay algún tipo de filiación, pues la mano que escribe esta composición al final es consciente del lugar que ocupaba en otros testimonios, en virtud de la llamada al verso 1488. No obstante, no se puede aceptar que esté copiando de los impresos, pues, como hemos advertido, existen numerosas variantes, algunas notables. Todo parece indicar, como ya hemos deducido en otro momento, que debió existir algún testimonio o subarquetipo anterior en que la poesía aparecía en el lugar en que está en los impresos —aunque, si se aprecia bien, el poema no figuraría justo en el lugar que se indica mediante la llamada al verso 1488, sino un poco después, tras marcharse Yarbás y Fineo—. Por qué el copista, o quien fuese, lo elimina de ahí, eso ya no lo sabemos: ¿era consciente de lo poco adecuada que era la composición en ese lugar?, ¿copiaba de otra versión en que el poema no aparecía, pero decidió dejar constancia de la de los impresos o su subarquetipo, que conocía también? Todo esto se complica si tenemos en cuenta que las dudas que nos hemos planteado antes no han sido resueltas: ¿de qué copista hablamos?, ¿cuándo incluyó este poema?

Por último, podemos interrogarnos sobre el estatus de esta poesía, es decir, ¿qué es exactamente? Podría no ser parte de la comedia, sino un poema independiente, de Morales o de otro autor, que al estar relacionado con el mito de Dido y Eneas se vinculó a nuestra pieza en testimonios tempranos, acabando por integrarse en ella; esto podría explicar que esté sujeto a sufrir, como la comedia, variantes. Sin embargo, es más lógico pensar que no es independiente, sino que forma parte de la obra, pero entonces, nos preguntamos de nuevo: ¿qué es? Ya hemos dicho que el lugar que ocupa en los impresos no es muy adecuado, pero ¿podría ir en otro lugar? El tono de la composición es de amenaza a los protagonistas, y estos reciben muchas desde el Más Allá a lo largo de la pieza. Podría ser también un borrador

conservado de algún pasaje que finalmente Morales descartó y que manos posteriores, por desconocimiento quizá, han acabado incluyendo en la obra.

En definitiva, se trata de un asunto muy complejo y enigmático, aunque hay dos hechos que parecen evidentes. Uno es la existencia de otros testimonios no conservados u hoy desconocidos en que la tirada aparecía en el lugar en que está en los impresos: qué fiabilidad tenían y con qué grado representaban la última voluntad del autor, eso ya no lo sabemos. El segundo hecho es el deseo del copista del manuscrito de aislar de la pieza la composición misteriosa: por qué lo hizo, tampoco lo podemos responder.

En conclusión, nos encontramos ante una obra con una tradición textual compleja e interesante. Parece evidente que debieron existir más testimonios además de los que conservamos, testimonios que, muy probablemente, presentaban diferentes estadios de la obra. Esto es lo que hemos podido deducir del cotejo del manuscrito y de los impresos. Es en este punto donde, lejos de dar respuestas, nos hacemos más preguntas: ¿qué texto es el más cercano a la voluntad del autor?, ¿a quién debemos esos distintos estadios de la obra, al propio Cristóbal de Morales, que volvió sobre su comedia, o a alguna mano ajena con mucha pericia? Y, por supuesto, muchas más preguntas nos hacemos en relación con los problemas del final del manuscrito: ¿quién redactó el segundo final?, ¿qué hacemos con la poesía? Son preguntas para las que por ahora no tenemos respuestas, y que solo un estudio concienzudo y monográfico de los testimonios en el contexto de una edición crítica rigurosa tendría posibilidad de responder, y decimos «tendría posibilidad» porque dudamos de que puedan solventarse solamente con los testimonios que se conservan<sup>201</sup>.

## 6. EL LEGÍTIMO BASTARDO

### 6.1. Tradición textual

#### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de (1669): *Comedia famosa. El legítimo bastardo. Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores*

---

201 Como complemento a este análisis, remitimos a la breve introducción de la edición de la pieza que incluimos en el tomo segundo, en la que explicamos qué final hemos decidido transcribir —adelantamos que el segundo, aunque ofrecemos como apéndice el primitivo también— y qué hemos decidido hacer con la poesía —anunciamos que no editarla, aunque la copiamos, según el texto del manuscrito, como apéndice también—.



*ingenios de España*, págs. 367-402. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Francisco Serrano de Figueroa.

1. Accademia dei Lincei (Roma): 92-H-12.
2. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): 1-886(8).
3. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): M-0293(8).
4. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 292.
5. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 32790.
6. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 34160.
7. Biblioteca Nacional de España (Madrid): R/22685<sup>202</sup>.
8. Biblioteca Nacional de España (Madrid): TI/16<32>.
9. Biblioteca Nacional de España (Madrid): TI/119<32>.
10. Biblioteca Nacional de España (Madrid): TI/146<23>.
11. Biblioteca Palatina (Parma): CC III.28050 3.
12. Biblioteca Palatina (Parma): CC IV.28033 54.3.
13. Biblioteca Palatina (Parma): CC IV.28033 61.2.
14. Biblioteca Palatina (Parma): CC IV.28033 61.3.
15. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-RE-6162.
16. Bibliothèque Nationale de France (París): YG-335.
17. British Library (Londres): 11725.c.11<sup>203</sup>.
18. Institut del Teatre (Barcelona): 58634.
19. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): \*38.V.10. (Vol. 32A)<sup>204</sup>.
20. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): \*38.V.10. (Vol. 32B)<sup>205</sup>.
21. Universidad de Oviedo (Oviedo): P-065-0.

202 Disponible en <<http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000073750>> (24/11/2016).

203 Según el catálogo digital (17/12/2016), pertenece a una supuesta «Primera parte de comedias escogidas, etc. vol. 32» de 1652. No obstante, el cotejo del ejemplar nos ha hecho llegar a la conclusión de que se trata del de 1669 —1652 es, precisamente, la fecha de la publicación del primer volumen de la colección—.

204 Disponible en <[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_Z158334107](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_Z158334107)> (24/11/2016).

205 Disponible en <[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_Z158335100](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_Z158335100)> (24/11/2016). Los dos ejemplares austriacos de la *Parte* no son exactamente iguales: la primera comedia, *La culpa más provechosa* de Francisco de Villegas, no está en el ejemplar 32A, en cuyo índice está tachado el título, y comienza con la segunda de la colección, *El bandolero Solposto* de Cáncer, Rosete y Rojas; por su parte, el ejemplar 32B empieza con una pieza añadida, *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar, y su loa, cosa que queda reflejada en el índice con una solapa superpuesta al título de la comedia originaria, la de Villegas. Sea como fuese, estas cuestiones no nos afectan mucho, pues la comedia de Morales está en ambos ejemplares.

2. MORALES, Cristóbal de (1764): *Comedia famosa. El legitimo bastardo*. Valencia: Viuda de Josef de Orga<sup>206</sup>.
1. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 397.
  2. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 35582.
  3. Biblioteca Histórica Municipal (Madrid): C/18862<sup>207</sup>.
  4. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/3790.
  5. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/14829.
  6. Biblioteca Pública Municipal José Celestino Mutis (Cádiz): 860-2 CAL hac.
  7. Bibliothèque Municipale de Versailles (Versalles): Morel-Fatio D 572.
  8. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG-1307(32).
  9. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG-1491.
  10. Bizkaiko Foru Liburutegia (Bilbao): R-3155(9).
  11. British Library (Londres): 1342.e.12.(40.).
  12. British Library (Londres): 11728.i.9.(7.).
  13. Georg-August-Universität Göttingen (Gotinga): 8 P DRAM II, 82:7 (21).
  14. Georg-August-Universität Göttingen (Gotinga): 8 P DRAM II, 129 (5).
  15. Hispanic Society of America (Nueva York): *Drama*.
  16. Institut del Teatre (Barcelona): 33835.
  17. Institut del Teatre (Barcelona): 35207.
  18. Institut del Teatre (Barcelona): 39877.
  19. Institut del Teatre (Barcelona): 60696.
  20. London Library (Londres): P 939-3.
  21. Manchester University (Mánchester): SPCC 3774.70.
  22. Museo Nacional del Teatro (Almagro): FA 10 COM.
  23. Northwestern University (Evanston): Spanish Plays no. 7906.
  24. Ohio State University (Columbus): PQ6415.M93 L4 1764.
  25. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): \*38.T.12. (Vol. 14,13)<sup>208</sup>.
  26. Real Academia Española (Madrid): \*RAE 41-V-44(5).

206 La comedia pertenece a una colección y lleva el número 70. Sobre la serie numerada de la imprenta de los Orga, véase Moll, 1968-1972.

207 Disponible en <<http://www.memoriademadrid.es>> (24/11/2016).

208 Disponible en <[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_+Z17616370X](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_+Z17616370X)> (24/11/2016).

27. Universidad de Oviedo (Oviedo): P-015-6<sup>209</sup>.
28. Universidad de Sevilla (Sevilla): A 39(308)/196(07)<sup>210</sup>.
29. Universidad de Sevilla (Sevilla): A 250/228(15).
30. Universidad de Sevilla (Sevilla): HAZ/2987(13).
31. Universitat de València (Valencia): BH A-112/088(03).
32. Universitat de València (Valencia): BH E/1164(06).
33. Universitat de València (Valencia): BH T/0071(12).
34. Universität Freiburg (Friburgo): E 1032, n-22<sup>211</sup>.
35. Universität Hamburg (Hamburgo): A 1945/133.
36. Université de la Sorbonne (París): LEET 8=27-27.
37. University of Glasgow (Glasgow): Sp Coll Scarfe 398.i.a.
38. University of Miami (Coral Gables): PQ6218.S6 v.111.
39. University of North Carolina (Chapel Hill): 019992.
40. University of North Carolina (Chapel Hill): PQ6217.T447 no. 169<sup>212</sup>.
41. Smith College (Northampton): PQ6225.T4 23.
42. Southern Illinois University (Carbondale): 862.308 C7321.
43. Wellesley College (Wellesley): 862.08 C73, v. 14.

## 6.2. Cuestiones ecdóticas

La tradición de *El legítimo bastardo*, con sesenta y cuatro ejemplares localizados, es una de las más ricas de nuestro corpus, aunque no de las más complejas: si la información que suministran los catálogos en línea de las bibliotecas no es errónea, todo apunta a que solo se conservan dos testimonios de esta obra: el texto publicado en la *Parte treinta y dos* de 1669 y la suelta valenciana de 1764. Tenemos constancia, además, de que en la Staatsbibliothek zu Berlin existieron dos ejemplares más, uno de la parte (4<sup>o</sup> Xk 1810-no. 10) y otro de la suelta

---

209 Disponible en <<http://hdl.handle.net/10651/2766>> (24/11/2016). Simón Díaz cita un ejemplar de esta edición en esta biblioteca con signatura P-15-7 (1992: 336). Hemos consultado al personal de la misma, que nos ha hecho saber que se trata de este que indicamos.

210 Disponible en <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5085](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5085)> (22/12/2016).

211 Disponible en <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/morales1764>> (24/11/2016).

212 Simón Díaz indiza un ejemplar en esta universidad con signatura CTAE 16,6 (Simón Díaz, 1992: 336) y que no hemos logrado localizar mediante la consulta de su catálogo en línea. Para disipar las dudas, nos pusimos en contacto con la biblioteca, que nos respondió que este es el ejemplar que cita el bibliógrafo.

(4<sup>o</sup> Xk 1500-13), actualmente en paradero desconocido, conque la cifra se elevaría a un mínimo de sesenta y seis.

Cotejados ambos testimonios, podemos decir que el del siglo XVIII procede del del XVII, que sería nuestro texto base; no obstante, aunque se trata de un texto aceptable desde un punto de vista textual, no está exento de lugares corruptos y versos omitidos. Es cierto que la suelta, en muchas ocasiones, corrige esos errores; sin embargo, es más plausible pensar que ello es obra de algún editor avisado que del manejo de otro testimonio no conservado y más correcto textualmente que el de 1669, pues algunos de los problemas más graves, como la omisión de los versos 97-100, que constituyen los cuatro primeros de una octava real, quedan sin resolver, y muchas de esas enmiendas no son aceptables al dar lugar a nuevos errores, como hacemos ver en nuestra edición del tomo segundo. En relación con esto nos gustaría señalar que las mayores diferencias entre el texto de la parte y el de la suelta radica en las acotaciones, que en el testimonio de 1764 son más descriptivas y abundantes, pues el editor añade muchos de los apartes que hay que deducir en el de 1669, haciendo explícitas las que en este son implícitas.

Por último, tenemos constancia de la existencia de algunos ejemplares más de la *Parte treinta y dos*, aunque incompletos y faltos de la comedia que nos interesa. Estas copias están en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, con signatura 1-894(1); en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, con la signatura C/18876(6); y en la Universidad de Rostock, con signatura C1-143(32).

## 7. EL PELIGRO EN LA AMISTAD

### 7.1. Tradición textual

#### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *El peligro en la amistad. Comedia famosa*<sup>213</sup>.
  1. Bayerische Staatsbibliothek München (Múnich): 4 P.o.hisp. 51 p<sup>214</sup>.
  2. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG PIECE-904.

213 Se aprecian contornos desgastados en algunas letras del encabezamiento *Comedia famosa* de la primera página de los ejemplares: en la *e* y la *d* de *comedia* y la *o* de *famosa*. Germán Vega señala defectos similares en algunas sueltas impresas en el taller sevillano de Francisco de Lyra hacia 1635 (2008a: 473-474). ¿Podría haber salido esta suelta de esta imprenta por estos años?

214 Disponible en <<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10529805-4>> (24/11/2016).

3. British Library (Londres): 11728.e.6.
2. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *El peligro en la amistad. Comedia famosa*
  1. London Library (Londres): P 939-11.

## 7.2. Cuestiones ecdóticas

De *El peligro en la amistad*, *La amistad mal pagada*, como se la llama en el *plaudite*, o incluso *La amistad peligrosa*, con que se cierra la segunda jornada, conocemos dos ediciones sueltas, a todas luces del Seiscientos y muy próximas textualmente: de una conservamos ejemplares en Múnich, en la British Library y en la Bibliothèqu Nationale de France; y de la otra en la London Library, cuyo texto, por cierto, está incompleto, ya que faltan el segundo y tercer folio, lo cual genera una laguna entre los versos 138 y 491. La que ofrece un texto más correcto es la primera, aunque las variantes y errores de la segunda son mínimos. Además, se puede decir que esta es, prácticamente, una copia a plana y renglón de aquella, o pensar que ambas lo son de otra edición anterior hoy perdida, a la que una sigue con mayor cuidado que la otra.

## 8. EL RENEGADO DEL CIELO

### 8.1. Tradición textual

#### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *El renegado del cielo. Comedia famosa*.
  1. Biblioteca Dominicini (Perugia): FA III.D.296 (17).
  2. Biblioteca Nacional de España (Madrid): R/11269(6).
2. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Comedia famosa. El renegado del cielo*.
  1. British Library (Londres): 1072.h.6.(5.).
3. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Comedia famosa. El renegado del cielo*.
  1. London Library (Londres): P 988-10.
4. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *El renegado del cielo. Comedia famosa*.
  1. Biblioteca Nacional do Brasil (Río de Janeiro): V-318, 5, 20, no. 10.
  2. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): 442867-B<sup>215</sup>.

---

215 Disponible en <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ200880500>> (24/11/2016).

5. MORALES, Cristóbal de [1671-1770]<sup>216</sup>: *El renegado del cielo. Comedia famosa*. Madrid: Imprenta de la Calle de la Paz<sup>217</sup>.
  1. Institut del Teatre (Barcelona): 39682.
6. MORALES, Cristóbal de [1698-1766]<sup>218</sup>: *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Valladolid: Alonso del Riego.
  1. The Boston Athenæum (Boston): VHXD.9G7.
7. MORALES, Cristóbal de [1725-1738]<sup>219</sup>: *El renegado del cielo. Comedia famosa*. Sevilla: José Antonio de Hermosilla.
  1. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Madrid): Tea 1-60-15.
8. MORALES, Cristóbal de (1735): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Madrid: Antonio Sanz<sup>220</sup>.
  1. Archivo Provincial de Valencia (Valencia): V-DP, T-73/43.
  2. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/12793.
  3. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/14959(7).
  4. Biblioteca Palatina (Parma): CC IV.28033 17.
  5. National Library of Scotland (Edimburgo): [Ag]. 4.7.
  6. Universidad de Oviedo (Oviedo): P-33(4)<sup>221</sup>.
  7. Universidade de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela): RSE. VAR 16 16.
  8. Universität Hamburg (Hamburgo): A/12384:5.

216 Gracias a Mercedes Agulló hemos sabido que la imprenta madrileña de la calle de la Paz pertenecía a uno de los miembros de la familia Sanz; lo que nos resulta más difícil de alcanzar es a cuál de los tres hermanos, Antonio, Francisco o Juan, se refiere: el primero trabajó entre 1728 y 1770, y tenía su taller en la plazuela de la calle de la Paz; el segundo estuvo activo entre 1671 y 1699, y su oficina estuvo establecida en la plazuela antes citada, aunque hay documentación que la sitúa en la calle de la Paz simplemente o «en la plazuela de las dos calles de la Paz»; el tercero imprimió en la calle de la Paz o «en la plazuela de la Leña de la Paz» entre 1715 y 1726 (Agulló y Cobo, 1992: 302-303). A falta de un estudio textual riguroso, proponemos una fecha amplia que abarca el periodo de actividad de los tres Sanz; no obstante, nos decantamos por asignarla a Antonio (1728-1770), ya que el testimonio guarda estrechas relaciones con el de este mismo impresor de 1735 (número 8 de nuestro catálogo). Véanse al respecto las notas correspondientes.

217 La comedia lleva como número de colección el 89.

218 Según Germán Vega (1990b: 640-641). Al no haberlo visto, no sabemos si este ejemplar tendría número de colección.

219 Según Escudero y Perosso (1999: 49). No apreciamos en el único ejemplar que hemos localizado de esta edición ningún número de serie o colección.

220 La comedia lleva el número 89. Un cotejo fugaz nos ha permitido descubrir algunas coincidencias significativas entre este testimonio y el consignado con el número 5, cuyo número de colección es también el 89. Futuros estudios deberán determinar hasta qué punto están vinculadas ambas ediciones.

221 Disponible en <<http://hdl.handle.net/10651/2747>> (24/11/2016).

9. MORALES, Cristóbal de [1747-1772]<sup>222</sup>: *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Sevilla: Josef Padrino<sup>223</sup>.
1. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): 1-886(9).
  2. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): M-0293(9).
  3. Cambridge University (Cambridge): 7743.d.115(8).
  4. Institut del Teatre (Barcelona): 73214.
  5. Universidad de Sevilla (Sevilla): HAZ/2987(14).
  6. Universitat de València (Valencia): BH T/0131(11).
10. MORALES, Cristóbal de (1749): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Madrid: Antonio Sanz<sup>224</sup>.
1. British Library (Londres): 11728.e.8.
  2. British Library (Londres): 11728.i.9.(8.).
  3. Fundación Juan March (Madrid): T-Enc-367.
  4. Hispanic Society of America (Nueva York): *Drama*.
  5. Institut del Teatre (Barcelona): 61686.
  6. Liverpool University (Liverpool): SPEC Y74.3.228(3).
  7. Universidad de Sevilla (Sevilla): A 250/228(16).
  8. Universität Freiburg (Friburgo): E 1032, n-22<sup>225</sup>.
11. MORALES, Cristóbal de [1749-1800]<sup>226</sup>: *El renegado del cielo. Comedia famosa*. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz.
1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/14829.

222 Según Germán Vega (1990a: 1009). No obstante, otros estudiosos anteriores a él dan unas fechas extremas de inicio y fin de la actividad de este impresor sensiblemente distintas: Aguilar Piñal consigna el periodo 1748-1773 (1974a: 19-20); mientras que Escudero y Perosso, a finales del XIX, hablaba de 1748-1775 (1999: 51).

223 La comedia lleva el número 16.

224 El ejemplar lleva el número 112.

225 Disponible en <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/morales1749>> (24/11/2016).

226 A la serie numerada de comedias que editó la imprenta salmantina de la Santa Cruz le ha dedicado un trabajo Julián Martín Abad (1986). El periodo de actividad del taller se extiende de 1726 a finales del siglo XIX —no obstante, hemos decidido poner como fecha extrema el último año del Setecientos—, pero la colección, al menos la originaria, se editó entre 1749 y 1764 (1986: 147-148), aunque las reimpressiones debieron de continuar pasada esta fecha. En ese año se hizo cargo del taller Domingo Casero Obispo, y se procedió a marcar con un sello en que figuraba esa fecha los ejemplares disponibles; no obstante, esto no quiere decir que 1764 sea el año de impresión, y ni siquiera sirve como *terminus ad quem*, ya que el sello siguió empleándose después (1986: 152-153). El ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, que nosotros no hemos podido consultar, está sellado, según da cuenta Julián Martín en el catálogo que presenta en su trabajo (1986: 176). El número de colección es el 101.

2. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG PIECE-983.
  3. Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real): E-84 (IV).
12. MORALES, Cristóbal de (1769): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Barcelona: Carlos Sopera<sup>227</sup>.
1. Biblioteca Marià Vayreda (Olot): GI-O-BMV.
  2. Institut del Teatre (Barcelona): 75833.
  3. Universidad de Sevilla (Sevilla): A 250/122(07)<sup>228</sup>.
13. MORALES, Cristóbal de (1791): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Madrid: Librería de Quiroga<sup>229</sup>.
1. Ateneo Mercantil de Valencia (Valencia): R-1075(6).
  2. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 30875<sup>230</sup>.
  3. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 32451.
  4. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Madrid): C/18860(50)<sup>231</sup>.
  5. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/13635.
  6. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/14996/8.
  7. British Library (Londres): 1342.e.12.(42.).
  8. Georg-August-Universität Göttingen (Gotinga): 8 P DRAM II, 82:7 (22).
  9. Institut del Teatre (Barcelona): 33901.
  10. Institut del Teatre (Barcelona): 60697.
  11. London Library (Londres): P 939-1.
  12. Northwestern University (Evanston): Spanish Plays no.7907.
  13. Ohio State University (Columbus): PQ6415.M93 R4 1791.
  14. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): \*38.T.12. (Vol. 14,14)<sup>232</sup>.
  15. Smith College (Northampton): PQ6225.T4 36.
  16. Universidad de Navarra (Pamplona): Fa. Foll 005.452<sup>233</sup>.
  17. Universidad de Oviedo (Oviedo): P-15(5)<sup>234</sup>.

---

227 La comedia tiene el número 129.

228 Disponible en <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5151](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5151)> (24/11/2016).

229 El ejemplar lleva el número 112.

230 Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv544>> (24/11/2016).

231 Disponible en <<http://www.memoriademadrid.es>> (24/11/2016).

232 Disponible en <[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_+Z176163607](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_+Z176163607)> (24/11/2016).

233 Disponible en <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/24935>> (24/11/2016).

234 Disponible en <<http://hdl.handle.net/10651/2479>> (24/11/2016).



18. Universitat de València (Valencia): BH T/0053(08)<sup>235</sup>.
19. University of North Carolina (Chapel Hill): PQ6217.T444 v. 20, no. 14.
20. Wellesley College (Wellesley): 862.08 C73, v.14.
14. MORALES, Cristóbal de [1701-1800]: *Comedia famosa. El renegado del cielo*<sup>236</sup>.
  1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/12771<sup>237</sup>.
  2. Institut del Teatre (Barcelona): 58893.
  3. University of Arizona (Tucson): PQ6282.J67 1720.
15. MORALES, Cristóbal de [1701-1800]: *El renegado del cielo. Comedia famosa*<sup>238</sup>.
  1. New York Public Library (Nueva York): NPL p.v. 553, no. 4.

## 8.2. Cuestiones ecdóticas

*El renegado del cielo* cuenta con sesenta y un ejemplares localizados y, si la información suministrada por las bibliotecas no es errónea, con al menos quince ediciones distintas, esto es, quince testimonios, de los cuales hemos consultado diez: las cuatro primeras sueltas sin pie de imprenta, aunque, a juzgar por sus rasgos tipográficos, quizá del siglo XVII; las ediciones de Antonio Sanz de 1735 y de 1749; la de José Padrino; la de Carlos Sopera; la de la Librería Quiroga; y una suelta sin datos de edición, pero quizá del XVIII (ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T/12771).

De todas ellas, la que ofrece un texto más depurado es la primera suelta del XVII, que podemos considerar por ahora testimonio base. La segunda sigue a esta muy de cerca, a pesar de algunas variantes y lagunas significativas; y lo mismo se puede decir de la tercera y la cuarta. La de Padrino también está claramente emparentada con el texto base por el número de lecciones correctas en común con esta. Las ediciones de Sanz de 1735 y de 1749 no están emparentadas, ya que ofrecen variantes entre sí. La de Sopera copia a la de Sanz de 1735 y la de Quiroga a la de 1749. Por último, la suelta del XVIII conservada en la Biblioteca Nacional de España con signatura T/12771 está muy deturpada, aunque ofrece alguna lección correcta allá donde los otros testimonios yerran.

---

235 Disponible en <[http://trobes.uv.es/record=b1707342~S1\\*val](http://trobes.uv.es/record=b1707342~S1*val)>. (24/11/2016 no podíamos acceder).

236 La comedia lleva el número 129.

237 Disponible en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000173917>> (24/11/2016).

238 Solo hemos visto la primera página en una digitalización muy apurada de márgenes. En la esquina superior derecha figura un 140 manuscrito: no sabemos si intenta reproducir un número de colección perdido o es simplemente una marca de identificación o con cualquier otra función.

Los problemas textuales de esta comedia son de los más complejos que podemos encontrar en el teatro de Morales, quizá solo superados en dificultad por los de *Dido y Eneas*, pues afectan no solo a la comprensibilidad de pasajes concretos, sino también a la coherencia argumental de la propia pieza. Estas cuestiones serán anotadas en los lugares correspondientes de nuestra edición, en el tomo segundo.

No obstante, nos gustaría dar cuenta aquí de un par de ellas. La primera afecta a un fragmento de la tercera jornada. Nos encontramos en el campamento cristiano, donde Florentina acaba de personarse para ofrecer su ayuda al rey Recisundo; tras la partida de la dama, los cristianos empiezan a preparar el choque que tendrá lugar por la noche; es entonces cuando Ignacio, el capitán, pronuncia, sin venir a cuento, estas desconcertantes palabras:

Como si del cielo fuese  
inspiración —¡cosa estraña!—,  
siguen todos el gobierno  
de un anciano, cuyas canas  
crespo penacho de nieve  
sobre las sienes levanta,  
que por esa parte guía  
casi toda la arrogancia  
de esa población de aceros  
que apuntados en las astas  
le reducen a la noche  
los rayos del sol que faltan.  
(*El renegado del cielo*: vv. 1925-1936)

Entendemos que Ignacio está describiendo algo que ve a lo lejos; pero ¿quién es este misterioso y valeroso anciano? El único que figura en la obra es Honorio, que, efectivamente, liderará a los cristianos cautivos contra los moros cuando sean liberados por Florentina, pero esto no sucederá hasta mucho después. ¿Qué está, por tanto, sucediendo aquí?, ¿se trata de una laguna?, ¿es un lapsus de Morales?, o ¿nos encontramos ante un problema similar al del poema «Suba la garza a la encimada esfera» de *Dido y Eneas*? Una solución plausible es que se trate de una visión en apariencia que prefigura lo que va a suceder y que es contemplada por los cristianos; en este caso, se habría perdido la didascalía que la introduce.

La segunda de estas cuestiones es el habla de morisco con que se expresa el gracioso Rechepe, caracterizada, entre otros rasgos, por el uso de los verbos en infinitivo, por las monoptongaciones y por las vacilaciones vocálicas, y que ha sido estudiada por Santos Domínguez (1987). El problema radica en que su empleo no es sistemático, ni en un mismo

testimonio, en que puede darse la palabra o expresión tanto en su forma estándar como en la artificial, ni de uno a otro, ya que donde uno lee la palabra deturpada, conscientemente por supuesto, otro la ofrece en su forma correcta, y viceversa. Baste un par de redondillas como ejemplo (vv. 2083-2090). He aquí la lección de la primera suelta del XVII:

Ya la crextiana cayó  
 en garlito del rey moro  
 y ya el florido decoro  
 de su sol se marchetó,  
     ya estar en el vencemento  
 del dios que llamar Cupido,  
 ya beber dulce gemido  
 o ya chopar dulce alento.

Y esta es la lectura de la edición de Padrino:

Ya la crextiana cayó  
 en garlito del rey moro  
 e ya el floredo decoro  
 de su fe se marchetó,  
     ya estar el vencemento  
 del dios que llaman Copido,  
 ya beber dulce gemido  
 o ya chupar dulce alento.

Obsérvese que Padrino ofrece más voces degeneradas que el texto del XVII: *e* como conjunción copulativa, *Copido* y *dolce*; pero ese último lee *chopar* en lugar de *chupar* y ofrece una forma verbal en infinitivo en vez de conjugada: *llamar* frente a *llaman*.

Es muy difícil averiguar cuáles fueron las lecciones originales: por un lado, las lecturas normalizadas podrían ser ultracorrecciones hechas inconscientemente por el editor o voluntariamente si no ha llegado a entender del todo el juego lingüístico de Morales; pero por otro, mucho de este lenguaje artificial podría ser también obra de este editor, que consciente del recurso, ha querido sistematizarlo o incluso potenciarlo. Por ello, a pesar de que hemos estado tentados de incorporar en nuestra edición todas las voces deturpadas de Rechepe que encontrábamos en los textos consultados, seguiremos las lecciones del testimonio base en aras de la coherencia textual.

No queremos cerrar el comentario sin dar cuenta de cuatro ejemplares perdidos de la Staatsbibliothek zu Berlin. Dos de ellos pertenecían a la edición de Antonio Sanz de 1735, y llevaban las signaturas 4<sup>o</sup> Xk 1363-no. 11 y Xk 1363-no. 13; los otros dos, cuyo título sería

*El renegado del cielo. Comedia famosa*, carecen de datos editoriales y presentaban las signaturas 4<sup>o</sup> Xk 1303-9 y 4<sup>o</sup> Xk 1363-no. 14<sup>239</sup>.

## 9. RENEGADO, REY Y MÁRTIR

### 9.1. Tradición textual

#### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*.
  1. Bayerische Staatsbibliothek München (Múnich): 4 P.o.hisp. 51 p<sup>240</sup>.
  2. Biblioteca Nacional de España (Madrid): R/11269(7).
  3. British Library (Londres): 1072.h.6.(4.).
2. MONROY, Cristóbal de [1601-1700]: *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*.
  1. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 33809<sup>241</sup>.
  2. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): \*38.V.4. (Vol. 3,2)<sup>242</sup>.
3. MORALES, Cristóbal de [1701-1728]<sup>243</sup>: *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael<sup>244</sup>.
  1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/6190.
4. MORALES, Cristóbal de [1728-1733]<sup>245</sup>: *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*. Sevilla: Viuda de Francisco de Leefdael.
  1. Biblioteca Palatina (Parma): CC IV.28033 28.

239 En el catálogo digital se dice que esta edición era sevillana (21/08/2015)

240 Disponible en <<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10529810-2>> (24/11/2016).

241 Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk205>> (24/11/2016).

242 Disponible en <<http://data.onb.ac.at/ABO/+Z158348106>> (24/11/2016).

243 Según Aguilar Piñal, los primeros impresos de Francisco de Leefdael aparecen en 1701, y desde 1728, ya fallecido, es su viuda la que se hace cargo del taller, haciéndolo constar en los colofones (1974a: 15).

244 El testimonio presenta el número de serie 182.

245 Como se dijo en nota anterior, la viuda de Francisco de Leefdael dirige la imprenta de su marido al menos desde 1728; en 1733, no obstante, dice Aguilar Piñal que los impresos que salen de la oficina suelen indicar en el colofón que es «Imprenta Real» (1974a: 15). No debe extrañarnos que la suelta lleve el mismo número, el 182 (según el Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, 17/12/2016): debe de tratarse de una reimpresión de la que había editado su esposo; lamentablemente, no hemos podido cotejar ni este ejemplar ni los de la edición precedente.

5. MORALES, Cristóbal de [1733-1743]<sup>246</sup>: *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*. Sevilla: Imprenta Real.
  1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/14829.
  2. Institut del Teatre (Barcelona): 33649.
  3. New York Public Library (Nueva York): NPL p.v. 798.
  4. Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real): E 1722(I).
6. MORALES, Cristóbal de [1747-1772]<sup>247</sup>: *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Sevilla: Josef Padrino.
  1. Bibliothèqu Nationale de France (París): 8-YG-1307(33).
  2. Institución Colombina (Sevilla): 108-3-16.
7. MORALES, Cristóbal de [1747-1772]: *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Sevilla: Josef Padrino<sup>248</sup>.
  1. Biblioteca Tomás Navarro Tomás (Madrid): RES/7074(10).
  2. Bizkaiko Foru Liburutegia (Bilbao): R-3119(9)<sup>249</sup>.
  3. Georg-August-Universität Göttingen (Gotinga): 8 P DRAM II, 82:7 (23).
  4. Institut del Teatre (Barcelona): 39683.
  5. Médiathèque Centrale d'Agglomération Émile Zola (Montpellier): V12204 (V.6).
  6. Thomas Fisher Rare Book Library. University of Toronto (Toronto): Rare Book buc.
  7. Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real): E 2720(I).
8. MORALES, Cristóbal de (1781): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Valencia: Josef y Tomás de Orga<sup>250</sup>.
  1. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 30729<sup>251</sup>.

246 En concreto, el colofón reza: «En la Imprenta Real, Casa del Correo Viejo». Como se dijo antes, es el nombre que adquiere el taller de Leefdael desde 1733 hasta 1743, cuando se muda a la calle Génova (Aguilar Piñal, 1974a: 15). Su número es el 182, el mismo, precisamente, que el de las otras dos ediciones de la oficina: habría que cotejarlas para comprobar hasta qué punto se mantiene el texto.

247 Sobre Padrino, remitimos a la nota de la edición de su imprenta de *El renegado del cielo*. El número de colección es el 24.

248 Su número es el 241. Llama la atención que el de la edición anterior, proveniente del mismo taller, sea el 24.

249 Disponible en <[http://bibliotecaforal.bizkaia.net/record=b1111489~S8\\*baq](http://bibliotecaforal.bizkaia.net/record=b1111489~S8*baq)>, aunque nunca hemos podido acceder. Simón Díaz recoge este ejemplar con una signatura antigua, según nos informa la propia biblioteca: A-9-5-53 (1992: 337-338).

250 La edición lleva el número 251.

251 Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrf6d1>> (24/11/2016).

2. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 32452.
  3. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Madrid): C/18772(8).
  4. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/12722.
  5. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/19326.
  6. British Library (Londres): 1342.e.12.(41.).
  7. British Library (Londres): 11728.i.9.(6.).
  8. London Library (Londres): P 939-2.
  9. London Library (Londres): P 969-8.
  10. Museo Nacional del Teatro (Almagro): FA 10 COM.
  11. Universidad de Sevilla (Sevilla): A 039(308)/196(06)<sup>252</sup>.
  12. Universidad de Sevilla (Sevilla): HAZ/2987(12).
  13. Universidad de Sevilla (Sevilla): HAZ/3782(13).
  14. Universidade de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela): RSE.PAP.  
VAR 14 18.
  15. Universitat de València (Valencia): BH T/0038(14)<sup>253</sup>.
  16. Universität Freiburg (Friburgo): E 1032, n-22,5<sup>254</sup>.
  17. Université de la Sorbonne (París): LEET 8=27-27.
  18. University of Cambridge (Cambridge): Chaytor JS.5.2029.
  19. University of Cambridge (Cambridge): Hisp.5.76.13(14).
  20. University of Michigan (Ann Arbor): PQ 6217.A2 C65 no. 251.
  21. University of Yale (New Haven): He35 6 7.
9. MORALES, Cristóbal de [1701-1800]: *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*<sup>255</sup>.
1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/9194<sup>256</sup>.
  2. Institut del Teatre (Barcelona): 44945.
  3. Institut del Teatre (Barcelona): 58892.
  4. New York Public Library (Nueva York): NPL p.v. 587, no. 2<sup>257</sup>.

252 Disponible en <fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5084> (24/11/2016).

253 Disponible en <http://trobes.uv.es/record=b1649180~S1\*val> (24/11/2016 no podíamos acceder).

254 Disponible en <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/morales1781> (24/11/2016).

255 El número de colección es el 49.

256 Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000173913> (24/11/2016).

257 Este ejemplar presenta sobreescrito en el apellido del autor el de Monroy (Bergman, Szmuk. 1981b: 247-248).

5. Universitat de València (Valencia): BH Y-16/037(05)<sup>258</sup>.
6. Wellesley College (Wellesley): 862.08 C73, v.14.
10. MORALES, Cristóbal de [1701-1800]: *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*<sup>259</sup>.
  1. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): 1-2709(14).
  2. Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo): M-0305(14).
  3. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG PIECE-979.
  4. British Library (Londres): 11728.e.7.
  5. Institut del Teatre (Barcelona): 60698.
  6. Real Academia Española (Madrid): \*RAE 41-IV-52(5).
  7. Real Academia Española (Madrid): \*RAE 41-V-60(13).
  8. Universidad de Sevilla (Sevilla): A 250/228(13).
11. MORALES, Cristóbal de [1701-1800]: *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*<sup>260</sup>.
  1. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/14984(3).
  2. Northwestern University (Evanston): Spanish Plays no. 7908<sup>261</sup>.
  3. Universität Hamburg (Hamburgo): A/12384:5.
  4. Wellesley College (Wellesley): 862.08 C731.

## 9.2. Cuestiones ecdóticas

*Renegado, rey y mártir* cuenta también con una tradición textual rica —cincuenta y nueve ejemplares localizados— y compleja —al menos once testimonios diferentes, si la información que ofrecen los catálogos de las bibliotecas no es errónea—. Obviamente, no nos ha sido posible consultar todas esas copias, pero sí hemos podido cotejar varias de ellas, perteneciente a seis ediciones distintas: las dos sueltas pertenecientes al siglo XVII, a juzgar por sus características tipográficas —una de ellas atribuida a Cristóbal de Monroy—; una de las de José Padrino (la custodiada en la Institución Colombina sevillana); la valenciana de 1781, procedente de las prensas de los Orga; y una de las carentes de pie de imprenta pero que podría fecharse en el siglo XVIII (Biblioteca Nacional de España, signatura T/9194).

258 Disponible en <[http://trobos.uv.es/record=b1509749~S1\\*val](http://trobos.uv.es/record=b1509749~S1*val)> (24/11/2016 no podíamos acceder).

259 Hay un 39 pequeño en la esquina superior derecha del recto del primer folio que podría ser el número de la serie.

260 El número de la colección es el 15.

261 En el registro correspondiente del catálogo digital de la biblioteca se dice que la comedia es obra de Cristóbal de Monroy y que en su parte superior figura el número 49. Nos pusimos en contacto con su personal, que nos confirmó la atribución a Morales y que el número de colección era el 15.

Como se comprenderá, no nos atrevemos a decir mucho sobre la transmisión del texto de esta pieza al no haber podido cotejar todos los ejemplares o, al menos, testimonios de la obra. Sin embargo, podemos decir algo sobre las ediciones con que hemos trabajado. Todas ellas presentan erratas y errores en mayor o menor medida. Hemos apreciado algunas tendencias en lo que respecta a la transmisión de las lecciones: los dos textos del XVII suelen leer igual en muchas ocasiones frente a los del XVIII, pero el texto atribuido a Monroy presenta muchos errores respecto al asignado a Morales que no aparecen en las copias dieciochescas.

Por último, también se custodiaban algunos ejemplares de esta pieza en la Staatsbibliothek zu Berlin hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial: uno de los de las ediciones del taller de Francisco de Leefdael, según se indica que llevaba el número 182 (signatura 4<sup>o</sup> Xk 1225-no. 9); otro de los de José Padrino, en concreto de la edición consignada con el número 7, ya que se dice que en la primera página aparecía el número 241 (signatura 4<sup>o</sup> Xk 1500-no. 13); y dos posiblemente pertenecientes a la edición sin datos número 11 de nuestro catálogo, a juzgar por el 15 que figuraba en la primera página, según la biblioteca (signaturas 4<sup>o</sup> Xk 1237-no. 4 y 4<sup>o</sup> Xk 1363-no. 12). Por su parte, Julián Martín aduce que esta pieza también debería figurar entre los títulos que integraban la serie numerada de la imprenta de la Santa Cruz de Salamanca al aparecer en uno de los catálogos manuscritos que maneja en su trabajo; no obstante, no conocemos hasta la fecha ejemplares de esta edición, y no parece que puedan identificarse con alguna de las que carecen de pie editorial, ya que el número que debería de corresponder a este título sería el 162, 169 o 173 (1986: 154).

## 10. LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO

### 10.1. Tradición textual

#### A. Impresos:

1. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa.*

1. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Madrid): Tea 1-67-5<sup>262</sup>.

---

262 En la primera página se ha añadido en una banderilla un título manuscrito: *La toma de Sevilla por el rey don Fernando el Tercero*; y al final hay una nota que debe de ser una censura: «Madrid 26 de Junio de 1738 | Pase | L<sup>do</sup>. Armendariz [rúbrica]». Andioc y Coulon (1996a; 1996b) no recogen ninguna representación de



2. Bibliothèque Nationale de France (París): 8-YG PIECE-1077<sup>263</sup>.
2. MORALES, Cristóbal de [1601-1700]: *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa*.
  1. Biblioteca Palatina (Parma): CC IV.28033 26.
3. MORALES, Cristóbal de [1717-1728]<sup>264</sup>: *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael.
  1. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 30831<sup>265</sup>.
  2. Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander): 30852.
  3. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/12689.
  4. Biblioteca Nacional de España (Madrid): T/19617<sup>266</sup>.
  5. Bizkaiko Foru Liburutegia (Bilbao): R-3403(9).
  6. British Library (Londres): 11728.e.9.
  7. Georg-August-Universität Göttingen (Gotinga): 8 P DRAM II, 86:1(7).
  8. Universitat de València (Valencia): BH T/0065(12).

## 10.2. Cuestiones ecdóticas

Conocemos tres ediciones sueltas de *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando*: dos de ellas carecen de datos editoriales y son probablemente del siglo XVII, a juzgar por sus rasgos tipográficos; la tercera procede del taller sevillano de Francisco de Leefdael. La que ofrece el mejor texto es una de las que no tienen pie de imprenta, concretamente aquella de la que se custodian ejemplares en Madrid y en París; las otras dos presentan algunos errores y, lo que es peor, hasta catorce lagunas, comprendidas entre los versos 111 y 114, 193 y 194, 279 y 282, 455 y 478, 897 y 904, 961 y 972, 1147 y 1150, 1183 y 1186, 1303 y 1312, 1550 y 1554, 1947 y 1976, 2009 y 2016, 2083 y 2105 y 2193 y 2212, por lo que deben de estar filiadas de algún modo. No obstante, dan lecturas acertadas en algunos lugares en que la otra yerra.

Dejando ya las cuestiones textuales, hay que decir que el único ejemplar conservado de la segunda suelta del XVII, en la Biblioteca Palatina de Parma, es especialmente

---

esta pieza en esta fecha.

263 Disponible en <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859424r>> (24/11/2016).

264 El colofón dice en concreto: «Por Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo». Según Aguilar Piñal, los primeros impresos con tal indicación surgen hacia 1717 (1974a: 15). El número de la comedia es el 116.

265 Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4j127>> (24/11/2016).

266 Disponible en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000173915>> (24/11/2016).

interesante en tanto que está plagado de intervenciones manuscritas de diversa índole, como tachaduras, correcciones, enmiendas, encuadramientos y adiciones, además de otras marcas cuya función nos resulta más enigmática: a veces parecen dividir las tiradas en estrofas; otras creemos que limitan los diferentes periodos sintácticos o argumentales de los parlamentos de los personajes. Sea como fuese, no es este el momento de analizar en detalle esta cuestión, tarea que deberá abordarse en otro momento; sin embargo, podemos lanzar una hipótesis: tales intervenciones podrían ser obra de alguna compañía que debió de llevar la comedia a las tablas; tal cosa puede deducirse de los encuadramientos, que tienden a aligerar el texto de la obra, o de las numerosas acotaciones que se añaden, hecho que revela una preocupación por la dimensión espectacular de la pieza.

## CAPÍTULO III

DATACIÓN, FUENTES Y FORTUNA ESCÉNICA, EDITORIAL Y LITERARIA DE  
LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

**A**NALIZADOS los problemas textuales de la producción teatral de Cristóbal de Morales, es el momento de comenzar con su análisis crítico. En este sentido, creemos que el primer paso que hemos de dar es proponer una datación de estas piezas, aunque se trate de fechas hipotéticas: efectivamente, en ninguno de los casos nos ha sido posible establecer certeramente un año concreto de composición, sino un intervalo más o menos preciso, y en muchas ocasiones ni siquiera eso, pues los límites extremos que manejamos lo son tanto que resulta obvio que para entonces la comedia o bien no podía haber sido escrita aún o bien debía estarlo ya desde hacía años.

Para llevar a cabo esta tarea, hemos partido de diversos indicios. En primer lugar, consideraremos las pocas fechas de representación del XVII de que tenemos constancia en la actualidad, casi todas dadas a conocer por Jean Sentaurens en su monografía *Séville et le théâtre* (1984). Hay que tener en cuenta que los años consignados por el investigador francés no son necesariamente los de la composición de la obra, sino los de una de sus puestas en escena: la comedia podría haberse escrito mucho tiempo antes, sobre todo si lo que se llevó a las tablas no era un estreno, sino una reposición de una obra de repertorio, práctica frecuente de las compañías de la época. Así pues, esas fechas constituirán siempre un *terminus ad quem*.

En segundo lugar, se han tenido en cuenta las posibles fuentes, literarias o no, de las que parte nuestro dramaturgo. En tales casos, si conocemos fechas de referencia del texto de inspiración, ya sea de composición, de representación o de publicación, podremos establecer un hipotético *terminus a quo* para la comedia de Morales; no obstante, como queda dicho con anterioridad, en ocasiones las supuestas fuentes son tan tempranas que sus fechas no resultan significativas para fijar el periodo de redacción de la comedia nuestro dramaturgo. En este contexto, analizaremos también el trabajo de reelaboración a que nuestro dramaturgo ha sometido esas obras para crear las suyas<sup>267</sup>.

---

267 Somos perfectamente conscientes de que la filología moderna prefiere operar en estos casos con el concepto de intertextualidad, que presupone un tipo de vínculo más rico y complejo de la obra con otras precedentes y coetáneas. No obstante, sucede lo mismo que con otros aspectos de este trabajo: el análisis de la intertextualidad sería más adecuado para un estudio monográfico de cada pieza que para uno de conjunto, al requerir un manejo más exhaustivo de todos esos «intertextos», que conforman una red de relaciones y

Y un último aspecto que tomaremos en consideración para las cuestiones cronológicas son las relaciones que mantienen las comedias de Morales entre sí, fenómeno actualmente denominado intratextualidad —del que ya adelantamos algo al fijar el corpus teatral— y que supone la reutilización de versos en diferentes obras, la parodia de algunas secuencias o la recurrencia de ciertos motivos dramáticos. En esta ocasión, sin embargo, tales vínculos no nos serán muy útiles para fijar una fecha o periodo de redacción, pero sí para lanzar hipótesis sobre la prioridad de composición de unas comedias respecto a otras.

Por último, cerraremos cada apartado valorando la fortuna editorial y escénica de cada obra en función de las ediciones y ejemplares conservados y de las representaciones de las que tenemos constancia<sup>268</sup>. En este contexto, analizaremos también la suerte literaria de *Los Armengoles*, la única pieza de Morales, hasta donde alcanzamos, que influyó en otro dramaturgo posterior: José de Arroyo y su *Honor en el suplicio*.

Antes de comenzar con el estudio, queremos simplemente advertir de que el capítulo se dividirá en nueve apartados, uno por cada comedia canónica de Morales y considerando en uno solo la dilogía de *Los Armengoles*; estos se subdividirán en función de las cuestiones anunciadas que podamos tratar en cada uno de ellos.

---

confluyen en la obra analizada. Esta es la razón por la que hemos decidido adoptar un enfoque más tradicional, que podrá ser sometido a revisiones críticas en el futuro. Sobre la intertextualidad, véanse Martínez Fernández, 2001 y Camarero, 2008.

268 Además de los datos de Sentaurens, para valorar la fortuna escénica de la obra dramática de Morales hemos manejado diferentes trabajos sobre el teatro y las carteleras en diferentes ciudades españolas durante los siglos XVII, XVIII y aun XIX, algunos más o menos recientes y otros bien añejos: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (1974b) de Aguilar Piñal; la serie *Teatros y comedias en Madrid* (1971-1986) de Shergold y Varey, que abarca todo el XVII y los dos primeros decenios del XVIII; la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1996) de Andioc y Coulon; «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)» (1990) de Menéndez Onrubia; la serie de Alfonso Par «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII» (1929); *Cartellera del teatre de Barcelona (1790-1799)* (1999) de Josep Maria Sala Valldaura; «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General» (1975) y «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679» (1979) de Vicenta Esquerdo, ya aludidos en el estado de la cuestión; «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII» (1933) de Juliá Martínez; *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII* (1982) de Arturo Zabala; *El teatro en Valladolid* (1923) de Narciso Alonso Cortés; *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración* (1974) de Almuiña Fernández; «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)» (1942) de Montero de la Puente; *El teatro en La Rioja: 1580-1808* (1998) de Domínguez Matito; «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII» (1974) y «Autores y actores teatrales en la Pamplona del siglo XVIII» (1975) de Miguel d'Ors; o «Representaciones teatrales en Cuba a fines del siglo XVIII» (1943) de Arrom. Los resultados, que se irán exponiendo pertinentemente, no han sido muy satisfactorios.

## 1. LAS ACADEMIAS DE AMOR

### 1.1. Datación

Disponemos de un indicio para fechar *Las academias de amor*, que es la representación que registra el profesor Sentaurens en el Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, que tuvo lugar en el Corral de la Montería en febrero de 1643, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo (1984b: 1095)<sup>269</sup>: este año supondría un *terminus ad quem*. Lamentablemente, no conocemos ninguna otra fecha vinculada con esta pieza que nos permita afinar más su periodo de composición ni hemos logrado encontrar una fuente evidente a partir de la cual establecer nuestras hipótesis, de modo que habremos de conformarnos con ese año, que casa muy bien con el periodo que suponemos de mayor actividad de nuestro dramaturgo.

Hay que recordar también que la *Parte cuarenta y tres de diferentes autores* en que se publicó la obra apareció en 1650; sin embargo, este año carece de valor alguno a la hora de datar la comedia en tanto que la fecha de representación antes aludida la anula como *terminus ad quem* al ser, obviamente, más temprana.

### 1.2. Fortuna escénica y editorial

Terminamos valorando la fortuna de la pieza, aunque, también en esta ocasión, poco tenemos que decir. En cuanto a lo escénico, solo conocemos la representación de 1643. Mayor parece haber sido la suerte de la obra en el plano editorial, pues conocemos cuatro ediciones de la misma, una de ellas en una parte; además, no debemos olvidar la existencia de una cuidada copia manuscrita dieciochesca: indicios todos de que la comedia debió de suscitar un mínimo interés en la época.

---

269 Ya indicamos en el capítulo I que hemos tenido la oportunidad de consultar el proceso que sirve al investigador francés para trazar una «cartelera» del Corral de la Montería entre los años 1640 y 1644. El pleito se encuentra en el Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, con signatura actual Caja 643, expediente 3. La lista que nos interesa está encabezada por el siguiente epígrafe: «Relación jurada que yo, Antonio Correa Muñiz, como arrendador que soy del Corral de la Montería, de los aposentos que se han dado al tesorero de los Reales Alcázares, Bartolomé Rodríguez de Melo, desde veinte y nueve de octubre del año pasado de seiscientos y cuarenta, según consta por el libro donde se toma la razón de los dichos aposentos». Por lo que respecta a *Las academias de amor*, el registro figura en la sección «Vallejo cuando vino de Granada», y sus representaciones comenzaron el 7 de febrero de 1643, y el día 9 hubo cambio de obra: *Santa Engracia*.

## 2. LOS ARMENGOLES. PRIMERA Y SEGUNDA PARTE

Aunque se trate en realidad de dos comedias, la primera y la segunda parte de *Los Armengoles* conforman una unidad hasta el punto de que no podemos estudiar sus fuentes y su cronología sin considerarlas conjuntamente.

### 2.1. Datación

Efectivamente, Morales parte del mismo texto para componer las dos partes que integran su dilogía, que, además, se representaron, si no seguidamente, sí en un lapso de tiempo relativamente corto: según la documentación exhumada por Sentaurens, Manuel Vallejo las llevó a las tablas del corral de la Montería entre los meses de abril y junio del año 1641 (1984b: 1096)<sup>270</sup>. Este podría ser un *terminus ad quem* para su datación; pero podríamos establecer también un *terminus a quo* en función de la fuente principal de la dilogía: Morales dramatiza la acción de *El bandolero* de Tirso de Molina, novela inserta en su miscelánea *Deleitar aprovechando*, publicada en 1635, aunque ya lista en 1632, según se desprende del propio libro. No obstante, María del Pilar Palomo (1984) ha estudiado con detalle la novela y ha llegado a la conclusión de que es muy anterior a esa fecha, en virtud de ciertos rasgos estilísticos, de sus coincidencias con otras obras datadas antes de los años 30 —en concreto, con *Los cigarrales de Toledo*— y, especialmente, del ataque que se realiza en ella a José Pellicer y Tovar por su plagio en *Argenis continuada* (1626): debe situarse, pues, su primera redacción en la segunda mitad de la década de los años 20 del siglo (1626-1627). En este contexto, cabría preguntarse si Morales pudiera haber tenido acceso al manuscrito de la obra antes de su publicación; no obstante, los años 20 nos parecen excesivamente tempranos para nuestro autor, del que, en teoría, solo tenemos datos de actividad a partir de los 30. Menos descabellado se nos antoja que pudiera haber tenido conocimiento de la novela allá, precisamente, por 1631 o 1632; pero lo que nos resulta más probable es que hubiera trabajado a partir de la edición de 1635<sup>271</sup>. Así pues, podemos establecer la fecha de composición de la

270 La información relativa a *Los Armengoles* se encuentra en el epígrafe «Vallejo cuando vino de Lisboa», y en concreto el primer día de representación de la primera parte fue el 26 de abril de 1641, hasta el día 28, en que hubo cambio de obra, *El conde de Sex*. La segunda se escenifica desde el 28 de junio, y aún el 30 continúan sus representaciones.

271 De lo contrario, habría que admitir que Morales habría accedido a la miscelánea en su mismo proceso de redacción, algo que no parece muy verosímil; para aceptarlo, habría que presuponer algún vínculo estrecho entre nuestro autor y Tirso de Molina, que no podemos demostrar: se supone que el mercedario estuvo en Sevilla durante algunos años, 1616, 1625 y 1629 (Vázquez Fernández, 2003: 8-9; 2008: 261-262), excesivamente tempranos para aceptar una hipotética amistad entre él y nuestro dramaturgo; además, ¿hasta

dilogía en el periodo que va de los años 1635 a 1641, quizá más cerca del segundo, cuando se llevó a las tablas, que del primero.

## 2.2. Fuentes literarias

Ahora nos corresponde hablar sobre la manera como Morales ha trabajado su fuente. *El bandolero* recrea novelescamente la vida de san Pedro Armengol, de modo que el grueso de sus páginas está dedicado a los lances amorosos y a los enredos ficticios que Tirso introduce; por su parte, el martirio, para cuyo relato el mercedario sigue la leyenda tradicional sobre este santo, se desarrolla rápidamente al final del relato. La primera comedia de nuestro autor gira en torno a esos enredos, mientras que la segunda dramatiza el suplicio; en este sentido, en la primera parte se aprecia un trabajo mayor de reelaboración que en la segunda, cuya trama coincide no ya con lo que escribe Tirso, sino, en líneas generales, con lo que se cuenta sobre san Pedro Armengol en todas las fuentes que relatan su vida.

En efecto, en la primera pieza de la dilogía Morales no sigue escrupulosamente la trama ideada por el mercedario, sino que introduce numerosas modificaciones en la intriga, añade nuevos lances y suprime otros. Se trata, en definitiva, de explotar el potencial dramático que el relato del fraile presentaba, pues aunque en él se sucede gran cantidad de peripecias y el enredo constituye un mecanismo esencial en su construcción, *El bandolero* es, ante todo, una novela de corte sentimental, cuyo ritmo se ralentiza en muchas ocasiones para dar rienda suelta a los vaivenes emocionales de sus personajes y que contiene largos soliloquios así como interpolaciones líricas en que se reproducen los poemas y canciones que algunos de

---

qué punto le agradaría al mercedario que otro poeta se apropiara de su argumento para componer una comedia, cuando él mismo había afirmado en la dedicatoria a don Luis Fernández de Córdoba y Arce de *Deleitar aprovechando* que «Buscaba, pues, mi pluma, alguna disposición nueva, que la medrase crédito con tales asuntos [las tres historias hagiográficas que se ha propuesto incluir en la miscelánea]; tal vez imaginaba fiarlos al teatro en otras tres comedias; pero apenas me las consultaba el pensamiento, cuando, retrocediendo, él mismo me advertía cuán desganado el auditorio a todo lo sagrado amenazaba atrevimientos ya envidiosos, ya ignorantes (si los unos de los otros se distinguen), lo contingente del aplauso, lo peligroso de las ostentaciones carpinteras y pintoras (a donde han dado en acogerse, como a portería de convento, las penurias de las trazas y sentencias), la poca fe que ganan las verdades con los ensanches mentirosos que en semejantes argumentos añaden las musas, pues no hay comedia de las de esta especie, en que no pongan más prodigios de su casa que encierra un *Flosantorum* (como les venga a cuento a las tramoyas), sin que escrupulicen los poetas las censuras que el Concilio sacrosanto Tridentino fulmina contra los que fingen milagros nunca sucedidos. Y últimamente, recelaba el saber por experiencia lo poco que permanece la memoria de los varones célebres que, por este camino, se manifiestan al concurso, pues la que más duración goza, es en la Corte quince días y en los demás pueblos tres o cuatro, quedando al tercer año sepultados sus cuadernos en los legajos, cuando mucho, de algún tratante papalista» (Téllez, *Deleitar aprovechando*, 1994b: 8)?

ellos recitan y cantan: todo esto ha sido, obviamente, eliminado de la comedia, mientras que, por el contrario, se han multiplicado aquellos mecanismos generadores de enredo: cartas que no llegan al destinatario deseado, postigos semisecretos y llaves maestras que sacan a algún galán impertinente de más de un apuro, cambios de identidad, secuencias a oscuras, pendencias entre amantes celosos, etcétera.

No obstante, esto no quiere decir que tras la trama de don Cristóbal no se trasluzca la de Tirso. Ambas obras comienzan de la misma manera, mediante la alusión a la doble profecía del destino del protagonista: fray Bernardo de Corbaria, antes de nacer, ha anunciado que Pedro será ejemplo de santidad, mientras que el astrólogo Mercurino ha predicho que será vilmente ajusticiado en una horca. Ante esta situación, Alberto, el padre, concediendo más crédito al segundo vaticinio, decide acabar con la vida del infante para evitar así el deshonor que tal muerte acarrearía a su linaje; sin embargo, se apiada del recién nacido y lo deja secretamente a uno de sus ganaderos, Guillén, para que lo críe como suyo, ya que este criado acaba de perder a su propio hijo, detalle que, por cierto, omite Morales. El joven Pedro, pues, crece entre los humildes, pero su temperamento, como es tópico en este tipo de situaciones, muestra que es algo más que un simple campesino. En este sentido, nuestro dramaturgo llega prácticamente a copiar una de las descripciones con que Tirso presenta al protagonista. Esto es lo que leemos en *El bandolero*:

Limpio y no del todo grosero el traje, gallardamente rústico y rústicamente cortesano, con igualdad mezclaba la gentileza generosa de su sangre con lo tostado y robusto de su ejercicio, y llevándose tan bien entre sí estos extremos que, si por lo bizarro enamoraba, por lo robusto le temían. ¿Cuántas veces desvaneció al lobo la presa casi poseída y, corriendo tras él, redimió de sus colmillos la inocente ternera recién nacida? ¿Cuántas, con presurosa diligencia, quitó de los vellosos brazos la colmena al oso? [...] Cuando en el herradero de su vacada, señalaban las marcas la empresa de su dueño ¿quién si no él torcía por los formidables ramos la cerviz del toro, y le sujetaba a la impresión del encendido yerro? (Téllez, *El bandolero*, 1994c: 577)

Y esta es la manera como se describe el propio Pedro en *Los Armengoles I*:

La aurora aquí de mis años  
tres lustros contaba apenas  
cuando al oso me atrevía,  
que, ladrón del dulce néctar,  
usurpa de ruelas de oro  
hilado en brutas cortezas  
el panal, que flor a flor  
labra la una y otra abeja;  
el toro que más lozano



ciñe torcida diadema  
de marfil y que veloz  
pone en el viento las huellas,  
cuando le empuño el marfil  
en aquesta mano diestra,  
aunque esgrima el blanco estoque,  
aunque encarruje la testa,  
le sujeto de tal modo,  
le rindo de tal manera  
que, obediente a mi valor  
y frágil a mi dureza,  
soy rayo a su duro estoque,  
soy a su curso cometa.  
(*Los Armengoles I*: vv. 931-952)

También nuestro dramaturgo es muy fiel a la novela a la hora de dar pie a la intriga: Pedro y Saurina, su hermana, aunque desconocida por él, acuden a Barcelona a la Feria del Vidrio, donde Pedro tiene un enfrentamiento con un francés que resulta muerto a sus manos. Es a partir de este momento cuando Morales empieza a introducir un mayor número de modificaciones. En la novela, Pedro es perseguido y atacado a causa del suceso y acaba medio muerto en una calle de la ciudad, donde es recogido por Laurisana, que lo lleva a su casa para curarlo, terminando por enamorarse de él. Por su parte, Saurina se ve pretendida por el conde Manfredo y por don Berenguer, hermano de Laurisana, aunque rechaza a ambos. Finalmente, y tras una serie de peripecias muy complicadas, el conde se ve obligado a casarse con Laurisana en contra de su voluntad, lo cual lo hace tramar una venganza: secuestrar a Saurina para llevarla a su Italia natal haciendo creer que la fechoría se debe a Pedro. Por otro lado, Laurisana, que tampoco desea casarse con el noble, pide a Pedro que la ayude a escapar. Tanto el plan de Manfredo como el de la dama tienen su ejecución durante la misma noche, de modo que se produce un encuentro y enfrentamiento entre los dos grupos del que sale herido don Berenguer y las damas intercambiadas, de manera que quien viaja a Italia es Laurisana; y la que huye con Pedro, Saurina; además, el conde consigue que parezca que el joven Armengol es el causante de todo, por lo que encarcelan a su padre, Alberto, al haberse fugado el supuesto culpable.

En Morales la acción es algo diferente. Pedro no resulta herido del incidente de la feria, sino que, perseguido por la justicia, llega por casualidad a la casa de Laurisana, donde pide amparo a la dama, en el mismo momento en que está siendo cortejada por el conde. Entre todos consiguen despistar a la justicia y a don Berenguer, que reta al conde celoso del honor

de su hermana, pues le hacen creer que Manfredo ha llegado allí cubriéndole las espaldas a Pedro. Laurisana se siente atraída por el joven, y, por su parte, don Berenguer se enamora de Saurina. Pedro desdeña a Laurisana al creerla dama del conde y desafía a este, que viéndose despreciado de una y humillado por otro, decide vengarse de sus familias, los Lanzoles y los Armengoles, y se las ingenia para hacer creer a don Berenguer que Pedro quiere matarlo por orden de Alberto; además, pide a este a Saurina con intención de deshonorarla. La trama se va enredando cada vez más y todo conduce a un duelo cuádruple entre don Berenguer, Pedro, Alberto y el conde en el que se desvela la verdadera identidad del protagonista, aunque no se aclara la causa de todo lo sucedido. Finalmente, ya desengañado y enamorado de ella, Pedro propone a Laurisana huir juntos. Por su parte, el conde, que no cesa en sus empeños, logra suplantar a don Berenguer y convencer a Saurina, ya enamorada del joven Lanzol, de que huyan también. Se produce el encuentro entre los dos grupos con el consiguiente intercambio de damas, pero con la diferencia de que Pedro reconoce al conde y lo mata, de lo cual es culpado Alberto, sorprendido ante el cadáver del noble.

A partir de este apretado resumen se habrá podido apreciar las diferencias entre ambas obras. No es nuestra intención analizar las implicaciones de todas pormenorizadamente, aunque sí nos gustaría resaltar algún detalle sobre la configuración del héroe protagonista: Pedro Armengol.

Tirso nos pinta en su relato a un joven con gran nobleza de espíritu y valeroso en lo que supone una caracterización muy positiva y digna del personaje. Si se hace bandolero, es porque necesita desagraviar a su familia, pues, recordemos, se ha prendido injustamente a su padre; además, al estar el honor de su linaje en entredicho, no puede recurrir a la justicia ordinaria, por lo que debe tomársela por su propia mano:

Los caballeros agraviados que en Cataluña no hallan recurso en la justicia, saliéndose a los montes y convocando bandoleros, remiten del modo que pueden a la venganza sus injurias [...]. La satisfacción y el sentimiento de nuestros agravios han de forzarme a que siga esta milicia desautorizada, imitando a infinitos generosos que, por este medio, ofenden ofendidos. Al mismo tiempo que me conozco noble me lastimo deshonorado; amenazan a mi padre cadalsos afrentosos, cuando la fortuna me intitula sucesor de su nobleza. (Téllez, *El bandolero*, 1994c: 802-803)

Morales, sin embargo, no nos ofrece una imagen tan idealizada del joven Armengol, pues lo dibuja con algunas sombras: es valeroso y noble, sí, pero a veces también excesivamente arrogante, llegando en ocasiones a la bravuconada y molestando a Laurisana, dándole a

entender que no se siente digno de ella al considerarse más (vv. 995-1014). En el capítulo correspondiente a los personajes analizaremos con más detenimiento su construcción; por ahora baste decir que nos encontramos ante un ser frustrado por sus orígenes oscuros, lo cual lo lleva continuamente a reafirmarse: ahí está el origen de su arrogancia y el motivo de su conversión en bandido, que es ante todo el deseo de sustentar la razón del asesinato del conde. No obstante, en la segunda comedia Pedro comunicará al rey que algunas de sus acciones de forajido tienen como objetivo hacer justicia a Alberto, como la toma de un castillo que le pertenecía del que el monarca se ha incautado (vv. 263-284).

Sea como fuese, esta caracterización algo diversa, más negativa, sirve a nuestro autor para hacer más evidente el contraste que existe entre el joven bravucón que se hará malhechor y el santo redentor en que se convierte tras ser perdonado por el rey. Es este uno de los rasgos principales de la convención dramática que Morales sigue a la hora de componer su segunda pieza —y que implica también a la primera en tanto que están relacionadas al conformar un todo—: «la conversión del gran pecador», según veremos en el capítulo siguiente.

Efectivamente, a pesar de que, como dijimos anteriormente, la segunda parte sigue con mayor fidelidad el texto tirsiano, los cambios que introduce nuestro autor en ella, al menos los más notables, también pueden ser explicados a la luz de dicha convención. Así, cuando Alberto, su padre, por mandato del rey, se persona con un ejército en la sierra para capturar a su hijo, el joven no dudará en enfrentarse con su padre —hecho que, aunque rebelde, podemos leer también como gesto de afirmación—, algo que no llega a suceder en Tirso, en que Pedro, al reconocer a Alberto, depones las armas y se ofrece como reo:

PEDRO.	Ya de Marte el valor tienes delante.
ALBERTO.	(¡Cielos, qué miro!) [ <i>Aparte.</i> ]
PEDRO.	(¡Que descubris, ojos!) [ <i>Aparte.</i> ]
ALBERTO.	(¿Es sueño lo que advierto?) [ <i>Aparte.</i> ]
PEDRO.	(¿Son antojos?) [ <i>Aparte.</i> ]
SAURINA.	(¡Aqueste es nuestro padre!, ¡fiero encanto!) [ <i>Aparte.</i> ]
ALBERTO.	(¿No son estos mis hijos, cielo santo?) [ <i>Aparte.</i> ]
PEDRO.	Aunque mi padre seas, ¿cómo a tanto peligro, dí, te empleas si aunque al mundo no cuadre, en mi defensa mataré a mi padre?
ALBERTO.	Aunque tú seas mi hijo,

de mi valor y mi lealtad colijo  
o prenderte o matarte: aquesto es cierto.  
(¡Antes que preso le quisiera muerto!) [*Aparte.*]  
(*Los Armengoles II*, vv. 704-716)

Pero si Morales exagera el temperamento pecador de su protagonista, también potencia su dimensión religiosa tras su conversión. La labor de redentor de fray Pedro Armengol propicia que se lo compare con Cristo, algo que aparece explícitamente en las páginas de Tirso y que Morales no duda en incluir, aunque añadiendo algún elemento más que haga el parangón más evidente. Así pues, los compañeros de Pedro en sus misiones redentoras son catorce en Tirso, mientras que Morales reduce su número a doce, comparándolo explícitamente, en boca del rey Jaime II, con Jesús (vv. 1173-1176); y el martirio que sufre en Bujía es mucho más despiadado en la comedia que en la novela, pues incluye una serie de humillaciones de resonancias cristológicas ausentes en Tirso, como las bofetadas y salivazos que recibe el mártir (vv. 2527-2532); además, Morales hace ahorcar a san Pedro en un monte<sup>272</sup>, como si de un nuevo Gólgota se tratase, mientras que el suplicio de la novela tiene lugar, sencillamente, en el campo.

Interesantes y significativas son también las modificaciones que nuestro autor introduce a la hora de desarrollar la que podríamos considerar trama secundaria de la pieza, que no es otra cosa que el periplo de la dama Laurisana por tierras extranjeras. En Tirso la dama, ya en Italia, cree que su amado Pedro ha muerto, con lo cual se hace religiosa. Morales, en cambio, hace que el navío en que viajaba sea apresado por berberiscos y que la dama sea cautivada, acabando en Bizerta, donde la rescata fray Pedro; regresa a España y funda un convento. Las implicaciones de este cambio son importantes: por un lado, permite que el santo se enfrente por última vez a su pasado, constituyéndose el encuentro como una prueba más de su virtud; por otro, consigue salvar la cohesión de la dilogía: si Morales hubiera seguido escrupulosamente el relato de Tirso en este aspecto, se habría visto obligado a desplazar parte de la acción a Italia, bien obligando a Pedro a desplazarse allí, hecho que habría resultado forzado, o bien presentando simplemente las andanzas de la muchacha, cosa que atentaría contra la unidad de la pieza, al insertar una serie de secuencias sin mucha relación con la trama principal; Morales podría, asimismo, haber salvado la situación

---

<sup>272</sup> Además, este monte presenta una dimensión mística en tanto que se configura como símbolo del ascenso espiritual del protagonista. Lo estudiaremos más detenidamente en el capítulo que dedicamos a la espacialidad.

introduciendo una relación en la que se diera cuenta de la suerte de la dama, pero así habría tenido que eliminar del elenco a uno de los personajes principales de la primera comedia, cuya aparición en la segunda, si bien con menor relevancia, era casi preceptiva en aras de esa cohesión entre las dos partes. Así pues, esas modificaciones que introduce nuestro autor le sirven para solventar estos problemas dramáticos.

En definitiva, hay un trabajo interesante de reelaboración de fuentes, indicio de una reflexión por parte de nuestro autor y reflejo de sus preocupaciones a la hora de estructurar la obra. Morales se inspira en el relato de Tirso, pero sin servilismos: introduce esas modificaciones con el objetivo de crear una obra bien hecha, y es que los mecanismos de la novela no son exactamente los mismos que los de la comedia.

### 2.3. Fortuna escénica, editorial y literaria

Si tuviéramos que atenernos a las ediciones conservadas y representaciones de que queda constancia, habría que concluir que esta pieza en dos partes de Morales no cosechó mucho éxito en su tiempo ni suscitó demasiado interés en el sucesivo, ya que solo conocemos una edición de la misma, de la que tan solo nos constan tres ejemplares, y una sola puesta en escena segura, la consignada por Sentaurens de 1641. Juliá Martínez, en su trabajo «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», en que se centra en la primera mitad de la centuria, recoge que «*Honor en el suplicio y prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol, El.* (Primera y segunda partes.)» se representó durante cuatro días, sin que especifique cuáles (1933: 133): ¿se refiere a la pieza de Morales, como sugiere parte del título y el hecho de que se aluda a las dos partes, o lo que se escenificó fue la comedia de José de Arroyo, a quien el estudioso atribuye el título? En la introducción del trabajo, Juliá Martínez se había referido a los problemas que había tenido para dilucidar a qué obras se refería la documentación que manejaba en función de las variantes de los títulos, y en este sentido no tenemos claro si en este caso lo ha copiado tal cual lo ofrecen sus fuentes o lo ha adaptado al estado de conocimientos de su época, en que, recordemos, las comedias de Morales y Arroyo tendían a confundirse. Es verdad que en su catálogo figuran también los alternativos *El prodigio de Cataluña* (pág. 141) y *San Pedro Armengol* (pág. 145), que remiten a la entrada antes citada, pero esto no nos ayuda a solventar nuestra duda: necesitaríamos saber qué dice

exactamente el documento original para averiguar si es Morales o Arroyo o cualquier otro ingenio el autor cuya obra vieron los valencianos del Setecientos.

Una duda similar nos suscita la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1996) de René Andioc y Mireille Coulon. En ella se da constancia de una puesta en escena de «*El prodigio de Cataluña, San Pedro Armengol (1ª parte)*», que atribuyen a Cristóbal de Morales siguiendo a Mesonero y a La Barrera, en el Corral del Príncipe del 9 al 11 de mayo de 1731; y, del 12 al 15, «*El prodigio de Cataluña (El honor en el cordel, San Pedro Armengol) (2ª parte)*» atribuida a Antonio Tello de Meneses y calificada como «nueva» (1996a: 155, 555; 1996b: 824, 919). Teniendo en cuenta estos datos, tenemos que plantearnos si efectivamente la documentación que manejan se estaba refiriendo en alguno de los dos casos a la dilogía de Morales o no; el título *El prodigio de Cataluña* y el hecho de que haya partes correspondería a la versión de nuestro autor, mientras que la designación como *San Pedro Armengol* apuntaría más a la obra de Arroyo. Hemos visto en el estado de la cuestión que las tres piezas tienden a confundirse desde antiguo, pero podemos lanzar algunas hipótesis. Véase cómo concluye *El honor en el suplicio*, de Arroyo, por supuesto:

Y si aquésta [comedia] os agradó,  
segunda parte el ingenio  
ofrece, en que dará cuenta  
de sus felices progresos.  
Perdonadle por ahora  
de su pluma los defectos,  
que el haber sido mandado  
es disculpa de sus yerros.  
(Arroyo, *El honor en el suplicio*, 2005: vv. 3177-3184)

Esto demuestra, además de que la comedia fue escrita por encargo, como ya hemos comentado, que Arroyo se planteó componer una continuación; así pues, nos preguntamos: ¿podría ser ese *Honor en el cordel* esa segunda parte de *El honor en el suplicio*, que sería entonces la primera comedia representada del 9 al 11 de mayo de 1731?; y en cuanto al autor, ¿sería esta obra de Arroyo también o de Tello de Meneses, que decidió continuarla al no contar con la segunda parte que se anunciaba en el *plaudite* de la primera?

¿Quién era este Tello de Meneses? Según el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Herrera Navarro, fue un «licenciado» oriundo de Castilla la Vieja del que se desconocen las fechas de nacimiento y muerte y cuya producción dramática se encuadra en el primer tercio del siglo. Efectivamente, Herrera recoge como suya «*El honor en el cordel San*

*Pedro Armengol*. 2ª parte. Comedia», representada, como hemos indicado, en Madrid entre el 12 y el 15 de mayo de 1731 (1993: 437-438); no obstante, parece que este autor se ha limitado a tomar la información de Pérez Pastor, a quien cita como fuente y en quien también se basan Andioc y Coulon<sup>273</sup>. Por su parte, La Barrera, que es tan parco en detalles biográficos como Herrera, no incluye *El honor en el cordel* en la lista de las comedias de este autor (1860: 391), cosa que tampoco hace Aguilar Piñal en su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (1995: 41). No queda claro, así pues, si Meneses fue el dramaturgo de esa comedia o el encargado de llevarla a las tablas.

Otra hipótesis es pensar que *suplicio/cordel* no es más que una variante del título, ya que para el *suplicio* de san Pedro Armengol se utilizó un *cordel*, el dogal de la horca, de modo que no tendría por qué existir una pieza titulada *El honor en el cordel*; podría ser, entonces, la dilogía de Morales la que se representó en estos años. Es una cuestión difícil de resolver sin más documentación.

Sea como fuese, lo que sí parece seguro es que la dilogía de Morales influyó en la comedia de Arroyo. Como quedó expuesto en el apartado sobre el corpus dramático del capítulo I, las fuentes de *El honor en el suplicio* fueron muy bien estudiadas por Andrea Bresadola en la edición que preparó de la misma en 2005, una de las cuales, reseñaba el estudioso italiano, era precisamente *El bandolero* de Tirso, hecho que explicaría la coincidencia de nombres —y aun de personajes, nos atreveríamos a decir— entre esta pieza y la de Morales. No obstante, existen algunos pequeños detalles que, creemos, prueban que don José tuvo ante sus ojos alguna edición de *Los Armengoles* a la hora de componer su versión de la vida del santo, como, por ejemplo, y este es el que mejor lo demuestra, la toma de algunos versos de la dilogía de nuestro autor:

Madre del más claro Sol  
que en el cielo de Belén  
divinos rayos giró,  
a ser redentor me animo;  
vuestro hijo adoptivo soy:  
dadme vuestro amparo, pues  
sois madre del Redentor.  
(*Los Armengoles II*:  
vv. 1186-1192)

Madre del más bello sol,  
a cuyos rayos consagro  
en víctima el corazón,  
a ser redemptor me animo,  
vuestro hijo adoptivo soy:  
dadme vuestro amparo, pues  
sois madre del Redemptor.  
(Arroyo, *El honor en el suplicio*,  
2005: vv. 2324-2330)

273 «1731. Carta de pago de D. Antonio Tello de Meneses de 400 reales de vellón “que se me dieron por la comedia intitulada *El honor en el cordel San Pedro Armengol, segunda parte*, que se executó en los días, 12, 13, 14 y 15 deste presente mes y año”. Madrid, 18 de Mayo de 1731. (*Almacén de la Villa*, 4-163-1.)» (Pérez Pastor, 1910: 269).

Pero no es este el único momento en que Arroyo se deja influir por Morales: hay alguna secuencia cuya factura está prácticamente calcada de la correspondiente de *Los Armengoles*. El caso más evidente es la que dramatiza la vida forajida del protagonista en el monte, que en el dramaturgo de Sevilla se abre con el extenso relato de Pedro, de ciento setenta y nueve versos (*Los Armengoles II*: vv. 436-614), del sueño premonitorio en que ha «previvido» su posterior martirio y ha recibido la ayuda de la Virgen, que lo insta a convertirse. En Arroyo encontramos también la descripción del sueño por parte del bandolero, cuyo plan es muy similar al de Morales, si bien el dramaturgo madrileño lo hace un poco más largo, doscientos catorce versos (vv. 1103-1316), e incluye en él algunos detalles que no estaban en Morales, como la aparición de fray Bernardo de Corbaria, que predijo la santidad de Pedro al nacer. Este detalle, el sueño premonitorio del héroe, no lo hemos encontrado en ninguna otra fuente sobre la vida de san Pedro Armengol, por lo que, a falta de más datos, podríamos concluir que se debe a la invención de Morales<sup>274</sup>. No obstante, hay algo parecido en una de las comedias previas en que aparece el santo, *La Orden de la Redención y Virgen de los Remedios* atribuida a Lope, en que Armengol, antes de enfrentarse a su padre, se duerme en la sierra y se le aparece la Religión de la Merced, que en catorce versos lo exhorta a dejar la mala vida: Morales bien podría haber conocido esta obra e inspirarse en este pasaje en concreto, pero, de ser así, es evidente que lo desarrolló mucho más. Lo mismo quizá podría decirse de Arroyo, aunque en este caso es más plausible la influencia de Morales, con cuyo relato el del madrileño guarda una relación más estrecha.

Otro detalle de *El honor en el suplicio* en que se podría escuchar cierto eco de *Los Armengoles*, también la segunda parte, es la trama secundaria protagonizada por Laurisana. En Arroyo la dama acaba también en tierras musulmanas, Argel en este caso, donde la muchacha, que asiste vestida en hábito masculino, es cortejada por la hermana del rey de la

---

274 Es posible encontrar biografías, más o menos extensas, de la vida del santo en las historias de la Orden de la Merced, como la compuesta por Tirso de Molina, *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, terminada hacia 1639, o la de Alonso Remón, *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos* (1618-1633). También habría que mencionar la *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del principado de Cataluña* o *Flos sanctorum de Cataluña* (1602) de Antonio Vicente Doménec, cuya reseña es muy escueta y superficial. Contamos, además, con un anónimo *Resumen historial de la vida del ínclito mártir san Pedro Armengol*, del que se conoce un ejemplar de 1697, aunque Bresadola, que también lo cita, apunta que quizá existieron ediciones anteriores (2005: 17). Por último, recuérdese que hay también otras dos comedias en que se escenifica la vida de san Pedro Armengol, que son *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime* del canónigo Tárrega y *La Orden de Redención y Virgen de los Remedios*, atribuida muy dudosamente a Lope de Vega; de ellas hablaremos inmediatamente.



ciudad, aunque, como en Morales, finalmente será rescatada por fray Pedro<sup>275</sup>. Hay, sin embargo, diferencias notables entre la versión de Morales y la de Arroyo, pues el dramaturgo madrileño desarrolla más las aventuras de la dama, que presentan un mayor valor funcional que en Morales al estar mejor integradas en la trama: la rabia de la mora por los desdenes de Laurisana, unida al hecho de que san Pedro la aparta de su lado pagando su rescate, constituirá una de las causas que darán lugar al martirio del protagonista. Además, tanto el autor madrileño como el andaluz podrían haberse inspirado de nuevo en las piezas tempranas de san Pedro Armengol, no solo en la atribuida a Lope, sino también en la compuesta por el canónigo Tárrega, *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, en las que la hermana del fraile, llamada Flora en esta y Jironela en aquella, apresada por los musulmanes y cautiva en Fez y Argel respectivamente, es acosada por el rey de la ciudad. Al igual que sucede en Arroyo y a diferencia de Morales, en estas piezas la trama está muy desarrollada, y, además, se mantiene en vilo al espectador en tanto que la muchacha está a punto de rendirse al moro en alguna ocasión. No obstante, a pesar de la coincidencia en lo que respecta al desarrollo de esta acción secundaria, la de Arroyo guarda más parecido con la de Morales, aunque, efectivamente, en este caso es más complicado probar una influencia directa de nuestro autor<sup>276</sup>.

Por último, cabría preguntarse por qué Morales compone una pieza sobre la vida de san Pedro Armengol y, lo que llama más la atención, en dos partes, hecho que sería indicio de un especial interés en la obra por su parte. ¿Pudo tener nuestro autor alguna relación con la Orden de la Merced? Según Luis Vázquez, esta congregación religiosa, asentada en Sevilla desde su reconquista, gozaba de gran esplendor en la ciudad desde la Edad Media<sup>277</sup>. En este

---

275 Sin embargo, las causas que llevan a la muchacha al cautiverio son bien distintas de las de nuestro autor, pues no se deben a las malas artes del conde Manfredo, personaje que no aparece en *El honor en el suplicio*, sino a la intervención de los corsarios musulmanes, que capturan a Laurisana cuando intenta liberar a Pedro de la prisión en que es puesto tras ser detenido por su padre, Arnaldo en esta ocasión.

276 Tenemos en prensa un trabajo titulado «*Los Armengoles* de Cristóbal de Morales: fuentes y fortuna literarias» en que profundizamos en estas cuestiones: en él analizamos con un poco de más detenimiento y adoptando más la perspectiva de la intertextualidad tanto el tratamiento de las fuentes de la dilogía por parte de Morales —no circunscribiéndonos solo a *El bandolero*, sino también considerando otras obras sobre el mártir, aspecto aquí solo esbozado apenas— como su influencia en la comedia compuesta por Arroyo.

277 Ya en el propio siglo XIII el convento de la ciudad era una obra digna, y, de hecho, la Provincia Mercedaria de Castilla nace y se consolida desde Sevilla, conformando esta una independiente desde 1588. La Casa Grande se remodeló a principios del siglo XVII, y fue coleccionando una gran cantidad de obras de arte de gran valor y de variados artistas de su tiempo. Para hacerse una idea de la pujanza de la Merced en Sevilla, consúltese Vázquez Fernández, 2008, en que además se ofrece una serie de semblanzas de «mercedarios sevillanos ilustres» así como una noticia de los conventos afines a la Orden sitos en la ciudad.

sentido, una hipótesis en absoluto desdeñable es que la dilogía pudo haber sido encargada por la comunidad mercedaria sevillana: como bien nos hace saber Tirso en su *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, el XL maestro de la Orden, fray Juan Cebrián (1627-1632), comenzó a impulsar la santificación del mártir (1973: 258-259), que tendrá lugar en 1686 durante el papado de Inocencio XI (Sirera Turó, 2002: 13); en este contexto se comprende la redacción de obras como *El bandolero* y, si se acepta nuestra teoría, *Los Armengoles*, pues, como hacen ver Teresa Ferrer y Josef Dann Cazés, era frecuente que las congregaciones religiosas encargaran piezas hagiográficas a los poetas para promover la canonización de sus personajes ilustres (Ferrer Valls, 2008b: 122; Cazés Gryj, 2015: 57). Esto explicaría quizá ese especial empeño en ella que puso nuestro autor al escribirla en dos partes, dado que se trataría de un encargo e, incluso, así podría haber sido estipulado; también, aunque esto es mucho más polémico, permitiría entender por qué Morales escoge en concreto el relato de Tirso, también dramaturgo y además mercedario. Sea como fuese, lo que sí podría deducirse de esta hipótesis es que nuestro autor contaría ya con cierto renombre en los círculos artísticos de Sevilla, en tanto que estaría recibiendo trabajos de una importancia tal como era la de tomar parte en la campaña de santificación de un mártir en el seno de una comunidad religiosa. Desgraciadamente, pese a lo atractivo de estas suposiciones, por ahora solo podemos movernos en el pantanoso terreno de las hipótesis.

Por último, no podemos olvidar que en 1640 dio comienzo la guerra en Cataluña, que acabó integrándose en la Corona francesa en el año siguiente, cuando tuvo lugar la representación sevillana. Aunque no sepamos con certeza si se trataba o no de un estreno, lo cierto es que la historia de este joven catalán que se hace bandolero y acaba reintegrándose en el seno de la sociedad hasta llegar a alcanzar la santidad en vida no debió de pasar desapercibida al público de la época en este contexto. Sea como fuese, hay que extremar la cautela cuando se trata de hacer lecturas políticas, máxime si no estamos del todo seguros de la fecha exacta de composición de la pieza<sup>278</sup>.

---

278 La revuelta de Cataluña, al principio de origen popular, tuvo su causa inmediata en los desmanes de los tercios españoles que atravesaban su territorio en el contexto de la guerra contra Francia iniciada en 1635, pero las tensiones entre la Corona castellana y el principado venían de mucho antes, de los problemas jurisdiccionales que provocaban las constituciones catalanas. La experiencia secesionista de Cataluña empezó a languidecer a raíz de la Paz de Westfalia (1648), que supuso el fin de la Guerra de los Treinta Años: en 1652 Felipe IV recuperaba Barcelona, y siete años después el principado volvía a reincorporarse a España tras la firma de la Paz de Pirineos (1659). Puede consultarse el panorama que del conflicto, con sus antecedentes y trayectoria, ha trazado recientemente Xavier Torres en «La guerra de separación de Cataluña en la monarquía hispánica de los Austrias (1640-1659)» (2014).

### 3. DEJAR POR AMOR VENGANZAS

#### 3.1. Datación

*Dejar por amor venganzas* es una de las comedias de Morales de las que no podemos decir absolutamente nada acerca de su datación: solo conocemos una edición suelta sin dato de imprenta alguno de la que solo conservamos dos ejemplares. Se trata, quizá, de la obra de nuestro dramaturgo que con más dificultad nos ha llegado al presente, a causa no solo de su escaso número de ejemplares, sino también de que, como veíamos en el capítulo anterior, su texto está bastante deturpado y, además, en algún momento de la historia de la crítica se dio por perdida (Juliá Martínez, 1944: 74-77). Por otro lado, no conocemos ninguna fuente clara que nos ayude a situarla cronológicamente; el malentendido que da pie al desencadenamiento de la acción, el trueque de nombres de las damas, lo encontramos también en otras piezas, como *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón; no obstante, es obvio que esta no puede considerarse fuente de inspiración de Morales, no ya porque su plan sea enteramente distinto, sino porque el detalle que hemos citado es un motivo muy recurrente en las piezas del género de *Dejar por amor venganzas*: la comedia de capa y espada.

Sí podemos comentar, sin embargo, la relación intratextual que existe entre esta pieza y *Dido y Eneas*. En *Dejar por amor venganzas* tenemos un fragmento, concretamente la segunda microsecuencia de la primera macrosecuencia de la jornada inicial<sup>279</sup>, que podría considerarse una parodia de uno de los momentos más tensos de la pieza de temática mitológica: del mismo modo en que en esta Eneas, en mitad del incendio que asuela Troya, escucha los gritos de auxilio de su padre Anquises, de su esposa Creúsa y de su hijo Ascanio, y se debate entre a quién salvar la vida, para decidirse, finalmente, por rescatar a los tres (vv. 80-120), en la comedia de capa y espada don Juan dudará en términos parecidos al troyano entre salvar a Isbella o a Leonor, quienes, desde el vestuario, piden ayuda cuando en la quinta en que se alojan se declare un incendio, para, finalmente, sacar del peligro a las dos (vv. 65-104); ambas secuencias, además, están redactadas en el mismo metro —la silva de consonantes—, y en *Dejar por amor venganzas* se compara la quinta con Troya (v. 78) y a don Juan con Eneas (v. 218). No obstante, como se puede imaginar, el tono de cada situación es enteramente diferente, puesto que, como veremos en el siguiente capítulo, *Dido y Eneas* pertenece al género trágico y *Dejar por amor venganzas* al cómico.

---

279 Véanse los cuadros de segmentación que incluimos en el apéndice IV del tomo tercero.

Sea como fuese, esto nos permite proponer algunas hipótesis sobre la cronología de una obra respecto a la otra, aunque, ciertamente, los fundamentos no son tan sólidos como desearíamos, por lo que no habrá que conferirles mucha relevancia. Si *Dejar por amor venganzas* parodia a *Dido y Eneas*, lo más lógico es suponer que esta antecede a aquella; y, si como veremos a continuación, la pieza mitológica podría ser cercana a 1636, la comedia de capa y espada tendría que ser posterior. Sin embargo, como hemos advertido y advertiremos, ni es del todo defendible la datación de *Dido y Eneas* ni el parecido entre las dos secuencias implica esa sucesión temporal; esto adquiere cierta consistencia si tomamos en consideración que la secuencia correspondiente en *Dido y Eneas* de Guillem de Castro, una de las fuentes de Morales, según veremos en breve, es algo diversa, pues aunque en ella también Eneas se debate entre a quién auxiliar primero, Anquises, Creúsa y Ascanio «*Parecen arriba entre las llamas*» (1625b: 519) al mismo tiempo, conque la construcción de Morales, tanto en su *Dido y Eneas* como en *Dejar por amor venganzas*, presenta cierta originalidad, a no ser que la haya tomado de otra fuente que por ahora desconocemos; así las cosas, Morales podría haber escrito primero *Dejar por amor venganzas* y después haber aprovechado el plan de la secuencia para componer *Dido y Eneas*, introduciendo algunas innovaciones respecto a la pieza de Castro que le sirve de punto de partida.

### 3.2. Fortuna editorial

Terminamos con esta obra comentando su fortuna. Lamentablemente, poco podemos decir: el escaso número de copias —de hecho, es la comedia con un menor número de ejemplares conservados: dos de una sola edición— y la ausencia de noticias de representaciones inducen a pensar que esta fue la pieza de Morales que menos interés suscitó en su tiempo; no obstante, es evidente que esta conclusión no es fiable en tanto que pudieron existir otras ediciones, hoy perdidas, y que la pieza pudo ser llevada a las tablas: otra cosa es que no haya quedado en la actualidad constancia de ello.

## 4. DIDO Y ENEAS

### 4.1. Datación

Tampoco poseemos datos precisos para poder datar esta otra comedia de Cristóbal de Morales. No conocemos ninguna representación fiable de la pieza, ni en el manuscrito e

impresos que se han conservado de ella figura fecha alguna que nos sirva de guía. No obstante, esta es la obra de nuestro autor que mayor interés «ha suscitado» en la crítica, pero lo escribimos entre comillas porque, creemos, no ha llamado la atención tanto por sí misma como por el tema que trata: la historia de los amores de la reina cartaginesa Dido y del troyano Eneas, cuya versión más popular, aunque no la única, es la que plasma Virgilio en su *Eneida*; en este sentido, la pieza es citada, y en ocasiones incluso comentada, en los trabajos que se han escrito sobre la presencia en la literatura de esta leyenda grecorromana<sup>280</sup>.

En este contexto, algunos de los estudiosos que se han acercado a la pieza han señalado la deuda que mantiene con la comedia homónima del poeta Guillem de Castro (Juliá Martínez, 1944: 64; Walthaus, 1988<sup>281</sup>). En efecto, hay muchos detalles presentes en la versión del valenciano que han sido retomados y reelaborados por Cristóbal de Morales, como veremos a continuación. Este hecho podría sernos útil para establecer la fecha de composición de la comedia de nuestro autor, pero, ciertamente, no nos es de gran ayuda. La pieza de Castro apareció publicada en la *Segunda parte* de sus comedias en 1625, año que podría servir de *terminus a quo*; no obstante, es obvio que la obra debió de circular con anterioridad, si no escrita, al menos sí en las tablas, y es así como Walthaus (1988) sugiere que don Guillem debió de componer su comedia a finales del XVI o principios del XVII. Bruerton, por su parte, que, como ya hizo con las comedias de Lope, estudió también la cronología de las de Castro en función de la métrica, se decanta por una datación más tardía y fija el periodo de composición de la obra entre 1613 y 1616 (1944: 118-121). Sea como fuese, lo único que sacamos en claro es que *Dido y Eneas* de Castro debe de ser anterior a 1625, fecha que no nos dice gran cosa como *terminus a quo*, ya que se nos antoja excesivamente temprana para los años que estamos manejando: si, como suponemos, la trayectoria dramática de don Cristóbal

---

280 Algo parecido le ha ocurrido a la comedia atribuida a Antonio Manuel del Campo *El vencimiento de Turno*, pues además del trabajo del profesor Madroñal aludido en el capítulo I (2011), contamos con otros de Arturo Echavarren, dedicados a la tradición virgiliana de los personajes de la pieza y aparecidos en 2007: «Turno y Eneas en *El vencimiento de Turno*, de Antonio Manuel del Campo. Una *Eneida* a lo divino» y «“El diablo tras Lavinia y los troyanos” en *El vencimiento de Turno*»; además, en otros trabajos en el mismo marco investigador, Echavarren realiza un análisis de conjunto de comedias mitológicas, entre ellas *Los amores de Dido y Eneas* de nuestro autor, como «Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro» (2007c).

281 La versión del trabajo de Rina Walthaus —*La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw*, sobre Dido y Lucrecia en el teatro español de los Siglos de Oro— que hemos consultado se encuentra en formato digital, por lo que no nos es posible indicar sus páginas. No obstante, para facilitar una posible localización de las fuentes, advertimos de que la información que hemos empleado tanto en este capítulo como en los siguientes ha sido tomada de los capítulos III.6, «Cristóbal de Morales, *Los amores de Dido y Eneas*», situado entre las páginas 109 y 121, según el índice; y del III.3, «Guillén de Castro, *Dido y Eneas*», que abarca las páginas 75 a 87.

se desarrolló entre bien avanzada la década de los años 30 y la primera mitad de la de los 40, es obvio que su versión del mito tiene que ser posterior a ese año.

Hay, no obstante, un pequeño detalle intratextual que podría resultar interesante para proponer una hipótesis de datación, aunque, como nos sucedió con *Dejar por amor venganzas*, su valor probatorio es muy limitado. Recordemos que esta comedia comparte algún verso con *Contexto triunfal*, hecho que nos sirvió en el capítulo I para defender su autoría; especialmente significativa es la coincidencia de los versos 49-50 de la comedia con otros dos del poema narrativo: «y abraza con espanto / el monte al Ida y el cristal al Janto» frente a «abrasó con espanto / el monte al Ida y el cristal al Janto» (*Contexto triunfal*: G<sup>4</sup>r). Esta convergencia de versos no sirve para establecer una prelación de una obra respecto a otra —tanto los del poema pueden proceder de la comedia como viceversa—, pero sí podría ser indicio de que fueron compuestas en un lapso de tiempo relativamente breve; por tanto, si *Contexto triunfal* es de 1636, *Dido y Eneas* podría rondar esa fecha, constituyéndose, así pues, en una comedia relativamente temprana. No obstante, una vez más, el sentido común nos fuerza a que dudemos de esta hipótesis, pues la coincidencia no implica necesariamente esa proximidad cronológica: a la hora de escribir *Dido y Eneas*, Morales pudo haber recurrido al poema narrativo, en que ya trató el tema troyano, en busca de inspiración, reutilizando así unos versos que debieron de agradarle<sup>282</sup>.

Por último, también se podría traer a colación en este momento cuanto se ha dicho anteriormente acerca de las relaciones intratextuales de esta pieza con *Dejar por amor venganzas*, donde se parodia una de sus secuencias. Como se puede apreciar, únicamente podemos trabajar con hipótesis.

#### 4.2. Fuentes literarias

Tanto Castro como Morales, al componer sus *Dido y Eneas*, se están inscribiendo en una larga y rica tradición literaria que arranca en la Antigüedad y se extiende más allá de su época y que ha sido magistralmente estudiada por María Rosa Lida de Malkiel en su clásico y célebre ensayo *Dido en la literatura española* (1974); también Rafael González Cañal (1998)

---

282 Sí nos parece menos posible que *Dido y Eneas* sea muy anterior a 1636, inspirando mucho después de su composición *Contexto triunfal*: en este caso, habría que situar la génesis de la comedia mitológica en los años de formación de nuestro poeta, algo que no parece muy plausible habida cuenta de la madurez que presenta la pieza.

y Vicente Cristóbal López (2002) han realizado aportaciones en este sentido, si bien el primero ciñéndose al ámbito de la poesía. Según estos estudiosos, durante la Antigüedad y la Edad Media no solo existía la versión virgiliana, llamada comúnmente «poética», del mito de Dido, sino otra, que se viene denominando «histórica», según la cual los famosos amantes no se llegaron a conocer, pues no fueron contemporáneos, de modo que el suicidio de la reina se debió al deseo de salvaguardar su castidad ante las constantes amenazas del rey Yarbás: esta versión se transmitió a partir de la *Historia de Sicilia e Italia* del historiador griego Timeo y, sobre todo, de un resumen que de las *Historias filípicas* de Trogo Pompeyo realizó Justino en los siglos II o III (Lida de Malkiel, 1974: 57-62; Cristóbal López, 2002: 41). Por su parte, la versión que hace coetáneos a la reina de Cartago y al héroe de Troya presenta también diversas variaciones: hay relatos en que se pinta a Eneas como un burlador, de suerte que el abandono de la reina se debe más a una traición que a la obediencia a un plan divino, como figura, por ejemplo, en la *General Estoria* alfonsí, influida por la visión que de Eneas dan Dictis y Dares, que lo hacen partícipe de la caída de Troya (Lida de Malkiel, 1974: 95-102; Cristóbal López, 2002: 45-47); por su parte, otros autores, como Varrón, lo relacionan no con Dido, sino con su hermana Ana (Cristóbal López, 2002: 42). Según María Rosa Lida, la versión «histórica» del mito tuvo vigencia en Europa hasta el Renacimiento; a partir de entonces solo perdura con importancia en España, y de ello dan muestras obras como *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués, *La honra de Dido restaurada* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega o *La honestidad defendida de Elisa Dido* de Álvaro Cubillo de Aragón (1974: 106-137). No obstante, González Cañal matiza este hecho y defiende que la versión «poética» era más recurrente que la «histórica», aunque sí es cierto que nuestros autores recurren a esta con frecuencia, hasta el punto de que se pueden encontrar las dos en un mismo poeta, como es el caso de Lope de Vega (1988: 34-37).

Efectivamente, la «poética», y más concretamente la virgiliana, es en la que se basan tanto Cristóbal de Morales como Guillem de Castro. Ambos ingenios son muy fieles al texto de Virgilio, del que toman prestados no solo motivos del argumento, sino también algunos giros lingüísticos<sup>283</sup>. Por lo que respecta a la relación entre las dos obras, de la lectura cotejada se deduce que Morales debió de conocer la comedia de Castro, que sometió a un proceso de reescritura. Esto se aprecia, por lo pronto, en el plan general de los argumentos, cuya

---

283 Para el caso de Guillem de Castro y su deuda con la *Eneida*, puede consultarse el trabajo de Suzanne Guellouz titulado «La *Dido* y *Enea* [sic] de Guillén de Castro» (1990).

estructura y distribución de la materia por macrosecuencias es bastante similar, sobre todo en las dos primeras jornadas: la caída de Troya, la entrevista entre Dido y Yarbás y el encuentro entre la reina y Eneas en la primera; el banquete y el relato de Eneas, las confidencias entre Dido y Ana, los cuidados amorosos de Yarbás y la cacería en la segunda, que, como botón de muestra, se abre de este modo en Castro: «*Corren una cortina y parecen en un trono Dido y Eneas sentados y criados que los están sirviendo, como que han acabado de comer, y quieren lavarse las manos sobre un bufete parado*<sup>284</sup> *con jarros y fuentes de plata*» (1625b: 533); y así en Morales: «*Córrese una cortina y descúbrese Dido y Eneas sentados en una mesa y todo el acompañamiento sirviendo, y cantan*» (ac. 902+). Sin embargo, como en *Los Armengoles*, nuestro autor no se ha limitado a seguir escrupulosamente el plan trazado por don Guillem, pues ha introducido modificaciones: por ejemplo, su primer acto solo consta de tres macrosecuencias, menos que la de Castro, en cuya jornada Dido y Yarbás abren la obra, macrosecuencia que es seguida por la destrucción de Troya, y el encuentro entre los dos amantes tiene lugar mucho después; Morales, por su parte, quizá con el deseo de simplificar el argumento, ha fusionado en una misma macrosecuencia la presentación de la reina con Yarbás y la llegada de Eneas.

Pero esto no es todo, pues hay una serie de elementos en la obra del valenciano que se repiten más o menos elaborados en la comedia de don Cristóbal y que no estaban en la fuente virgiliana. Es el caso de la viuda ajusticiada por Dido por mantener relaciones con un hombre, infringiendo así la ley promulgada por la reina en un afán de respetar la memoria de su difunto esposo Siqueo, hecho que sirve a los embajadores de Yarbás —Fineo en Morales— como respuesta a las pretensiones de boda del rey<sup>285</sup>. Pero, de nuevo, el motivo, que tiene en ambas piezas una función proléptica en tanto que anuncia el destino de la reina, no presenta el mismo desarrollo en uno y otro autor: mientras que Castro pone en escena a la viuda y a su hermano, a los que llama Celeusia y Celio, Morales se limita a mostrar a Dido firmando la secuencia de muerte e informando a su hermana de sobre quién se ejecuta (vv. 759-778). Otro detalle que se convierte en un indicio de filiación de las dos comedias es la forma como se construye el relato de la caída de Troya por parte de Eneas al comienzo de la jornada segunda:

284 Así figura en el texto; pero, a pesar de que pueda resultar extraño, creemos que no se trata de un error, pues el *Diccionario de Autoridades* (22/04/2016) recoge como uno de los significados de *parar* «Vale asimismo prevenir o preparar».

285 No obstante, es de justicia señalar que el motivo de la viuda castigada no es exclusivo de estas dos comedias, sino que podemos encontrarlo en otras obras sobre el mito. Véase Zúñiga Lacruz, 2015a: 23-25.



para amenizar el monólogo, ambos dramaturgos introducen en él interrupciones periódicas del héroe, que a veces se queda embelesado ante la belleza de la reina; no obstante, la tirada de Morales es mucho más extensa y abundante en detalles que la de Castro. Por último, podemos comentar también el anuncio del Más Allá que recibe la reina por parte de Siqueo mediante su retrato, que la exhorta a guardar su castidad mostrándole, como amenaza, una espada en lugar de su efigie; también Morales retoma este elemento en su comedia, pero a la maldición añade una bendición si Dido depone su pasión por Eneas: el retrato muestra una corona y una oliva, símbolos del imperio y la paz (vv. 1284-1343).

Estas coincidencias, que son las más evidentes, pero no las únicas, dan pie para pensar, en efecto, que nuestro autor escribe a partir de la obra de Castro. No obstante, hay que decir que no debió de ser el único texto que trabajó, pues en él tenemos detalles que o bien están ausentes en Castro o bien están resueltos en este autor de forma diferente y que no pueden ser fruto de la invención de Morales al ser motivos ya presentes en la *Eneida* de Virgilio. Uno de ellos es la aparición infernal de Creúsa en Troya, que comunica su muerte a Eneas y le ordena partir para fundar un nuevo reino. Así la escenifica Castro: «*Aparece Creúsa en una tramoya, colgada del cabello con la cara sangrienta*» (1625b: 522); Morales, por su parte, la hace más espectacular, recalcando la condición infernal del personaje haciendo que surja del escotillón: tras oír unos lamentos al cortar unas ramas que han sangrado, Eneas «*Saca la mata de raíz y por donde la quita sale Creúsa*» (ac. 322+). En la *Eneida* la aparición de la esposa no tiene nada de especial: («*quaerenti et tectis urbis sine fine furenti / infelix simulacrum atque ipsius umbra Creüsae / uisa mihi ante oculos et nota maior imago*», Virgilio Marón, *Eneida*, 2009: lib. II, vv. 771-773<sup>286</sup>); pero encontramos el motivo de las ramas sangrantes en el encuentro de los troyanos con otro espíritu, el de Polidoro:

forte fuit iuxta tumulus, quo cornea summo  
uirgula et densis hastilibus horrida myrtus.  
accessi, uiridemque ab humo conuellere siluam  
conatus ramis tegerem ut frondentibus aras,  
horrendum et dictu uideo mirabile monstrum.  
nam quae prima solo ruptis radicibus arbos  
uellitur, huic atro liquuntur sanguine guttae  
et terram tabo maculant. mihi frigidus horror  
membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.

286 «Mientras sin fin la buscaba frenético por los edificios de la ciudad, / una infausta representación y espectro de la propia Creúsa / se me apareció ante los ojos, y una imagen más grande que la conocida». Las traducciones que ofrecemos de los textos latinos proceden de la misma edición bilingüe de la que los tomamos.

rursus et alterius lentum conuellere uimen  
 insequor et causas penitus temptare latentis,  
 alter et alterius sequitur de cortice sanguis [...].  
 tertia sed postquam maiore hastilia nisu  
 adgredior genibusque aduersae obluctor harenae  
 (eloquar an sileam?), gemitus lacrimabilis imo  
 auditur tumulo et uox reddita fertur ad auris:  
 ‘quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,  
 parce pias scelerare manus. non me tibi Troia  
 externum tulit aut cruor hic de stipite manat.  
 heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum!  
 nam Polydorus ego. hic confixum ferrea texit  
 telorum seges et iaculis increuit acutis’.  
 (Virgilio Marón, *Eneida*, 2009: lib. III, vv. 23-46)<sup>287</sup>

Otro detalle que podría revelar una deuda explícita de Morales con Virgilio es la llegada de Eneas y Acates ante la presencia de Dido. En la *Eneida* los dos troyanos se han encontrado con Venus en las costas, que, disfrazada, les recomienda que vayan a la ciudad a verse con la reina; la diosa, para que lleguen sanos y salvos a Cartago, los cubre con una nube, que se disipa ante la reina:

at Venus obscuro gradientis aëre saepsit  
 et multo nebulae circum dea fudit amictu,  
 cernere ne quis eos neu quis contingere posset  
 moliriue moram aut ueniendi poscere causas [...].  
 Vix ea fatus erat, cum circumfusa repente  
 scindit se nubes et in aethera purgat apertum.  
 (Virgilio Marón, *Eneida*, 2009: lib. I, vv. 411-414, 586-587)<sup>288</sup>

287 «Casualmente al lado había un montículo cuya cima cubría matorral / de cornejo y mirto erizado en apretadas varas. / Me acerqué, y al tratar de arrancar de la tierra el verde / bosque con el fin de cubrir los altares de ramas frondosas, / veo un prodigio espantable y maravilloso de relatar. / Y es que al primer árbol que se arranca, descuajadas del suelo / las raíces, a éste le escurren gotas de negra sangre / y manchan la tierra de podre. A mí frío espanto / me sacude los miembros y la sangre, helada, se me espesa de miedo. / Persisto de nuevo en arrancar una vara flexible / de otro y en desentrañar las causas ocultas, / y de la corteza de ese otro sigue la negra sangre [...]. / Mas después que con esfuerzo mayor las varetas terceras / ataco y con las rodillas combato la oposición de la arena / (¿lo digo o lo callo?), un lloroso gemir de lo hondo / del montículo déjase oír y la voz que devuelve llega a mis oídos: / ‘¿Por qué, Eneas, desgarras a un desdichado? Ya mira por un sepultado, / mira por no profanar tus piadosas manos. No hizo de mí Troya / tu extranjero al darme a la luz, o es de un palo de donde esta sangre mana. / ¡Ay, huye de estas tierras crueles, huye de esta costa avara! / Que soy Polidoro yo. Asaeteado, aquí me dejó cubierto férrea / mies de dardos y creció en agudas jabalinas’».

288 «Venus, por su parte, envolvió sus andares en un aire oscuro / y con mucho manto de niebla los arropó [a Eneas y Acates], / a fin de que nadie verlos pudiera y nadie tocarlos / o urdir su retraso o requerirles las causas de su venida [...]. / Apenas había así hablado [Acates], cuando de repente la nube / que los envolvía se rasga y disipa en el cielo abierto».

La comedia de don Guillem escenifica el encuentro entre la diosa y el héroe, pero no aparece la nube protectora; don Cristóbal, en cambio, elimina la conversación, pero hace irrumpir en escena a sus personajes en la nube, con Venus incluida, indicando así la autoría del prodigio:

*Eneas y Acates en una nube y Venus encima: ellos a las tablas y ella vuela enfrente del teatro.*

VENUS.                                    ¡Sigue el rumbo de los hados!:  
     ¡tu madre Venus te guía,  
     penetrando el aire vago  
     hasta dejarte en Cartago!  
     ¡Ama, Eneas, y porfía!  
     (*Dido y Eneas*: ac. 781+, vv. 782-786)

Algo similar sucede en la secuencia de la cacería. Siguiendo el relato virgiliano, en Castro se desencadena una tormenta que obliga a los enamorados a cobijarse en una cueva, donde se consuma su amor. Sin embargo, lo que no se dice es que la tempestad ha sido provocada por dos diosas, Juno y Venus, con el fin de que suceda lo que finalmente sucede. Esto dice la primera a la segunda:

“mecum erit iste labor. nunc qua ratione quod instat  
 confieri possit, paucis, aduerte, docebo.  
 uenatum Aeneas unaque miserrima Dido  
 in nemus ire parant, ubi primos crastinus ortus  
 extulerit Titan radiisque retexerit orbem.  
 his ego nigrantem commixta grandine nimbum,  
 dum trepidant alae saltusque indagine cingunt,  
 desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo.  
 diffugient comites et nocte tegentur opaca.  
 speluncam Dido dux et Troianus eandem  
 deuenient. adero et, tua si mihi certa uoluntas,  
 conubio iungam stabili propriamque dicabo:  
 hic hymenaeus erit”. non aduersata petenti  
 adnuat atque dolis risit Cytherea repertis.  
 (Virgilio Marón, *Eneida*, 2011a: lib. IV, vv. 115-128)<sup>289</sup>

289 «“Ese encargo queda de mi cuenta; ahora de qué manera aquello que apremia / puede realizarse, atiende, en pocas palabras te lo explicaré. / Eneas y con él la muy desgraciada Dido preparan / ir de caza al bosque cuando el Titán de mañana haya asomado / su primer crepúsculo y haya descubierto el orbe con sus rayos. / Sobre ellos negro aguacero entremezclado de granizo, / mientras jalean los batidores y envuelven los sotos con su rastreo, / yo derramaré de lo alto y estremeceré el cielo todo con un trueno. / Huirán en desbandada los acompañantes y se verán cubiertos de una nube opaca. / A una misma cueva Dido y el caudillo troyano / irán a dar. Allí estaré yo y, si puedo de veras contar con tu voluntad, / los uniré en matrimonio estable y se la consagraré como propia: / aquí será el himeneo”. Sin oponerse a su petición / dio el sí Citerea y sonrió al descubrir el engaño».

En Morales queda una reminiscencia de esto, pues Venus aparece una vez más para incitar a su hijo a que goce de la reina, advirtiéndole de que la tormenta no es más que una artimaña para lograr tal objetivo:

rendida la reina Dido  
 tengo a tu amor, y si excusas  
 la empresa y si hoy no gozas  
 la dicha, la tendrás nunca;  
 hoy de su amor triunfarás,  
 que yo haré a las nubes turbias  
 que se caigan y que el cielo  
 oculte sus luces puras  
 a este polo, que la tierra  
 se estremezca y se confunda:  
 esto que he dicho verás.  
 (*Dido y Eneas*: vv. 1728-1738)

Las coincidencias que hemos estudiado hasta aquí son muy evidentes; también existen otras más sutiles, a veces de tipo estilístico, como que tanto Virgilio como Morales, pero no Castro, insisten en que para la construcción del Caballo de Troya se empleó madera de abeto («sectaque intexunt abiete costas», Virgilio Marón, *Eneida*, 2009: lib. II, v. 16<sup>290</sup>; «[el griego] hizo de abieto un caballo», v. 1038); o que Sinón se presenta ante los troyanos con los atuendos sagrados del sacrificio en que supuestamente iba a ser ofrecido a los dioses («et circum tempora uittae», Virgilio Marón, *Eneida*, 2009: lib. II, v. 133<sup>291</sup>; «teniendo ya por las sienes / las vendas, fatales usos / que funestas ceremonias / eran de aquel infortunio», vv. 1128-1131; Castro simplemente indica que traía las manos atadas, 1625b: 534). Estos son algunos de los varios ejemplos que podríamos aducir; sin embargo, no nos gustaría terminar sin citar el que se nos antoja como uno de los homenajes más evidentes que Morales rinde a Virgilio. A la hora de introducir la narración de la caída de Troya, Castro pone en boca de Eneas el fragmento de un romance tradicional, como hacen saber Walthaus (1988) y Guellouz (1990: 206-207): «Contar quiere sobremesa / el piadoso troyano / a la viuda de Siqueo, / fundadora de Cartago, / de Troya el incendio triste, / volviendo al discurso largo» (1625b: 533); Morales, por su parte, más apegado a la *Eneida* en esta ocasión, parafrasea los célebres versos con que el Eneas virgiliano comienza su discurso:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,  
 Troianas ut opes et lamentabile regnum

290 «y sus cuadernas [del caballo] entrelazan de abeto talado».

291 «y, en torno a las sienes, las cintas».

eruerint Danai, quaeque ipse miserrima uidi  
 et quorum pars magna fui. quis talia fando  
 Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlix  
 temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo  
 praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.  
 sed si tantus amor casus cognoscere nostro  
 et breuiter Troiae supremum audire laborem,  
 quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,  
 incipiam.  
 (Virgilio Marón, *Eneida*, 2009: lib. II, vv. 3-13)<sup>292</sup>

Señora, horrible dolor  
 es el que aquí te refiero,  
 y aunque falta el claro coche  
 y persuaden las estrellas  
 al sueño y baja con ellas  
 precipitada la noche,  
 y aunque partícipe soy  
 de tan lamentable agravio,  
 dale atención a mi labio.  
 (*Dido y Eneas*: vv. 964-972)

Que *Dido y Eneas* de Guillem de Castro y la *Eneida* sean las fuentes principales de nuestra comedia no es más que una hipótesis de partida. Como se puede concluir de la lectura de los trabajos antes citados sobre la tradición del mito, especialmente del magno de Lida de Malkiel, existe una gran cantidad de obras sobre esta desgraciada historia de amor, de modo que no sería imposible que Morales estuviera partiendo de un texto que a su vez fuera fuente del valenciano y que contuviera todos los detalles virgilianos ausentes en él, o que entre la obra de Castro y la de nuestro autor se interpusiera otra versión del mito que fuera la que don Cristóbal utilizó realmente. Algo similar se puede pensar del empleo de la *Eneida*: nosotros hemos recurrido al texto latino al considerar esta la solución que, simplificando nuestro análisis, como requiere un trabajo de conjunto, no rehúsa el rigor filológico; decimos esto porque Morales no necesariamente tendría que haber empleado el texto original, sino que podría haberse valido de algunas de las traducciones que circulaban en su época, como la realizada por Enrique de Villena a principios del siglo XV o la de Hernández de Velasco en el XVI (Cristóbal López, 2002: 47, 66). Sería necesario, pues, un análisis completo de toda esta

292 «Renovar, reina, me mandas un dolor indecible, / cómo las fuerzas troyanas y su reino digno de lástima / arrasaron los dánaos, y los hechos muy desgraciados que yo mismo vi / y en los que tuve parte importante. ¿Quién al narrar tales cosas / de los mirmídonos o de los dólopes, o el soldado de Ulises el duro / contendría las lágrimas? Y ya desde el cielo la húmeda noche / se precipita y en su declive los astros sugieren el sueño. / Mas si tan grande es tu afán por saber de nuestros azares / y por oír brevemente la postrera fatiga de Troya, / aunque mi ánimo se espanta ante su recuerdo y de dolor lo rehúye, / comenzaré».

tradición para llegar a unas conclusiones definitivas, tarea que sobrepasa los límites de este estudio general.

Y, por supuesto, no se puede descartar que Morales hubiera tenido en cuenta otros textos además de los presupuestos. En este sentido, llaman la atención las concomitancias entre *Dido y Eneas* y *El mayor encanto, amor* de Calderón: la presencia de la diosa Iris, que ayuda al principio a Ulises, héroe de esta comedia, a vencer las malas artes de la bruja Circe; la aparición, como Creúsa, de dos personajes, Flérída y Lísidas, metamorfoseados en árboles, de cuyas ramas mana sangre al cortarlas; las quejas de los hombres del itacense ante su prolongada e inútil estancia en la isla; una secuencia en que se debate entre el amor y la guerra a que lo animan unos cantos y sus soldados (vv. 2507-2618), muy parecida a la que protagoniza Eneas con Venus y Creúsa entre los versos 2120-2251; y una aparición infernal, esta vez la de Aquiles, que recuerda a Ulises su deber guerrero y que lo amenaza con un castigo divino, hecho que terminará de persuadir al protagonista. A pesar de que la factura de esta obra es muy distinta de la de Morales, entra dentro de lo posible que nuestro autor pudiera haberla conocido y tenido en cuenta a la hora de escribir la suya, máxime cuando sabemos que *El mayor encanto, amor* se compuso en 1635 y se publicó dos años después en la *Segunda parte* de las comedias de Calderón. No obstante, estas convergencias quizá se deban más a lo que apunta Alejandra Ulla en el estudio que precede a la edición de la obra: Calderón se inspiró, entre otras fuentes, precisamente en la *Eneida*, de donde tomó muchos motivos que añadió a su versión del mito de Ulises y Circe (2013: 22-29). Por otra parte, también en *Los tres mayores prodigios* podemos encontrar alguna coincidencia con la comedia de Morales: al final de la segunda jornada Ariadna, abandonada por Teseo, le lanza desde la distancia una sarta de maldiciones que acaba transformando en bendiciones (2007a: 1080-1084), al igual que hace Dido en los versos 2502-2587. Esta pieza fue estrenada en 1636 y publicada también al año siguiente en la susodicha *Segunda parte*. Habrá, pues, que continuar rastreando los lazos intertextuales de esta comedia, una de las más logradas de nuestro autor.

#### 4.3. Fortuna editorial

Finalmente, podemos aventurar algunas ideas sobre la fortuna de esta pieza. Además del manuscrito, contamos con dos sueltas, probablemente del XVII, hecho que podría

interpretarse como síntoma de algún interés por la obra en su siglo. Que sepamos, no se volvió a editar en la centuria siguiente.

Como dijimos al comienzo, no nos consta ningún dato de puesta en escena. Gregorio Cruzada Villaamil publicó en 1871 una serie de datos sobre las obras que se representaron en tiempos de Felipe IV en los reales sitios, tomados de los archivos de palacio. Entre ellos se recoge que el 3 de julio de 1625 se debían pagar a Luis de Monzón, cesionario del autor Pedro de Valdés, seiscientos reales por tres comedias que representó ante el rey los días 5, 8 y 29 de junio: *Quien tal pensara*, *Los infantes de Lara* y *Dido y Eneas* (pág. 11). Hugo A. Rennert reeditó en 1907 esta lista en *Modern Language Review*, ordenando el material y aportando algunos datos nuevos (1907a: 331), como que dicha comedia de *Dido y Eneas* es probablemente la de Guillem de Castro, representada por Pedro de Valdés concretamente el 29 de junio (pág. 338). Por su parte, Shergold y Varey, que vuelven a publicar la lista en 1963 corrigiendo los errores e imprecisiones del original y su reedición y añadiendo más datos (págs. 212-215), añaden que en realidad fue el 31 de julio cuando se pagó a Luis de Monzón (pág. 223). Todo parece indicar que la comedia escenificada fue la de don Guillem, aunque la falta de más datos nos impide confirmarlo; no obstante, el año de 1625 nos parece un poco temprano si tenemos en cuenta las fechas que hemos estado manejando.

## 5. EL LEGÍTIMO BASTARDO

### 5.1. Datación

Como reflejamos en el capítulo anterior, *El legítimo bastardo* se publicó en 1669 en la *Parte treinta y dos de comedias nuevas*: este año constituiría un *terminus ad quem*; pero, habida cuenta de los pobres datos que poseemos de Morales, nos resulta excesivamente tardío para considerarlo revelador, pues parece lógico que la obra debió de representarse antes. A este respecto, hay que recordar *El legítimo bastardo* de nueve ingenios que registraba Vicenta Esquerdo entre las comedias que representaría Pedro de Ascanio en Valencia en 1644 (1975: 438): el año casa perfectamente con otras fechas de representación de que disponemos (primera mitad de la década de los 40), pero ya hemos aducido en otro lugar los reparos que nos impiden creer que esta se trate de la pieza de Morales. No obstante, si se quisiera admitir que es nuestra obra —y que la atribución no es más que un error—, el *terminus ad quem* se retrotraería hasta este año.

Por lo que atañe al *terminus a quo*, tampoco disponemos de indicios claros que nos permitan establecerlo con cierta precisión. A diferencia de *Los Armengoles* o *Dido y Eneas*, no conocemos ninguna fuente evidente de esta comedia, que, por otro lado, podría ser perfectamente una obra de libre invención, aunque Morales recurra a tópicos comunes de su época.

Sin embargo, a pesar de esto, sí se pueden aventurar algunas hipótesis relacionadas con las fuentes. Una simple lectura de la pieza basta para darse cuenta de las coincidencias que existen entre ella y la obra maestra de Calderón y, quizá, del teatro áureo español: *La vida es sueño*. De aceptarse este vínculo, la datación de la comedia de Calderón podría arrojar un poco de luz sobre la de Morales. Sabemos que *La vida es sueño* apareció editada dos veces en 1636, en primer lugar en la edición madrileña de la *Primera parte de comedias* de Calderón, avalada por él mismo, y en segundo lugar y poco después en la zaragozana *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, con notables diferencias respecto al texto de Madrid<sup>293</sup>. No obstante, muchos estudiosos han defendido una composición mucho más temprana, los últimos años de la década de los 20, para lo cual se basan en diversos criterios, como el hecho de que en tales partes se incluyen piezas datadas entre 1628 y 1630; las notables diferencias textuales entre las dos versiones, que parecen ser síntoma de una tradición textual relativamente larga y compleja (Antonucci, 2008: 97); o la supuesta influencia de la pieza en *El castigo sin venganza*, cuyo manuscrito autógrafo está fechado, como bien se sabe, el 1 de agosto de 1631, y *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope (Oleza, 2003: 616-619; Ruano de la Haza, 2012: 13-18). Así pues, si situamos la fecha de composición de *La vida es sueño* entre 1627 y 1636, este periodo podría tenerse por *terminus a quo* de la creación de *El legítimo bastardo*, quedando así como periodo de datación de la obra 1627/1636-1669 —o 1644, si aceptamos la autoría de la obra representada en Valencia—; no obstante, tenemos un inconveniente similar a aquel con que nos topamos al tratar de establecer la fecha de composición de *Dido y Eneas*: el periodo es tan amplio que el dato apenas resulta revelador; a esto hay que sumarle el hecho de que el *terminus a quo* establecido no es totalmente fiable debido a las reservas que aduciremos a continuación, cuando analicemos la supuesta relación entre ambas comedias.

---

293 Para las cuestiones textuales de *La vida es sueño* con sus dos versiones, pueden consultarse los estudios preliminares de las ediciones preparadas por Fausta Antonucci (2008: 96-106) y Ruano de la Haza (2012: 7-21).



Por último, también podemos considerar la intratextualidad de *El legítimo bastardo* con *El renegado del cielo*, cuyos protagonistas sufren una injusticia prácticamente idéntica al inicio de sus trayectorias dramáticas, según vimos en el capítulo I. Desgraciadamente, es muy difícil establecer cuál de las dos comedias fue la primera en componerse y en retomarse para la escritura de la otra. Si nos atenemos a la lógica, se podría defender que es *El legítimo bastardo* la que tiene prioridad, y ello por dos razones: la primera, porque en ella el suceso de la desgracia del protagonista, Policarpo, es dramatizado, mientras que en *El renegado del cielo* solo es relatado por Osmán, detalle que podría ser un indicio de que en esta Morales solo está reutilizando un material preexistente; y la segunda, en apoyo de la primera, porque dicho suceso presenta un plan algo diferente en la obra que sirve de punto de partida para la creación de *El renegado del cielo*, *El renegado arrepentido*, comedia atribuida a Guillem de Castro, según veremos en su momento, en la que Osmán es encarcelado no por ser acusado de la muerte de un criado, sino por atentar contra la vida del propio rey y padre suyo (fols. 168v-169v), con lo que podría decirse que el asesinato del criado es invención de nuestro autor —o procede de otro texto—. Así, de aceptarse esta teoría, *El legítimo bastardo* podría ser anterior a 1641, cuando se lleva a las tablas en Sevilla *El renegado del cielo* —salvo que lo que se representó ese año fuera una obra de repertorio que presupusiera la creación de la comedia antes, con lo que esta teoría quedaría invalidada—. Sea como fuese, reconocemos que este razonamiento no es del todo contundente: nuestro autor podría haber compuesto primero su *Renegado* innovando respecto a su fuente y retomar el motivo más tarde al escribir *El legítimo bastardo*.

## 5.2. Fuentes literarias

Como queda dicho, existen muchos motivos coincidentes entre la obra de Morales y *La vida es sueño*: las dos se desarrollan en Polonia, donde se da un conflicto de implicaciones dinásticas entre el rey y su hijo, que es tratado injustamente a causa de un horóscopo infausto en el caso de *La vida es sueño* y de una misteriosa voz sobrenatural en *El legítimo bastardo*; ambos protagonistas pasan por una torre-prisión, pero si Segismundo está encerrado en ella desde su nacimiento, Policarpo solo es arrestado por un tiempo limitado, el necesario para que se decreta su sentencia de muerte; nuestro protagonista se salva y acaba viviendo, al igual que Segismundo, como salvaje en un monte, si bien con una condición noble y apacible y en plena

libertad. En las dos obras hay un choque político con la vecina Moscovia y su duque, aliado en cierto modo de Basilio en la pieza de Calderón y abiertamente enfrentado a Mauricio en la comedia de Morales. Finalmente, ambas obras se saldan con la victoria del protagonista, aunque podría decirse que Morales es en este aspecto más conservador que Calderón: no hay más que recordar la secuencia en que Basilio yace postrado ante Segismundo —aunque al final el joven príncipe levanta a su padre para ofrecerle su cuello, vv. 3144-3247<sup>294</sup>— y compararla con la final de Morales, en que es Policarpo el que se arrodilla ante Mauricio, que lo recibe en sus brazos (vv. 2478-2488). Incluso podrían verse convergencias en algunos detalles menores; tal es lo que sucede con la actitud del gracioso de Morales, llamado Ruido, en el momento en que se da la batalla final: al igual que Clarín, acobardado, decide esconderse y ver el sangriento espectáculo seguro desde lejos. Afortunadamente para él, no correrá la suerte del criado de Calderón:

¡No me meto en eso!:  
 riña un malcasado y riña  
 un viudo y un soltero:  
 el casado porque siempre  
 tiene a la oreja el sabueso,  
 el viudo porque desea  
 lo que le enfadó viviendo  
 y el soltero porque nunca  
 ha sabido nada de esto;  
 riña un calvo, un estudiante:  
 uno porque no hay dineros  
 y otro porque hay cortesanos  
 que le quitan el sombrero  
 y le hacen descubrir  
 la falta de su cabello;  
 pero cerca de mí están:  
 de centellas y de fuego  
 de las espadas parece  
 que el monte se viene ardiendo.

*Salen riñendo y Ruido se retira y vuelve a salir.*

Ya llegan a mí y me escondo:  
 quizá no me den por yerro;  
 estos pasan su camino  
 y algunos el del infierno,  
 que en gigote de tomates  
 plato al demonio le han hecho;  
 otros llegan, yo me escurro;  
 mas ya he hallado remedio:

---

294 Partimos del texto de la edición de Ruano de la Haza (2012b).

por esta parte me afufo,  
¿otro diablo tenemos?;  
pues a retirar, Ruido,  
si no me barren primero  
con las escobas de Marte  
los legos de su convento:  
aquesto es guardar la vida,  
no es huir poner en medio  
tierra; aquel monte me espera:  
desde allí veré el suceso.  
(*El legítimo bastardo*: vv. 2110-2146)

Sin embargo, este conjunto de coincidencias no quiere decir, ni mucho menos, que *La vida es sueño* esté forzosamente en la génesis de *El legítimo bastardo*. Los detalles que hemos citado solo son convergencias en el plano argumental, y las dos piezas presentan una trama y factura enteramente diversas, sin menoscabo de que la trayectoria de Segismundo por alcanzar su sitio sea parecida a la de Policarpo, hecho que quizá se debe más a la tradición que subyace a ambas obras que a una relación específica entre ellas, como veremos a continuación. Hay que añadir, además, que muchos de esos motivos no son exclusivos de estas obras y pueden rastrearse en gran cantidad de ellas, convirtiéndose en verdaderos tópicos del teatro del Siglo de Oro: Polonia como espacio dramático, el salvaje que ha sido apartado de la corte, la torre como cárcel, los presagios infaustos que pesan sobre el protagonista —recuérdese el caso de *Los Armengoles*—, etcétera. No obstante, lo que nos ha hecho sospechar una relación entre las dos comedias no han sido esos motivos en sí, sino la coincidencia de tantos de ellos.

Así pues, si se quisiera defender algún tipo de vinculación entre *El legítimo bastardo* y *La vida es sueño* solo se podría aducir la de tipo intertextual, más compleja y abierta que la tradicional de fuente directa, como quedó expuesto en la nota de la introducción del capítulo. Es el concepto del que se vale Fausta Antonucci (2008) para explicar, precisamente, la relación de *La vida es sueño* con otras piezas con argumentos y motivos similares, como *El nacimiento de Ursón* y *Valentín* de Lope.

*La vida es sueño* tuvo gran repercusión desde su estreno, por lo que no es descabellado creer que Morales pudo o bien leer la pieza o bien haber asistido a una de sus representaciones, de modo que más —o menos— tarde, cuando decidió componer *El legítimo bastardo*, se acordara de la obra maestra de Calderón e introdujera los elementos mencionados. Huelga decir que la obra de Calderón posee una profundidad, riqueza y

precisión estructural ausentes en la de Morales, sin que ello quiera decir, ni mucho menos, que la de nuestro autor sea una comedia indigna.

Por otra parte, muchos estudiosos han puesto de relieve las intensas relaciones diplomáticas que se establecieron entre España y Polonia entre mediados del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, especialmente en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (Baczyńska, 2002: 56-63). En este sentido, se han querido ver ecos de los avatares políticos polacos en las comedias ambientadas en ese país que se compusieron durante esos años, sobre todo *La vida es sueño*, precisamente<sup>295</sup>. Así pues, sin menoscabo de que, efectivamente, Morales pudiera conocer bien la obra maestra de Calderón y dejarse influir por ella a la hora de escribir *El legítimo bastardo*, no sería descabellado pensar que nuestro poeta estuviera al tanto de esos acontecimientos, que podrían haberle servido también de inspiración. No en vano, don Cristóbal sabe que la monarquía de Polonia es electiva (Strzalko, 1959: 642-643), según se deduce de los versos 605-608 o 1911-1914, y parece conocer también la geografía de entonces del país, cuando alude en su comedia al río Visla (Vístula) y al mar Báltico en los versos 567-572.

En suma, aunque a lo largo de todo *El legítimo bastardo* resuenen los ecos de *La vida es sueño*, no tenemos pruebas lo suficientemente fehacientes para corroborar que la influencia de Calderón es del todo segura y necesaria. Por esta razón, las fechas extremas de inicio que hemos aducido para situar en el siglo la composición de la pieza deben tenerse por hipotéticas, no confiriéndoles en ningún caso el valor que no poseen.

### 5.3. Fortuna editorial

Terminaremos exponiendo algunas breves consideraciones sobre la fortuna editorial de la pieza —sobre la escénica, baste lo ya dicho sobre la representación valenciana—. Solo conocemos dos ediciones de la obra, la de la parte de 1669 y la suelta del taller de los Orga de 1764. Esto no denota un éxito notable, máxime si lo comparamos con el elevado número de

---

<sup>295</sup> Véase al respecto Strzalko, 1959; Ziomek, 1983; y Baczyńska, 2002. Algunos de los detalles que se han considerado inspirados en la realidad polaca son, por ejemplo, la figura de Segismundo, cuyo referente real podría ser, entre otros, Segismundo III, que pasó parte de su infancia encerrado en una torre (Ziomek, 1983: 991); el personaje de Basilio, que podría estar inspirado en Rodolfo II de Bohemia, astrólogo como el rey de Calderón y que hizo encerrar también a su hijo en un castillo (Baczyńska, 2002: 56); o el episodio en que Segismundo lanza por la ventana del palacio a un criado, hecho que podría ser una reelaboración de la conocida como Defenestración de Praga, acaecida el 23 de mayo de 1618 y que supuso el inicio de la Guerra de los Treinta Años: el emperador Matías arrojó por la ventana a los gobernadores imperiales que pretendían defender los derechos religiosos de los protestantes (Baczyńska, 2002: 56).

ediciones que conocemos de los dos *Renegados*; no obstante, su reedición en el siglo XVIII podría tenerse por indicio de un leve interés por la obra, al menos más que por otras de las que solo nos ha llegado un solo testimonio. Sin embargo, también es cierto que pudieron existir otras tiradas editoriales que se han perdido; pero a la luz de lo que tenemos, no podemos extraer otra conclusión segura.

## 6. EL PELIGRO EN LA AMISTAD

### 6.1. Datación

Seremos mucho más breves en la exposición de *El peligro en la amistad*. Esto se debe a que, actualmente, no podemos decir casi nada sobre la cronología o las fuentes literarias directas de esta pieza. En efecto, recuérdese que esta obra se conservaba en dos sueltas carentes de datos editoriales, aunque posiblemente del Seiscientos, según podría deducirse de sus características tipográficas. Tampoco conocemos hasta la fecha ninguna representación, segura o probable, que arroje algo de luz sobre la cuestión de la datación de la comedia. A estos problemas hemos de añadir, como hemos anunciado, que no hemos conseguido localizar una fuente directa, una obra en que Morales se haya basado para componer la suya —aunque esto no quiere decir que no exista— y que, asimismo y como ha sucedido en los análisis anteriores, pueda servirnos para establecer algún *terminus a quo* de datación.

En el capítulo I, cuando nos planteamos la atribución de esta comedia, hicimos alusión a sus vínculos intratextuales también con *El renegado del cielo*, en este caso por lo parecido del acoso de sus reyes a las damas. Lamentablemente, en este caso la relación es más difusa que las estudiadas en los casos anteriores, por lo que es muy difícil dilucidar cuál influiría en cuál. Si atendemos a *El renegado arrepentido*, notaremos que en esta pieza el cortejo de Cosdroe no es tan agresivo como en la comedia de Morales, en que los asaltos del rey parecen ser recreación suya; tan solo la idea de que el desdén de la dama incita más sus deseos (vv. 641-644) figura claramente en la pieza impresa a nombre de Guillem de Castro: «Y aunque a veces el rigor / la mayor fe desempeña, / cuanto más rigor me enseña / tanto más mi fe es mayor» (fol. 177v). En este sentido, para escribir su *Renegado del cielo*, Morales podría estar aprovechando un material anterior, como el de *El peligro en la amistad*, que, de esta forma, sería anterior a 1641 —siempre que, como se adujo con *El legítimo bastardo*, lo escenificado en la Montería no fuese una pieza de repertorio—. No obstante, los fundamentos de esta

hipótesis son verdaderamente débiles, por lo que no se puede concluir nada: también la actitud del rey de Nápoles y Rosaura podría partir de la de Cosdroe y Florentina, conque la pieza sería posterior.

## 6.2. Fortuna editorial

Así pues, con solo dos ediciones y un total de cuatro ejemplares y ninguna noticia de representación no parece que la obra cosechara gran éxito y atrajera el interés en su tiempo y en el posterior. Sin embargo, repetimos lo que ya hemos expuesto en alguna ocasión: que no se conserven copias o no se tenga constancia de puestas en escena no quiere decir que estas no existieran o no tuvieran lugar. Se trata, simplemente, de una hipótesis en función de los materiales que la tradición nos ha legado.

## 7. EL RENEGADO DEL CIELO

### 7.1. Datación

Como hemos adelantado, conocemos fechas de representación de la pieza de la que nos disponemos a hablar, *El renegado del cielo*, lo cual nos permitirá establecer, aunque de forma imprecisa, una datación: estos datos nos los ofrece una vez más Jean Sentaurens, que descubrió que la comedia se representó en el Corral de la Montería, como casi todas las de nuestro autor, en 1641 (1984b: 1104): constituiría un *terminus ad quem*, y, si admitiéramos que se trató de un estreno, la fecha de composición podría rondar este año. No obstante, si queremos aportar más que meras hipótesis, habría que aportar un *terminus a quo*, del que, lamentablemente, carecemos, a pesar de que esta es una de las piezas cuyo texto de partida conocemos bien: el ya aducido *Renegado arrepentido*, comedia impresa a nombre de Guillem de Castro<sup>296</sup> y conservada en el volumen de comedias que Schaeffer descubrió —en que también apareció *El caballero de Olmedo*—, actualmente custodiado en la biblioteca de la Universidad de Friburgo. Todo parece indicar que se trata de un ejemplar único, que, recordemos, está falto de su portada, por lo que se desconoce su fecha exacta de impresión. A partir de aquí, recordando lo que expusimos en el estado de la cuestión, se han propuesto las más variadas hipótesis de datación, que van desde 1612-1618, según el propio estudioso

---

296 Héctor Urzáiz incluye esta pieza en la entrada correspondiente del dramaturgo valenciano en su *Catálogo*, aunque poniendo en duda su autenticidad (2002a: 239). También lo hace Bruerton al analizar la cronología de la obra dramática del poeta valenciano. Continúese leyendo nuestro estudio.

alemán (1887: VII-X), hasta 1630, como sugiere la biblioteca de la universidad en su catálogo digital, pasando por 1626, en que lo fecha Maria Grazia Profeti (1988: 21-27). Bruerton, en su trabajo sobre «The chronology of the *comedias* of Guillén de Castro», pone en duda la autoría de la pieza; sin embargo, si se la quisiera considerar auténtica del poeta valenciano, fija su periodo de composición en fecha muy temprana, entre 1592 y 1600 (1944: 149-150). De nuevo, estos años resultan de poca ayuda, pues aun teniendo en cuenta el más tardío, 1630, el periodo de composición establecido resultaría excesivamente amplio —más de diez años— y, por tanto, impreciso, situación que se agrava teniendo en cuenta que trabajamos con fechas hipotéticas y que, como en casos anteriores, nuestro poeta podría haber tenido conocimiento de la obra gracias a alguna puesta en escena o a otras ediciones, más probable lo segundo que lo primero en tanto que ha copiado literalmente algunos versos de su fuente, como veremos a continuación.

En lo que atañe a las relaciones intratextuales, ya hemos hablado de los vínculos que mantiene la pieza con *El peligro en la amistad* y, sobre todo, con *El legítimo bastardo*; pero no son las únicas. También podemos establecer analogías con *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla*. En cuanto a la primera, se puede decir que es su argumento completo lo que se relaciona con la que ahora nos ocupa: un malvado renegado que odia a su padre y que acaba reconvirtiéndose al cristianismo. No obstante, siendo más específicos, es la tensa conversación que el protagonista mantiene con su progenitor lo que mejor vincula las dos creaciones; según vimos al cuestionar la autenticidad de la comedia que nos ocupa, en ambas el viejo lanza un desafío a su hijo. La pregunta que nos hacemos es la de siempre: ¿qué pieza sería la primera? En esta ocasión, quizá se compuso primero *El renegado del cielo*, ya que el reto figura también de forma parecida en *El renegado arrepentido*, aunque en un contexto diferente: Osmán ordena a Honorio que le ensille el caballo, lo cual es aprovechado por el anciano para armarse y montarlo él mismo (fol. 170r). Sin embargo, como en otras ocasiones, los indicios no son del todo concluyentes.

Por lo que respecta a *La toma de Sevilla*, el motivo que une esta comedia con *El renegado del cielo* es la visita nocturna de la infanta Alguadaíra al campamento de Fernando en hábito masculino para ofrecerle su ayuda y pasarse a su bando, como Florentina, que hace lo mismo con Recisundo. No obstante, existen diferencias: mientras que la mora se quedará para siempre con el Santo Rey, la cautiva de Dinamarca volverá a palacio para acabar con la

vida de Cosdroe; en este sentido, también difieren sus motivos: Alguadaíra quiere ser cristiana y casarse con Muley, que solo se convertirá si vencen los castellanos, y Florentina desea vengarse del tirano y, de paso, liberar a los presos cristianos. Pero centrándonos en la relación en sí, en este caso se podría defender la prioridad de *La toma de Sevilla*, ya que la entrevista de *El renegado del cielo* es una innovación de Morales respecto al texto adscrito a Castro que, además, podría proceder precisamente de la epopeya *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, fuente de *La toma de Sevilla*, según se verá, en que Alguadaíra y su amante, en este caso el príncipe Botalhá, huyen al campamento de Fernando III en busca de ayuda (1603: 204v-205). Así las cosas, *La toma de Sevilla* sería anterior a 1641 —también con las salvedades ya expuestas sobre el carácter o no de estreno de *El renegado del cielo*—; pero, como ya se ha apuntado y veremos con más profundidad, también Sentaurens consignaba una supuesta escenificación de esta obra con el título *El santo rey don Fernando* en 1642, aunque, ya se ha dicho también, no está claro que esta sea la obra de Morales. Como siempre, hay que ser cautos con estas hipótesis.

## 7.2. Fuentes literarias

El proceso de reescritura de *El renegado arrepentido* es el más interesante de los que llevó a cabo nuestro dramaturgo. Morales ha sido relativamente fiel a sus conflictos, aunque, como nos tiene acostumbrados, introduce abundantes cambios y matices que le dan a su creación un sentido diverso del que tenía la original. Pero empecemos con los elementos en común. Morales ha respetado el nombre de muchos personajes: el renegado se llama Osmán; su padre, Honorio; su hermano, Adriano; la dama, Florentina; el rey moro, Cosdroe<sup>297</sup>; y el cristiano y español, Recisundo. Los sucesos de la trama son similares también, como se irá viendo a lo largo de este análisis comparativo. Por último, como queda anunciado, en esta ocasión nuestro dramaturgo ha tomado incluso tal cual algunos versos de la versión original en algunas ocasiones, y en otras los ha modificado sensiblemente, quedando patente su reminiscencia. He aquí los dos casos más significativos<sup>298</sup>:

---

297 Así se lo llama en *El renegado arrepentido* y en el testimonio que hemos seleccionado como base de nuestra edición de *El renegado del cielo*, pues existen otros en que su nombre figura como *Cosdroes*.

298 Los huecos no implican lagunas en los textos, sino, simplemente, una disposición tipográfica para que resulte más cómoda la comparación de los fragmentos. La didascalia «HON.» introduce los parlamentos de Honorio y «OSM.» los de Osmán.



Pagarámelo el cruel,  
por quien vine a verme así:  
hoy renegará por mí,  
pues yo renegué por él;

mas no, no lo quiera Dios,  
que en la más infame casta  
solo un renegado basta,  
no tenga la nuestra dos:

Matarele, acabaré  
esta vejez fementida  
y quitarele la vida,  
pues él me quitó la fe.

(Castro y Bellvís,  
*El renegado arrepentido*: 169v)

Haré que reniegue infiel,  
y quitándole la palma  
por mí ha de perder el alma,  
pues yo la perdí por él;  
pero es agravio cruel  
hacerle este mal pasaje:  
quiero escusarme este ultraje,  
que a la más honrada casta  
con un renegado basta  
para afrentar su linaje.

Matarele, acabaré  
esta vejez fementida  
y quitarele la vida,  
pues él me quitó la fe;  
la fe dije: me engañé,  
él la fe no me quitó:  
mi albedrío la dejó,  
y si en mí se desenfrena,  
no ha de tener él la pena  
si tengo la culpa yo.  
(*El renegado del cielo*:  
vv. 431-450)

HON. ¿Vivo me mandas dejar?,  
¿por qué, Nerón vengativo?  
¿tanto bien quieres hacer  
a un hombre a quien aborreces?  
¿es por matarme más veces  
teniéndome en tu poder?  
Mátame: pues está hecho  
lo más, no hay más que esperar,  
que no es por mi bien reinar  
tanta clemencia en tal pecho;  
mátame, persecuidor  
cruel del nombre cristiano,  
que la piedad del tirano  
es víspera del rigor.  
Ya prometiste a mi hijo [Adriano]  
no tratarme mal, pues mira  
que el acelerar tu ira  
por buen tratamiento elijo:  
cumple lo que has prometido  
y guarda lo que has jurado,  
que basta ser renegado  
sin ser también fementido.

OSM. Tu hijo me suplicó  
por tu vida larga o corta,  
dices verdad; mas ¿qué importa?,  
¿qué padre me encomendó,

HON. Ya sé que el dejarme vivo  
es por hacerme penar  
larga muerte hasta triunfar  
de mí, Nerón vengativo:  
¿no te cansas ya de ver  
a un hombre a quien aborreces?

OSM. Mátote de muchas veces  
teniéndote en mi poder.

HON. Mátame, persecuidor  
cruel del nombre cristiano,  
que la piedad del tirano  
es víspera del traidor.

OSM. Por tu vida me rogó  
el rey, fuese larga o corta,  
y así lo hice; mas ¿qué importa?,  
¿qué padre me encomendó

qué humilde hermano segundo,  
 qué rey, qué señor, qué amigo,  
 qué grande llano conmigo  
 y altivo con todo el mundo  
 sino un viejo, un no sé quién,  
 cuya suerte, si es alguna,

sino un viejo, no sé quién,  
 cuya suerte, si fue alguna,

de la contraria fortuna  
 está sintiendo el desdén?  
 (Castro y Bellvís,  
*El renegado arrepentido*: 175v)

de la contraria fortuna  
 está sintiendo el desdén?  
 (*El renegado del cielo*:  
 vv. 1347-1366)

Más interesantes de analizar son las modificaciones que Morales ha introducido en su pieza. Lo que más llama la atención es que la trama ha sido notablemente simplificada, así como el elenco de personajes. Un caso notable es el que atañe a Adriano, el hermano de Osmán, que en la pieza de Morales solo es aludido en ocasiones puntuales y pertinentes, mientras que en la atribuida a Castro aparece como personaje y protagoniza una trama relativamente compleja que nuestro dramaturgo ha eliminado: en *El renegado arrepentido* lo vemos ya casado con Florentina, aunque no ha tenido tiempo de consumar el matrimonio, y, junto a ella y Honorio, naufraga y llega a Dinamarca; aquí se encontrará con Catalina, una esclava italiana que resulta ser una primera esposa suya con la que se casó por poderes y de cuya relación desistió al ser raptada y llevada a tierra de moros; finalmente, tras mucho debatirse entre una u otra dama, abandonará a Florentina, la cual podrá casarse con Osmán cuando este se arrepienta. Lo mismo se puede decir de los personajes secundarios, muchos de los cuales han sido eliminados o simplificados. Ejemplos del primer caso son los pastores que, en una secuencia de ambientación rústica, acogen a Adriano y Florentina y después a Catalina y Cosdroe. Casos de la segunda situación serían los soldados moros y cristianos, numerosos en la pieza original —un capitán, el viejo Farsalio o Marcio, entre otros, en el bando musulmán; y otro capitán, el alférez Sertorio y Céfalo entre los cristianos— y reducidos a los personajes del gracioso Rechepe entre los musulmanes y del capitán Ignacio en el bando cristiano.

Merece la pena que nos detengamos en cómo Morales se ha desviado de Castro a la hora de configurar sus personajes. En este sentido, el más fascinante es, sin lugar a dudas, el renegado protagonista, que analizaremos con más detalle en el capítulo de los personajes. En ambas piezas Osmán se queja de haber sufrido una injusticia de pequeño: recordemos que en

Morales su padre lo encarcelaba al acusarlo de matar a un criado, mientras que en Castro el delito era mayor, ya que a quien Osmán ha intentado matar es al propio Honorio. No hay que decir que en las dos piezas el renegado niega haber planeado tales crímenes; pero si en Morales no tenemos motivos para dudar de sus palabras, en *El renegado arrepentido* se introduce cierta ambigüedad en tanto que Cristo le dice que «Dices que fue la ocasión / tu padre de tu suceso [el hecho de renegar], / y trátasle con pasión: / ¿no ves, si te tuvo preso, / que fue justa tu prisión?» (fol. 180r): ¿tuvo alguna culpa Osmán o lo que Cristo quiere decir es que su culpa es, precisamente, que después renegó? Otro detalle que diferencia a ambos protagonistas es su actitud hacia el libre albedrío: a pesar de que Osmán hace responsable a Honorio de su perdición y reprocha a Dios que lo haya abandonado, en ambas piezas se deja bien claro que el causante de todo es el propio renegado, que lo decidió ser libremente —en *El renegado arrepentido* Cristo dirá incluso que lo hizo «de cobarde», 176v—; no obstante, mientras que en Castro son otros personajes quienes se lo hacen ver, especialmente Cristo, en Morales es el propio protagonista quien lo reconoce en su fuero interno, como puede comprobarse en el fragmento citado anteriormente (vv. 441-450 y también vv. 1473-1474), hecho que, sin embargo, no obsta para que Osmán siga culpando a su padre. Por último, la diferencia más interesante entre ambos personajes radica en su conversión. Permítasenos detenemos un poco más en este punto.

Uno de los puntos climáticos en las dos comedias es el juicio en que Osmán y Cristo vienen a cuentas: el renegado intenta demostrar, obviamente sin éxito, que sus servicios, sus obras pías, no han sido suficientemente satisfechas por Dios, cuyo sacrificio redentor supera con creces todas las bondades humanas. Osmán aduce una serie de «finezas» con que pretende «obligar» a Cristo, como se dirá en *El renegado del cielo*. En Castro son cuatro: perdonó la vida a un criado que le suplicó por el Crucificado —según él, el cargo que menos puede obligar a Dios porque «no se estiende mucho» (fol. 180r)—, construyó una capilla a base de limosnas, compró un pequeño crucifijo de oro que un moro quería fundir, y prestó esa misma imagen a una viuda para que rescatase a un cautivo, aunque luego la recuperó. Por su parte, en Morales los cargos son solo tres, y coinciden esencialmente con el segundo, tercero y cuarto de *El renegado arrepentido*. ¿Qué sucede, pues, con el primer cargo, el de menos importancia para el Osmán de Castro? Morales lo transforma en el motivo que termina por convertir a su protagonista, que, cuando está a punto de perderse del todo al matar a su padre,

depone su ira y lo perdona cuando este le suplica «Por Cristo crucificado» (vv. 2472-2473)<sup>299</sup>, prometiendo, además, hacer penitencia. Por su parte, la conversión del Osmán de *El renegado arrepentido* es enteramente diferente: persiguiendo no a su padre, sino a los soldados cristianos de Recisundo, Cristo se le aparece en toda su majestad, como si de un Pantocrátor se tratara, amenazando a nuestro protagonista, que se convierte más movido por el miedo que por la piedad. Merece la pena reproducir el fragmento:

CRISTO.	¡Gran atronador!, ¡gran hombre!
OSMÁN.	¡Santo Alá!, ¿con quién estoy?, ¿qué majestad vencedora están mis ojos mirando?
CRISTO.	Ten sosiego.
OSMÁN.	¡Estoy temblando!
CRISTO.	Mas ¿quién no temblará ahora?: no vengo tan sosegado como me viste otra vez [durante el juicio]: traigo castigo de juez y no excusas de abogado; ya es otro mi proceder, que cuando manso venía hacerme amar pretendía, pero ya hacerme temer. Entonces tú no temiste mi presencia de amor llena porque en la cruz de mi pena clavados mis brazos viste; ahora sueltos los traigo, y de manera que puedo amansarte con un miedo, deshacerte con un rayo. Dices que vas a vencerme: ¿debes, Osmán, de entender que no me sé defender?, ¿piensas que no sé valerme? Mira cuál te tengo, mira, si hacer quieres experiencia: si esto puede mi presencia, ¿cuánto más podrá mi ira? ¿No te rindes?, ¿no te allanas?
OSMÁN.	Yo, Señor, ya estoy rendido.
CRISTO.	¡Gran cosa! ¿Quién te ha vencido?

<sup>299</sup> Este motivo no es exclusivo, ni mucho menos, de *El renegado arrepentido* y de Morales: lo encontramos también en otras piezas de factura similar a las que comentamos, como, por ejemplo, *La devoción de la cruz*. Véase Sáez, 2014: 32-33.

- OSMÁN. Vuestras manos poderosas<sup>300</sup>.
- CRISTO. ¿Qué me pides?
- OSMÁN. Clemencia,  
misericordia, perdón,  
lástima, amor con pasión<sup>301</sup>.
- CRISTO. Y ¿qué me pides<sup>302</sup>?
- OSMÁN. Obediencia:  
aquesta os doy y esta os pido.
- CRISTO. Eso admito, eso concedo:  
ganado os hemos por miedo,  
*renegado arrepentido*.
- OSMÁN. Por miedo me habéis ganado,  
y si tanto he resistido,  
fue de corto, de encogido,  
de necio, de avergonzado.  
(Castro y Bellvis, *El renegado arrepentido*: 186r-186v)

Ambas comedias giran en torno a la grandeza de la obra redentora de Cristo y también a su profundo amor por la criatura humana. De hecho, en la obra de Castro, a pesar de lo que acabamos de leer, Cristo premiará largamente a Osmán a continuación por sus «devociones pasadas», a lo que el renegado responderá sorprendido «¿Tanto bien he merecido?» (fol. 186v). No obstante, nuestro poeta potencia esa fuerza del amor divino, no solo en la dirección de Dios al hombre, sino del hombre a Dios, como queda patente por el gesto de Osmán, una muestra de piedad ante la sola mención del crucifijo y de perdón hacia su padre, de modo que imita también a su creador. En el capítulo V trataremos esta cuestión con un poco de más detalle.

Pero nuestro autor no solo pone el acento en el amor del hombre a Dios, sino también en el que muestra el Creador a su criatura. Nadie negaría que el Cristo de Castro no ama a sus hombres y no quiere perdonar a pecadores como Osmán, pero la imagen que da es la de un Dios justiciero, irascible si el hombre no lo obedece, dispuesto a forzarlo a que cese de hacer el mal. Además, en el primer encuentro, a pesar de que diga que «manso venía» con una «presencia de amor llena», Cristo trató con dureza a Osmán, y le hizo, comprensiblemente,

300 Esta es la lección que ofrece el texto, evidentemente errónea al romper la rima. Una posible enmienda sería «soberanas».

301 Quizá sea más adecuado leer el verso como «lástima, amor, compasión».

302 La lectura es a todas luces incorrecta, ya que no solo carece de sentido en este contexto, sino que hace que el verso sea hipermétrico. Quizá la lección correcta sea «das»: debe de ser un lapsus influido por la pregunta anterior de Cristo.

numerosos reproches. Por su parte, el Dios que retrata Morales carece de este carácter temible: en la secuencia del juicio no notamos rigor alguno en sus palabras, sino más bien un tono neutro, y son sus «mercedes» las que bastan para que Osmán se dé cuenta de su error; al final, cuando el protagonista se convierta, lo veremos lleno de amor, dispuesto a premiar no ya las finezas pasadas, sino la presente del arrepentimiento. Por otro lado, es muy significativo que el Cristo que Morales pone en su obra sea, en realidad, un Niño Jesús —«Cristo Niño, rezan el *dramatis personae* y las acotaciones<sup>303</sup>—, con lo que resalta su dimensión de bondad y ternura.

Otro cambio interesante que Morales ha introducido es la sustitución del apóstol san Pedro, encargado de hacer llegar a Recisundo la carta que Cristo entrega a Honorio, por Santiago. Con mucha seguridad, nuestro dramaturgo pretendía con ello entroncar más con la tradición guerrera no solo española, sino incluso clásica también, ya que en alguna ocasión se lo compara con Marte (vv. 971-976)<sup>304</sup>. Este detalle cobra una dimensión especial si tenemos en cuenta que a lo largo de la primera mitad del siglo las élites políticas y religiosas españolas se hallaban inmersas en un profundo y acalorado debate sobre la legitimidad del apóstol guerrero como protector del Imperio: en efecto, ante la crisis por la que pasaba España, Estado e Iglesia no dudaron en utilizar la figura del santo como elemento cohesionador de la nación y reivindicador de su papel como defensora de la fe católica, defendiendo su patronazgo frente a otros propuestos por sectores diversos, como santa Teresa de Jesús o san Miguel (Negredo del Cerro, 2005).

Queremos terminar este breve estudio de la reescritura de nuestra obra con algunas palabras sobre otros dos personajes: Cosdroe y Florentina. El primero es presentado en ambas

303 Cristo interviene tres veces en la obra, una al final de cada jornada. Solo en la segunda, precisamente en la secuencia del juicio, no se indica que se trate de un niño, sino de «Cristo» a secas. No obstante, creemos que debe de tratarse del mismo Niño Jesús que aparece en el resto de la obra, y, de hecho, algunos testimonios dieciochescos así lo vieron. Se podría pensar que en este caso nos encontramos ante un Cristo adulto, habida cuenta del juicio en que toma parte, pero recordemos que no hay nada de rigor en sus palabras.

304 No obstante, hay algunos detalles respecto a esto que resultan desconcertantes. La función que ejerce Santiago en *El renegado del cielo* es equivalente a la de san Pedro en *El renegado arrepentido*, y en esta pieza, en tanto que patrocinador de las acciones guerreras de los cristianos, el ejército de Recisundo porta un estandarte con sus insignias («Pónese arriba Sertorio, alférez, y enarbola la bandera de san Pedro con su cátedra», fol. 184r). En la pieza de Morales Recisundo alude también a san Pedro y su cátedra en diferentes ocasiones, e incluso se hace referencia a un estandarte similar («que ya sobre el cerco claro / del sol tremola san Pedro / del estandarte grabado / con la cátedra esculpida / de azucenas y amarantos», vv. 2106-2110); estas alusiones no se entienden del todo bien en el contexto de esta comedia, a no ser que sea una reminiscencia de la primera intención de Recisundo, que era conquistar Roma para librarla de un papa indigno (vv. 871-874), como en la obra atribuida a Castro, o que se trate de un lapsus de Morales.

obras como un rey malvado que intenta hacer suya a la muchacha en contra de su voluntad, por lo que al final recibirá su justo castigo; no obstante, Morales exagera mucho más su carácter, mostrándonos un verdadero tirano dominado por una pasión arrolladora y despreocupado del todo de los peligros que acechan a su reino:

no importa que esas tropas españolas  
que conduce ese joven arrogante  
hayan sitiado un muro de diamante,  
conque vivo seguro.  
(*El renegado del cielo*: vv. 1992-1995)

Florentina, por su parte, es más intrépida y valerosa en la pieza que nos ocupa. Si bien es cierto que en *El renegado arrepentido* se venga de Cosdroe, antes de hacerlo su ánimo ha flaqueado, y solo cuando el espíritu de Judit la inste a imitar su hazaña, prestándole incluso el alfanje con que degolló a Holofernes, la dama se resolverá (fols. 182v-183v)<sup>305</sup>. La Florentina de Morales no necesita aliento de ningún espíritu —aunque hay una reminiscencia del citado episodio en el macabro aparte que la dama pronuncia antes de entrar en la alcoba de Cosdroe: «Otro Holofernes serás / y yo seré otra Judic», vv. 2081-2082—, sino que, valerosamente, consigue burlar el cerco de Recisundo y ofrecerse al monarca cristiano como colaboradora de la cruzada, haciéndola suya, cosa que queda patente en el momento en que le quita el puñal, que será, en vez del alfanje de Judit, el arma con que mate a Cosdroe. En este sentido, Morales ha dado mayor cohesión a las tramas de su comedia, al enlazar más estrechamente la empresa de Recisundo con la de la muchacha. Además, su trayectoria heroica es paralela a la de Osmán: si el renegado logra vencerse a sí mismo gracias a su fe, Florentina vence, por esa misma fe, al rey que la acosa; tal paralelismo cristalizará en el enlace de los dos personajes.

### 7.3. Fortuna escénica y editorial

Se puede decir, al menos a juzgar a partir de la documentación que conservamos, que nos encontramos ante la comedia de mayor éxito de Cristóbal de Morales. Las representaciones de 1641, que tuvieron lugar entre noviembre y diciembre en el Corral de la Montería, por la compañía de los Cobaleda<sup>306</sup>, se alargaron durante quince días, cosa que,

305 La historia se cuenta en Judit, caps. 7-15.

306 En concreto, de acuerdo con el documento del Archivo de los Reales Alcázares, las representaciones comenzaron el 27 de noviembre de 1641, y los días 28 y aun 10 de diciembre aún duraban. El 29 de diciembre figura ya una obra nueva: *Nunca mucho costó poco*.

según la opinión de Sentaurens, suponía un auténtico triunfo teatral (1984a: 510-513)<sup>307</sup>. Además, la comedia llegó a la Corte, de lo que dan constancia Shergold y Varey en el segundo libro de su serie *Teatros y comedias en Madrid*: en él se recogen documentos sobre un pleito originado por la partida de la compañía de Sebastián García de Prado a Francia (1973: 172-197), entre los que encontramos una copia de los libros de cuentas del arrendador de los corrales madrileños, Domingo García de Llanillo, fechada a 26 de agosto de 1660, en que se refleja que el 11 de mayo de 1660 Vallejo representó en el Corral del Príncipe «La comedia nueva del *Renegado del cielo*, de Morales», por la que se ganaron setenta y cinco reales, y también el 12, aunque «Diosele toda la casa y no tubo en todo 90 reales» (pág. 190). El día 13 «No representó en el Corral del Príncipe por no tener vn alma», el 14 y el 15 tampoco hubo representaciones y el 16 «Se dio a Vallejo toda la casa y tubo en todo 111 reales», aunque en estos cuatro casos no se especifica qué comedia se representó o se dejó de representar (pág. 191). Al final del libro se recoge este dato en un índice, donde se indica que el tal Vallejo es el autor Jerónimo Vallejo (pág. 247). Sea como fuese, no parece que en Madrid la pieza alcanzara el éxito que cosechó en la capital hispalense.

Por otra parte, también evidencia este interés por la obra la gran cantidad de ediciones sueltas que se publicaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII, cuyo número total asciende a quince: cuatro del Seiscientos y once del Setecientos, convirtiéndose así en la comedia de Morales con mayor número de testimonios.

## 8. RENEGADO, REY Y MÁRTIR

### 8.1. Datación

Poco tenemos que decir sobre *Renegado, rey y mártir*. A diferencia de lo que sucedía con la anterior, no nos consta representación alguna de esta pieza que arroje algo de luz a su cronología. Tampoco hemos conseguido encontrar una fuente literaria directa que nos haga más fácil el cometido de fechar la pieza. Es cierto que el argumento de la obra y la trayectoria de su protagonista, el bandolero y renegado Pedro, guardan estrecho parecido con la del Leonido de *La fianza satisfecha*, comedia atribuida a Lope de Vega<sup>308</sup> y datada en el periodo

307 «La durée moyenne d'une comédie ordinaire est de trois jours. Une pièce à succès est jouée pendant une semaine entière [...]. Très exceptionnellement, lorsque la pièce remporte un véritable triomphe, elle est prolongée jusqu'au dixième ou même jusqu'au quinzième jour» (Sentaurens, 1984a: 506-507).

308 Sobre la polémica de la autoría de esta obra, pueden consultarse el estudio de Whitby y Anderson (1971: 20-24) y el panorama que traza Álvarez Faedo (2000: 8-9).



de 1612-1615 según Morley y Bruerton (1968: 466-467) —aunque Whitby y Anderson, que editaron la pieza en 1971, afinan más la fecha de composición al establecerla en 1614 (1971: 20-24)—. Sea como fuese, el *terminus a quo* vuelve a ser poco significativo por excesivamente temprano, y, como veremos a continuación, tampoco es un hecho evidente que Morales partiera de esta pieza para componer la suya.

También hemos notado algunos parecidos, aunque menores, con *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*. Se trata esta de una historia cuyos orígenes se remontan a un cuento popular que fue refundido en Francia allá por el siglo XII y que se tradujo al español a principios del siglo XVI, en concreto 1509 (Baranda Leturio, 1995: L-LI). De esta historia existe un par de versiones dramáticas barrocas: *El loco en la penitencia y tirano más impropio* y *Roberto el Diablo*<sup>309</sup>.

Por lo que respecta a la intratextualidad, ya hemos hecho referencia a los vínculos que mantiene esta pieza con el *El renegado del cielo*, y que, ateniéndonos a la lógica, la que ahora nos ocupa debería ser posterior a ella, es decir, de después de 1641. Obviamente, es una hipótesis con una base no muy sólida.

También nos hemos referido en otro lugar a que esta es una de las comedias dedicadas a algún supuesto mecenas según se infiere del *plaudite*:

---

309 *El loco en la penitencia* apareció publicada de forma anónima (*de un ingenio de esta Corte*) en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte* de 1658 según Profeti (1979: 8) y Urzáiz (2002a: 175; 2002b: 712), aunque el volumen que hemos manejado, custodiado en la Biblioteca Nacional de España, es una edición de 1659. Urzáiz recoge una pieza titulada *Roberto el Diablo* en la entrada de su *Catálogo* correspondiente a Francisco Bueno, indicando que existe un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/15556 y una edición de 1751 atribuida a Francisco Viceno, y señala que la comedia recogida en la *Parte oncena* es diferente (2002a: 175); por lo que respecta a este otro autor, le atribuye *El loco en la penitencia, Roberto el diablo*, título con el que, según se deduce de sus palabras, pues de ambas indiza una representación palaciega en 1691 por la compañía de Damián Polop, se está refiriendo a *Roberto el Diablo* de Bueno, indicando que hay una suelta madrileña de 1741 y que, de nuevo, es una obra diferente a la aparecida en la parte (2002b: 712). En efecto, parece que debieron existir dos comedias diferentes sobre el mismo personaje. Por un lado, está el texto publicado en la parte con el título *El loco en la penitencia y tirano más impropio*, que coincide con el de una suelta sin datos editoriales, pero muy probablemente del siglo XVII por sus características tipográficas, cuyo título es *El loco en la penitencia, Roberto el Diablo*, también «de un ingenio de esta Corte» (ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Oviedo); y con el de otra sevillana del taller de Manuel Nicolás Vázquez, sin año pero datada en 1758 según el catálogo de la biblioteca de la Universidad de Sevilla, también anónima («de un ingenio de la Corte») y con el mismo título de la edición custodiada en Oviedo. Y por otro lado, tenemos la versión de la suelta publicada en 1751 por Antonio Sanz atribuida a Francisco Viceno y titulada *Roberto el Diablo* (ejemplar en la Universidad de Sevilla) y el de una suelta sin datos (posiblemente del XVIII), también a nombre de Viceno pero con el título *El loco en la penitencia, Roberto el Diablo* (ejemplar en la Universidad de Oviedo); habría que sumar a estos el manuscrito MSS/15556 de la Biblioteca Nacional de España, que no hemos podido consultar pero que, según la información suministrada por el catálogo digital, debe ser la misma obra —está titulado *Roberto el Diablo* y presenta los mismos versos inicial y final—, aunque se asigne a Francisco Bueno.

Y aquí tenga fin dichoso  
*Renegado, rey y mártir*,  
quedando su autor fiado  
en vuestras benignidades,  
cuando no por su humildad,  
por el heroico dictamen  
del dueño a quien la consagra,  
que el cielo mil años guarde.  
(*Renegado, rey y mártir*: vv. 2589-2596)

Obviamente, la nebulosa en que queda la identidad del dedicatario impide que podamos sacar provecho de este detalle. Ya dijimos en el capítulo I que, de tratarse del duque de Medina Sidonia, la pieza no podría ser posterior a 1641, cuando el noble cae en desgracia. No obstante, cabe la posibilidad de que para entonces o después de esa fecha nuestro poeta ya estuviese al amparo de otro poderoso.

## 8.2. Fuentes literarias

Hemos hecho alusión a las posibles reminiscencias de *La fianza satisfecha* en *Renegado, rey y mártir*. Efectivamente, en ambas piezas nos encontramos con un personaje sádico que ejerce el mal, aparentemente, de forma gratuita: Pedro en la comedia de Morales y Leonido en la atribuida a Lope. Ambos poseen un criado, gracioso, que desaprueba su actitud impía, Arturo en *Renegado, rey y mártir* y Tizón en *La fianza satisfecha*; en las dos piezas se produce un enfrentamiento entre el hijo y el padre del que este acaba malparado, con las venas cortadas en la obra de Morales y cegado en la asignada a Lope, si bien finalmente es sanado por intervención divina; hay también un conflicto que implica a la hermana, cuyo honor e integridad corren peligro, ya que tanto Pedro como Leonido pretenden forzarla, a sabiendas de estar cometiendo incesto en el caso de Lope y sin saber que es su hermana en la pieza de Morales; ambos protagonistas reniegan y se pasan a tierra de moros, Argel en *Renegado, rey y mártir* y Túnez en *La fianza satisfecha*, donde alcanzan gran poder; los dos se ven pretendidos por una mora, amor que rechazan, si bien en el caso de Leonido se debe a que la muchacha es, en realidad, otra hermana suya; y ambos personajes se acaban arrepintiendo y convirtiendo al final gracias a la mediación de Dios, llegando a ser incluso ejemplo de santidad al sufrir martirio: Pedro es alanceado y asaetado y Leonido crucificado.

Hemos señalado también los parecidos que existen entre la pieza que nos ocupa y el relato *Roberto el Diablo*. También en él se nos cuenta la vida de un ser malvado y diabólico

que, tras cometer toda serie de crímenes, asesinatos y violaciones desde muy joven, en solitario o con ayuda de otros de su misma condición, se arrepiente, y habiéndose sometido a una durísima penitencia en que ha de fingirse loco y ayudar al emperador de Roma contra sus enemigos, obtiene el perdón de sus culpas y logra casarse con la hija de este.

No obstante estas coincidencias, las dos comedias y la historia presentan una factura muy diferente, de modo que el único vínculo que se podría admitir entre ellas es el intertextual, como hicimos en el caso de *El legítimo bastardo* con *La vida es sueño*. Pero sea como fuese, la relación se vuelve difusa en tanto que muchos de esos elementos convergentes no dejan de ser motivos fácilmente identificables en las comedias pertenecientes a este paradigma dramático, que analizaremos en el siguiente capítulo bajo el marbete de «la conversión del gran pecador».

### 8.3. Fortuna editorial

Como queda dicho, carecemos en esta ocasión de datos de representación, pero contamos con una buena cantidad de ediciones sueltas, especialmente dieciochescas: dos fechables en el XVII y nueve del Setecientos, haciendo un total de once. Aunque no son muchos los testimonios del Seiscientos y parece que fue más bien durante el XVIII cuando *Renegado, rey y mártir* suscitó mayor interés, es la segunda pieza con más ediciones de nuestro dramaturgo, solo superada por *El renegado del cielo*.

## 9. LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO

### 9.1. Datación

También es difícil establecer con precisión la fecha de composición de *La toma de Sevilla*. Por una parte, como le sucedía a *Renegado, rey y mártir*, se cierra con unas enigmáticas palabras que parecen a todas luces una dedicatoria a un mecenas:

Y aquí da fin la comedia:  
perdonad sus muchos yerros,  
si no porque os lo merezca  
su autor, sea por el respeto  
del dueño a quien la consagra,  
senado ilustre y discreto.  
(*La toma de Sevilla*: vv. 2771-2776)

Según la hipótesis lanzada en el apartado anterior, si este «dueño» es el duque de Medina Sidonia, don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán, caído en desgracia en 1641, la comedia no podría ser posterior a este año. No obstante, si el mecenas aludido es otra persona o la pieza es la que se representó en Sevilla en 1642 con el título *El santo rey don Fernando* (Sentaurens, 1984b: 1106) —siempre que creamos que se trata de un estreno y no de una reposición—, esta datación dejaría de ser válida. Sea como fuese, la comedia indizada por el profesor Sentaurens lleva un título sensiblemente distinto al de nuestra obra, por lo que no sería improbable que se tratara de otra comedia diferente, habida cuenta, además, del número de obras que se escribieron en la época sobre san Fernando y la conquista de Sevilla, según veremos en breve.

En el caso de la comedia que nos ocupa, sí conocemos bien el texto que sirvió de inspiración a nuestro poeta: el poema épico *Conquista de la Bética* (1603) del poeta y dramaturgo sevillano Juan de la Cueva; pero, lamentablemente, una vez más, el *terminus a quo* carece de relevancia al ser excesivamente temprano: un año en que, según nuestras suposiciones del capítulo I, Morales ni tan siquiera habría nacido.

Por lo que respecta a las cuestiones de tipo intratextual, ya hemos aducido al estudiar las que mantiene con *El renegado del cielo* que implicarían, si nos atenemos a la lógica, que *La toma de Sevilla* es anterior, pues la visita nocturna de Florentina a Recisundo es una innovación respecto a *El renegado arrepentido* que se encuentra en la comedia que nos ocupa y que podría proceder de *Conquista de la Bética*, según se explicó entonces. Por ello, la obra sería anterior a 1641, fecha que casaría bien con la supuesta dedicatoria al duque de Medina Sidonia pero que negaría que la comedia representada en 1642 fuera la de Morales o, de serlo, un estreno. De todas formas, ya hemos hecho ver que los fundamentos de estas cronologías basadas en la intratextualidad no son tan sólidos como nos gustaría, y así *El renegado del cielo* podría ser perfectamente anterior a *La toma de Sevilla*: la innovación que introdujo Morales en aquella respecto a *El renegado arrepentido* es reutilizada en esta.

## 9.2. Fuentes literarias

Como queda dicho, estamos en un periodo en que la figura del rey Fernando III el Santo, san Fernando para los católicos, se pone de moda, al estar en plena efervescencia su proceso de canonización. Como sucedía con otros muchos santos, Fernando III era venerado como tal desde antiguo —ya tuvimos ocasión de hablar de esto al comentar *Los*

*Armengoles*—: su santificación popular debió de producirse poco después de su muerte (Piñero Ramírez, 1976: 79-80) y ya en el siglo XIV estaba extendida y aceptada (Arellano, Escudero Baztán, Pinillos, 1999: 40), aunque no será hasta las primeras décadas del XVII, sobre todo a partir de los años 20, cuando las autoridades españolas, especialmente las sevillanas, impulsen con mayor seriedad dicho proceso, y así en 1628 Felipe IV inició las gestiones en Roma (Álvarez-Osorio Alvariño, 2005: 254). Tras algunas dificultades, en 1655 se aprueba su culto como beato en Sevilla, y no será hasta 1671 cuando Clemente X amplíe su veneración a todos los dominios españoles y, al año siguiente, a la Iglesia católica en general (Arellano, Escudero Baztán, Pinillos, 1999: 41).

En este contexto, como se podrá imaginar, surge una ingente masa bibliográfica, tanto historiográfica como artística o aun ensayística, en torno a la persona de Fernando III como consecuencia de los esfuerzos por justificar su santidad y así promover su santificación. En este sentido, Klaus Wagner descubrió un listado bibliográfico del siglo XVII de obras sobre san Fernando en que se llegan a incluir hasta ciento noventa y dos (Wagner, 1988). No obstante, el interés por el rey no era ni mucho menos novedoso, pues ya podemos encontrar referencias a su figura y hechos en algunas historias antiguas que hablan profusamente de la conquista de los territorios andaluces, generales como la *Primera crónica general*, o particulares como la *Crónica del santo rey don Fernando III* (1516). También es posible encontrar información sobre el monarca, como era esperable, en las historias de la ciudad de Sevilla de Luis de Peraza (h. 1530) y de Alonso Morgado (1587). Finalmente, no podemos olvidar la *Historia general de España* del padre Juan de Mariana, publicada por las fechas que estamos comentando (1592 en latín; 1601 en castellano).

Más interesante para lo que nos ocupa son las obras de creación. Hasta donde alcanzamos, se escribieron tres poemas épicos centrados en la figura del Santo Rey: el ya citado *Conquista de la Bética* (1603) de Juan de la Cueva, *La Hispálica* (h. 1618) de Luis de Belmonte Bermúdez y *El Fernando o Sevilla restaurada* (1632) de Juan Antonio de Vera y Figueroa. También contamos, como era de esperar, con numerosas piezas teatrales, amén de la compuesta por nuestro Morales: hay que mencionar las comedias *Cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el Santo* (h. 1595), *La Reina de los Reyes* (1623) de Hipólito de Vergara —aunque muchas veces atribuida a Tirso de Molina—, *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando* (1626) de Luis de Belmonte Bermúdez —recientemente editada como tesis

doctoral por Pablo Poó Gallardo (2016)—, *La mejor Luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes* de Jerónimo de Guedeja y Quiroga; y los autos sacramentales *El cerco de Sevilla* de Rojas Zorrilla y *El santo rey don Fernando* (1671) de Calderón, escrito en dos partes (Piñero Ramírez, 1976: 86-91).

Por último, es justo hacer alusión, aunque sea de manera escueta, a la existencia de otro tipo de escritos de índole expositiva o didáctica en que también se trata sobre la figura y proezas del Santo Rey. Quizá el ejemplo más notable es el *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey don Fernando* (1627) de Juan de Pineda.

Centrándonos ya en la pieza de Cristóbal de Morales, ya hemos adelantado al hablar de la datación que la obra en que se inspiró nuestro autor para componer su versión dramática de la reconquista fue el poema *Conquista de la Bética*, sin perjuicio de que pudiese haber tenido en cuenta otros textos. Esta composición épica es muy extensa y, al igual que las epopeyas homéricas, está dividida en veinticuatro cantos. Como puede deducirse de su título, los hechos celebrados no se limitan exclusivamente a la toma de la capital andaluza, sino también a la conquista de otros territorios del sur, si bien, como es lógico, la de Sevilla es la que le merece mayor interés al poeta. En este sentido, es obvio que Morales llevó a cabo un exhaustivo trabajo de síntesis, mediante el que adaptó la materia épica a las convenciones de la Comedia nueva, simplificando enormemente la trama y el sistema de personajes, aunque no hasta el punto de que deje de reconocerse la trama de Cueva tras los versos de nuestro dramaturgo.

Existen algunos detalles que prueban este hecho. Recuérdese cómo ya tuvimos ocasión de hacer ver que, hasta donde alcanzamos, solo Juan de la Cueva y Morales llaman al rey moro *Ajartaf* o *Axartaf*, mientras que otras fuentes prefieren el nombre de *Ajataf* o *Axataf*. No es este el único caso de coincidencia antroponímica, pues en ambas obras se alude también a Gómez Ruiz Mercado como conquistador de Madrid (Cueva, *Conquista de la Bética*, 1603: 168r; *La toma de Sevilla*: vv. 1070-1080), personaje que en otros libros es nombrado como Ruiz Manzanedo.

Más significativas resultan las secuencias de Morales claramente inspiradas en algún pasaje del poema. Hay dos que merece la pena destacar. En primer lugar, tenemos el sueño premonitorio de Ajartaf, a quien se le aparece una dama cautiva que personifica a Sevilla y que es liberada por los escuadrones cristianos (vv. 545-588):

Sin osarse mover, las infernales  
Euménides, de sierpes renegridas  
coronadas, miraba a los umbrales  
con hachas en las manos encendidas,  
con todas las insignias funerales,  
las ropas en sangriento humor teñidas,  
acompañando a una hermosa dama  
que junto le pusieron a la cama.

De fuertes cuerdas las hermosas manos  
vueltas atrás traía rodeadas,  
tirando los ministros inhumanos  
dos cadenas que al cuello traía atadas,  
que llegando ant[e] el rey de los paganos  
ambas fueron allí despedazadas,  
y las moriscas ropas le quitaron  
y en hábito cristiano la dejaron.  
(Cueva, *Conquista de la Bética*, 1603: 84v)

En segundo lugar, tenemos la acción temeraria que en la comedia protagonizan Garcí Pérez de Vargas y Lorenzo Juárez, que deciden pasar a Triana y enfrentarse ellos solos a los moros allí apostados (vv. 1745-1832). En la obra de Cueva la proeza se narra en el canto XVII, con la diferencia de que tiene lugar no en Triana, sino ante la Puerta de Guadaíra, y en ella participa un tercer caballero, el infante don Enrique. No obstante, en realidad, este suceso también puede encontrarse en otras fuentes, historiográficas, como la *Primera crónica general* (1977: 760) o la *Historia* de Peraza (1997b: 218-219); lo que lo diferencia en la versión contada por Cueva y Morales es que tras la escaramuza Fernando III decide castigar a los osados caballeros por haberse atrevido a dar un asalto sin previa orden:

De encima de los moros que habían muerto  
de por sí cada uno, los llevaron  
en hombros al real, do entendían cierto<sup>310</sup>  
haber el premio igual a lo que obraron;  
mas fue al contrario y pensamiento incierto,  
pues en el mismo instante que llegaron  
en prisión mandó el rey que los pusiesen  
a los tres y con guardia los tuviesen.  
(Cueva, *Conquista de la Bética*, 1603: 332)

La trama amorosa que presenta la comedia está también inspirada en la de la epopeya, aunque con notables modificaciones. El triángulo amoroso de *La toma de Sevilla*, integrado por la infanta Alguadaíra, el príncipe Muley y la dama marroquí Tarfira es, en el poema de Cueva, un «cuadrado amoroso»: además de Alguadaíra y Tarfira, tenemos al príncipe Botalhá,

310 El ejemplar que manejamos lee por errata «cirto».

que vendría a coincidir con el Muley de Morales, y a otro Muley, que, como el homónimo de nuestro dramaturgo, es primo y pretendiente de Alguadaíra, pero carece de la nobleza de este; antes bien, se trata de un cruel moro que llegará a enfrentarse a Botalhá y a morir a lo largo de la obra. Sin embargo, lo más innovador es el desenlace que Morales depara a estos personajes. En Cueva el final resulta agrídulce e incluso un tanto desconcertante: es Tarfira la que se convierte al cristianismo, llegando a rechazar el amor de Botalhá, que se arrepiente de su conducta al final de la obra e intenta retomar su relación con la dama; pero la mora ya no está dispuesta a aceptarlo, de modo que el príncipe y Alguadaíra han de partir exiliados a África. Por su parte, el final de Morales es más coherente, ya que la trayectoria de los protagonistas de la acción amorosa corre parejas con la misión conquistadora y evangelizadora de san Fernando y sus ejércitos: los moros nobles, Alguadaría especialmente y Muley, se convierten al final de la obra y reconocen al monarca cristiano como legítimo de la ciudad, según la palabras de la propia infanta (vv. 2477-2496), convirtiéndose en los primeros frutos de ese cometido evangelizador que le fue encomendado al Santo Rey al principio de la comedia, que adquieren una trascendencia especial habida cuenta de que hablamos de dos príncipes.

He aquí las coincidencias más notables entre ambas obras, que, como se podrá imaginar, no son las únicas, pero no es este el lugar de analizarlas todas. Sí es necesario que nos detengamos un momento en los casos contrarios, es decir, elementos procedentes de la historia de san Fernando y la conquista de Sevilla presentes en la comedia pero ausentes en la epopeya de Juan de la Cueva. Curiosamente, los más destacados son las leyendas marianas de la talla milagrosa de la Virgen de los Reyes (vv. 2035-2072) y de la adoración nocturna de la Virgen de la Antigua en la mezquita de la ciudad (vv. 1625-1735), bien desarrolladas en la obra de Morales aunque, sorprendentemente, prácticamente ausentes en el poema de Cueva, salvo alguna alusión aislada. Es obvio que la intención de Morales con estas amplificaciones es la de reforzar el halo de santidad de su protagonista y hacer hincapié en la dimensión religiosa de su campaña<sup>311</sup>.

La pregunta es: ¿de dónde pudo haber tomado Morales estos elementos? Es posible que nuestro autor trabajara con algún otro texto aparte de *Conquista de la Bética*. El episodio de la adoración de la Virgen de la Antigua es relatado, por ejemplo, por Peraza (1997b: 230-233) y Pineda (1627: 152); no obstante, hay que tener en cuenta que se trata de leyendas

311 Sobre la Virgen de los Reyes, puede consultarse Hernández Díaz, 1947 y Zugasti, 2001; 2006; y sobre Nuestra Señora de la Antigua, Medianero Hernández, 2008.



que a la sazón debían de estar muy difundidas y vivas en la tradición popular —pues incluso en la actualidad lo siguen estando—. Pedro Piñero afirma que

la mayoría de estos hechos de la conquista de Sevilla fueron del dominio general, al menos entre un público medianamente instruido, y por esto los poetas que, [*sic*] por esta época centraron su atención en el tema sevillano o fernandino, no precisaron de seguir punto por punto estas fuentes para acontecimientos que todos conocían; y sólo en el caso de algunos datos concretos, hubieron de recurrir a la consulta precisa del documento histórico. (Piñero Ramírez, 1976: 78-79)

A una conclusión muy similar llegan Arellano, Escudero y Pinillos al estudiar las fuentes de *El santo rey don Fernando*, el auto sacramental en dos partes de Calderón: «Al intentar discernir las posibles fuentes de este auto, se nos ofrece una gran variedad de difícil precisión, que Calderón pudo conocer, sin que tampoco sea necesario pensar en determinadas fuentes concretas, ya que numerosos detalles de la leyenda pertenecen al dominio común» (1999: 35); e incluso Peraza sugiere lo mismo al hablar de la leyenda de la Virgen de la Antigua:

Esto es lo que dicen los antiquísimos ancianos de esta ínclita y real ciudad de Sevilla, lo cual se ha sabido por discursos de tiempo y por memoria de generación en generación. Y no es maravilla que la Crónica no lo diga porque hallamos cosas de esta sevillana conquista en otras partes escritas que en la Crónica sin dubda no están. (Peraza, 1997b: 233)

Es decir, que Morales, persona culta de su época, no tuvo por qué recurrir a una fuente concreta, escrita, para conocer estos relatos, sino, sencillamente, podría conocerlos sin más<sup>312</sup>.

### 9.3. Fortuna escénica y editorial

Para terminar, hablaremos, como en otras ocasiones, de la fortuna de la pieza. Como se insinuó al principio, hay que leer esta obra teniendo en cuenta el contexto en que se inscribe: el proceso de santificación de Fernando III el Santo. Parece a todas luces obvio que Morales pretendió, al escribir *La toma de Sevilla*, aportar su granito de arena a esta causa. Lo que ya no sabemos es si la composición de la comedia se debió a iniciativa propia o fue un encargo de alguna persona o entidad especialmente interesada.

Por lo que respecta a la puesta en escena, tenemos noticias de numerosas representaciones de comedias con títulos parecidos al de la de Morales; la duda surge a la hora de aseverar si se trata o no de la obra que nos interesa. Ya hemos hecho alusión a la supuesta

---

312 Un análisis un poco más detallado de esta cuestión podrá encontrarse en nuestro trabajo «La materia histórica en un dramaturgo desconocido: *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* de Cristóbal de Morales» (2015a).

representación sevillana de 1642, que tuvo lugar en concreto en el Corral de la Montería en el mes noviembre por la compañía de Manuel Vallejo (Sentaurens, 1984b: 1106)<sup>313</sup>.

También es incierta la información que al respecto ofrecen Andioc y Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1996), donde registran una docena de representaciones de «*La toma de Sevilla y (por el) santo rey don Fernando*» planteándose si se trata de *Mentir con honra, o historia de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando* de Morales —se emplea el título de la obra de Manuel Durán— o de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando* de Belmonte Bermúdez —o de otras muchas, añadiríamos nosotros— (1996b: 862): así lo vemos en el tomo segundo de la obra, que es un índice alfabético de las piezas que se recogen cronológicamente en el primero. No obstante, la situación es mucho más compleja, pues precisamente en el primer volumen, donde aparecen los detalles de esas representaciones, sus títulos varían un poco, de modo que podríamos encontrarnos no ante una sola pieza, sino ante varias con nombres parecidos: el 29 y 30 de mayo de 1709 se representó en el Corral del Príncipe «*El santo rey don Fernando*»; del 4 al 6 de enero de 1714 lo hizo «*La toma de Sevilla y santo rey don Fernando*» en el Corral de la Cruz; el 24 y 25 de octubre de 1718 «*La toma de Sevilla por el santo rey don Fernando*» en el Corral del Príncipe; del 12 al 14 de enero de 1722 «*La toma de Sevilla*» en el Corral de la Cruz; el 4 de julio de 1723 «*La toma de Sevilla por el Santo Rey don Fernando*» también en el Corral de la Cruz; del 13 al 16 de noviembre de 1725 «*La conquista de Sevilla y santo rey don Fernando*» en dicho local; el 29 y 30 de enero de 1729 «*La toma de Sevilla por el Santo rey don Fernando*» también en el mismo; el 30 y 31 de mayo del mismo año «*La toma de Sevilla por el santo rey don Fernando*» en el Corral del Príncipe; el 29 y 30 de mayo de 1732 «*La toma de Sevilla por el Santo rey don Fernando*» en dicho corral; el 29 y 30 de mayo de 1733 «*El Santo rey don Fernando*» en el mismo; el 30 y 31 de mayo de 1736 «*El Santo rey don Fernando*» también en el mismo local; y el 16 y 17 de abril de 1746 «*La toma de Sevilla*» en el mismo lugar también (Andioc, Coulon, 1996a: 37, 62, 86, 105, 115, 124, 141, 143, 161,

---

313 En el documento del Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla el registro se encuentra concretamente en la sección «Vallejo cuando vino de Granada», la misma en que figuraba *Las academias de amor*; las representaciones comenzaron el 24 de noviembre de 1642, continuaban todavía el 26 y ya el 2 de diciembre había nueva obra: *El rey don Alfonso el Sabio*. Nótese cómo la comedia de san Fernando se representa un día después del aniversario de la conquista de Sevilla, que tuvo lugar el 23 de noviembre de 1248, día de san Clemente, a lo que hace alusión el propio Santo Rey en la pieza de Morales (vv. 2401-2404).

167, 186, 217). Como se habrá podido apreciar, la mayoría de estas piezas representadas coincide en título con la obra de Morales, por lo que podríamos pensar que se trata de ella<sup>314</sup>.

Eduardo Juliá también consigna supuestas representaciones de *La toma de Sevilla* en su trabajo «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII» (1933). En concreto, registra tres funciones de «*Santo rey don Fernando y toma de Sevilla, El*», que atribuye a Morales (pág. 146)<sup>315</sup>. La duda que se plantea es la misma: ¿fue exactamente la comedia de nuestro autor la que vieron los valencianos del Setecientos?

Sí que es más seguro, por su parte, que allá por 1738 la obra pudo contar con alguna puesta en escena, según consta en la censura manuscrita del ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, datada en esta ciudad el 26 de junio de ese año; también presupone en cierto modo una representación el custodiado en la Biblioteca Palatina de Parma, lleno de intervenciones procedentes casi con toda certeza de alguna compañía, según comentamos en el capítulo II; lo que no podemos aducir es dónde y cuándo tuvo lugar el espectáculo.

No tenemos, así pues, datos fiables para valorar la fortuna escénica de *La toma de Sevilla*; pero si aceptamos que estas o algunas de las piezas representadas eran la que compuso Morales, podríamos concluir que gozó de un notable éxito teatral. No podemos decir lo mismo, por el contrario, de su suerte editorial, ya que no constan muchas ediciones: solo tres, dos probablemente del XVII y una del XVIII.

---

314 Nótese cómo varias de estas funciones se dan a finales de mayo, detalle que se comprende si tenemos en cuenta que el 30 de este mes se celebra el día de san Fernando.

315 Recuérdese que Juliá no especificaba las fechas concretas de representación en este artículo, aunque advertía al inicio del mismo de que giraba en torno al teatro de la primera mitad del siglo (1933: 113).

## CAPÍTULO IV

### CUESTIONES DE GÉNERO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

**E**L aspecto que nos proponemos analizar en este cuarto capítulo de nuestro trabajo guarda ciertas relaciones con algunos de los que hemos considerado en el anterior: los géneros dramáticos. Efectivamente, al abordar el estudio de las fuentes se adujo de pasada que la filología actual prefiere operar mejor en este sentido con el marco metodológico de la intertextualidad, que, más que la relación unilateral de una obra con otra que le sirve de fuente, estudia la compleja y múltiple red de relaciones que se establece entre la que se configura como objeto de estudio y otras muchas que confluyen en ella en mayor o menor medida, desde las que sirven de punto de partida general hasta aquellas de las que se aprovecha solamente alguna breve cita. En este contexto, adquieren también gran interés las piezas que se atienen a un mismo esquema compositivo y que, por tanto, participan a su modo en esa red de vínculos intertextuales. Es aquí donde entra en juego el estudio de los géneros, entendidos por nosotros, como se verá, como esos paradigmas de acción. Así pues, el estudio de las cuestiones genéricas es complementario al de la intertextualidad, cuando no parte de él.

Pero vayamos por pasos. Al hablar de las convenciones genéricas del teatro del siglo XVII surge el tópico de la fusión de géneros clásicos, neoaristotélicos, de su condición esencialmente tragicómica. Baste recordar simplemente estos citadísimos versos del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope:

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho;  
buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza.  
(Vega Carpio, 2011: vv. 174-180)

Esta mezcla es plenamente voluntaria y no se debe, de ninguna manera, al desconocimiento de la tradición preceptiva clásica: si el tiempo muda las costumbres, las reglas del arte también cambiarán; a fin de cuentas, se trata de ganarse el aplauso del público que acudía a los corrales de comedias, que era el que pagaba y sustentaba el trabajo de los profesionales del

teatro («porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto». Vega Carpio, 2011: vv. 47-48)<sup>316</sup>.

En este sentido, Ruiz Ramón señaló el carácter proteico de esta fórmula dramática en su *Historia del teatro español*:

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. (Ruiz Ramón, 1983: 128)

En suma, se trata de dramatizar esa *naturaleza* de la que Lope hablaba en su *Arte nuevo*. Esta cualidad multiforme, de extremada variedad, y por ello y en cierto modo, imprevisible, es lo que lleva a Marc Vitse a plantearse la imposibilidad de establecer una clasificación exacta de las formas de este teatro, puesto que esta se volverá, irremisiblemente, arbitraria (1983: 517-518). No obstante, no debemos confundirnos: esto no quiere decir que se esté renunciando a abordar dicha ordenación; lo que Vitse critica en el fondo son las taxonomías basadas en criterios superficiales, como la temática, los personajes, las fuentes o el tipo de desenlace, que no aportan gran cosa al conocimiento del teatro aurisecular y que no siempre resultan válidas, pues se vuelven insuficientes para explicar algunas obras. Son el tipo de clasificaciones que menudean en buena parte de la crítica decimonónica y cuyos principios pueden rastrearse ya en algunos de los tratados contemporáneos de la Comedia. Por el contrario, se aboga por fijar una tipología de géneros que se atenga a criterios internos, a los mecanismos funcionales que rigen la obra, y que, por ello, será más generalizable y aplicable a todo el patrimonio teatral del siglo XVII (1988: 306-315).

Además, la identificación de géneros en la Comedia, más allá de la aparente unicidad de lo tragicómico, es un hecho de importancia crucial, ya que está en estrecha relación con las

---

316 Nos abstenemos de escribir en este punto un panorama de la evolución de la preceptiva dramática y de la disputa entre arte clásico y moderno en los Siglos de Oro, pues ya contamos con trabajos rigurosos sobre el asunto. Pueden consultarse al respecto la síntesis de Joan Oleza y Fausta Antonucci en «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones» (2013: 689-700) y, muy recomendable por su exhaustividad, la que ofrece María Rosa Álvarez Sellers en «Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro», en la que concluye que mientras que las poéticas del siglo XVI tratan de elaborar una preceptiva partiendo de autoridades clasicistas en que tragedia y comedia se imponían como géneros separados, aunque se dan cuenta de la cada vez mayor mezcla en la práctica, las del XVII se afanan por defender la creación mixta que es la Comedia nueva, y para ello se basan no tanto en la teoría como en la práctica, en la experiencia de que gozan los dramaturgos de la centuria y en los intereses de los espectadores (2004: 193-200).

expectativas de su público, con la actitud que el auditorio adoptaba ante la representación; y si tenemos en cuenta que nosotros somos, como los espectadores del Seiscientos, receptores actuales de la obra, situarnos en una u otra perspectiva en función del género supondrá, también por nuestra parte, una actitud particular, esto es, una interpretación concreta de la pieza.

En este sentido, las dos propuestas de ordenación genérica que nos resultan más interesantes de cuantas hasta ahora se han realizado son la de Joan Oleza y la del citado Marc Vitse. El primero viene distinguiendo desde los años 80 entre lo que llama dos macrogéneros: el drama y la comedia. El primero

se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es conferida, en la división del trabajo que se impone la institución barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico. (Oleza, 1986: 252)

Por su parte, la comedia

es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades. (Oleza, 1986: 252-254)

Es decir, lo que diferencia a estos dos macrogéneros es la adopción o no de una perspectiva trascendente frente a otra lúdica. Esto lleva al estudioso a concluir, entre otras cosas, que «El drama está obligado a transmitir el dogma, y no puede jugar a sembrar la confusión. La comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia» (Oleza, 1986: 254).

Una vez establecida esta oposición y siempre partiendo de ella, Oleza se centra en distinguir diferentes géneros —o subgéneros— en la producción de la primera etapa del Fénix, segunda distinción que, aunque resulta muy útil, creemos que presenta los mismos problemas que aducíamos anteriormente: a veces se recurre a criterios externos, como los temas o las fuentes; no obstante, y sirva como desquite de este estudioso, su clasificación no aspira a ser general, aplicable a todo el corpus dramático barroco, sino únicamente a la producción teatral del primer Lope<sup>317</sup>.

317 De hecho, propone una ordenación distinta cuando aborda, en trabajos posteriores, el teatro del Lope de madurez y del Lope de senectud. Véanse Oleza, 1997a; 2004.

La ordenación que propone Marc Vitse tiene puntos e intuiciones en común con la de Oleza. Su clasificación es también dual, pero prefiere hablar de tragedias y comedias (1983: 518-529; 1988: 315-333). En este sentido, Vitse enumera tres criterios relacionados que caracterizan a unas frente a las otras. En primer lugar, está la perspectiva adoptada; partiendo de las teorías de Charles Mauron, establece que la tragedia posee una dimensión onírica y la comedia una lúdica: la primera gira en torno a conflictos elevados, y genera en el espectador una angustia y un terror, haciéndolo partícipe afectivamente de esos problemas; por su parte, el receptor de la comedia interpreta la acción como un mero juego, dando lugar a la risa y, de esta manera, a un distanciamiento afectivo de los sucesos que tienen lugar en la obra. En segundo lugar, en la tragedia se da, valga la redundancia, un riesgo trágico, en que «se ven puestos en juego los fundamentos éticos, políticos, míticos o metafísicos de la sociedad o del individuo» (1983: 522). Y en tercer lugar, en la tragedia se da siempre un distanciamiento espacial y/o temporal respecto al aquí y ahora del espectador, de modo que tenemos tramas situadas en países o lugares lejanos o exóticos o en un pasado más o menos remoto. Para que podamos considerar tragedia una obra, han de confluír estos tres criterios, sin que baste uno o dos: es evidente que en ocasiones puede darse alguno de ellos en las comedias, especialmente el tercero; y así, tenemos una gran cantidad de piezas pertenecientes al género cómico, especialmente las palatinas, ambientadas en las regiones italianas, si no exóticas, al menos periféricas para un espectador peninsular.

Vitse concluye su clasificación señalando una serie de subgéneros de la comedia. Esta segunda ordenación no se atiene a los factores que hemos venido llamando externos, sino que efectivamente continúa, como la primera, basándose en un criterio funcional como es la extensión de la comicidad, «el examen del elenco de las personas efectivamente generadoras de la risa y con la apreciación de la mayor o menor autonomía de las secuencias risibles». Supuesto esto, llega a una división tripartita: si la comicidad queda reducida solo a los personajes subalternos (graciosos y criados) y a secuencias relativamente aisladas y concretas, nos encontraremos ante una comedia seria; si lo cómico se expande a otros personajes y surge de la dinámica de la propia acción, tendremos una comedia cómica; finalmente, están las comedias burlescas y el teatro breve, en que han sido abolidas las fronteras entre lo serio y lo cómico: «la representación sensible de los valores superiores queda implícita en el momento

de la sesión dramática, para dejar lugar a la invasión de una omnipresente y omnipotente “comicidad”» (1983: 526).

Como se habrá podido comprobar a partir de esta apretada síntesis, y como anunciábamos antes de explicar la propuesta de Vitse, ambas, la suya y la de Oleza, poseen elementos comunes. No obstante, la teoría del francés se nos revela más precisa, pues la exposición de su tríada de criterios nos resulta más exacta y, sobre todo, práctica que las definiciones del valenciano.

No obstante, hay que admitir que esta clasificación, aunque muy afortunada, no es del todo suficiente: es obvio que las piezas que pueden adscribirse tanto al género trágico como al cómico presentarán una estructura muy diversa, a pesar de que el efecto dominante en el público sea el mismo. Así pues, no nos resulta del todo satisfactorio limitarnos a decir que, por ejemplo, *Los Armengoles*, *El legítimo bastardo* o *El peligro en la amistad* son tragedias sin más, pues se trata de obras con una factura muy diferente. Será necesario, pues, buscar otra clasificación que complemente y afine la bipartita de Vitse, pero que no caiga en meras caracterizaciones superficiales. Oleza, como hemos visto, propone una para la producción de Lope, aunque ya hemos indicado que en parte presenta ese problema que queremos evitar. No obstante, en otros trabajos este estudioso se vale de un concepto que puede resultar muy útil para el fin que perseguimos: el microgénero, que define como «un grupo de obras con un mismo conflicto de base, como el despliegue en diversos textos dramáticos de una misma traza» (2009: 325), esto es, un paradigma de acción, como reivindicamos al principio. No se trata, sin embargo, de un escalafón intermedio entre el macrogénero (tragedia/drama y comedia) y el género (comedia palatina, comedia histórica...), sino que se superpone a ellos, siendo posible que el conflicto desarrollado se trate en distintas obras desde una perspectiva diversa. En este caso la clasificación se revelará más pertinente, ya que no se trata de ordenar el corpus dramático en función de criterios superficiales, sino estructurales, y justifica que el estudio de los géneros dé cuenta de la acción de la pieza.

Este será nuestro punto de partida metodológico para estudiar la cuestión de los géneros del teatro de Cristóbal de Morales. Primero englobaremos las obras en uno de los dos macrogéneros aducidos, la tragedia o la comedia<sup>318</sup>, en función de la perspectiva psicológica

---

318 Adoptamos en esta primera distinción los presupuestos de Vitse, pero empleamos el término de Oleza «macrogéneros» para diferenciarlos de los «microgéneros». A partir de este momento, además, evitaremos referirnos a las piezas teatrales como «comedias» sin más, dada la ambigüedad que suscitara al adoptar esta



adoptada por el receptor, la asunción o no del riesgo trágico y el distanciamiento; y en segundo lugar, las adscribiremos a un microgénero, un paradigma estructural de acción dramática conformado por la ilación de diversas funciones narrativas y motivos dramáticos. No obstante, la dilucidación de esta última categoría se nos presentará, en ocasiones, difícil debido a que, hasta donde alcanzamos, no existe una tipología exhaustiva de microgéneros que nos sirva de punto de partida; así las cosas, tendremos que ir acuñándolos en función de nuestras necesidades y partiendo de las valiosas reflexiones de diversos estudiosos; en este sentido, para llegar al microgénero, en muchos casos partiremos del análisis del género a secas —lo que muchos llaman subgénero—, que para nosotros es simplemente una categoría que engloba las piezas teatrales en función de esos otros criterios variados que hemos rechazado, como los temas, la ambientación, las fuentes, etcétera<sup>319</sup>. Como tendremos ocasión de comprobar, muchos de ellos son inútiles al no aportar prácticamente nada a la tipología genérica del teatro aurisecular; otros, por el contrario, han sido caracterizados con mayor o menor fortuna y, por ello, merecen tenerse en cuenta, aunque, como podremos comprobar, siempre van a resultar insuficientes, ya que no dan cuenta cabal de toda la variedad estructural existente en el corpus de piezas que agrupan: es en este contexto donde recurriremos al microgénero. Estas constituirán las bases teóricas no solo de nuestro análisis de los géneros del teatro de Morales, sino también de todo nuestro trabajo, toda vez que sea imprescindible por alguna razón metodológica realizar alguna distinción de tipo genérico, que en nuestro caso será macrogenérica o microgenérica.

## 1. TRAGEDIAS

Así pues, de acuerdo con los preceptos —o posceptos, como él los llama— de Vítse, de las diez piezas de Morales ocho pertenecerían al macrogénero trágico, y serían la dilogía de *Los Armengoles*, *Dido y Eneas*, *El legítimo bastardo*, *El peligro en la amistad*, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla*. Vamos a centrarnos en cada una de ellas, analizando sus convenciones genéricas.

---

metodología clasificatoria. Las obras serán designadas como «tragedias» o «comedias» según su adscripción macrogenérica, salvo en marbetes clásicos y más o menos lexicalizados como «comedia de santos» o «comedia de cerco», entre otros, sin que en tales casos implique necesariamente una perspectiva lúdica en la pieza aludida. Por otro lado, cuando nos sea imprescindible emplear el término con el significado de 'práctica teatral' que poseía en el Barroco, lo escribiremos con mayúscula inicial: «la Comedia».

319 También utilizaremos el término en sentido amplio, para referirnos de manera global a las cuestiones genéricas que analizamos en este capítulo.

## 1.1. Los Armengoles. Primera y segunda parte

Como adujimos en el capítulo anterior al estudiar las fuentes, las dos piezas que componen *Los Armengoles* están tan relacionadas que su estudio podía abordarse de forma conjunta. A la hora de plantear el análisis de sus convenciones genéricas puede mantenerse esta perspectiva o estudiarse de forma separada, ya que, aunque pertenecientes las dos al macrogénero trágico, cada una está compuesta según paradigmas microgenéricos diferentes. Por esta razón, vamos a analizarlas de forma individual para terminar el apartado considerándolas partes de un todo.

### 1.1.1. *Los Armengoles. Primera parte*

Comenzando, pues, con la primera parte, nos encontramos, en efecto, ante una obra perteneciente al macrogénero trágico, según el marco teórico de Marc Vitse: a pesar de que la pieza está construida sobre mecanismos de enredo, más propios de una comedia que de una tragedia, hay un riesgo trágico muy evidente, al menos a partir de la segunda jornada, que obliga al espectador a participar afectivamente de los avatares de la intriga, cosa que conlleva una perspectiva onírica. Este riesgo viene de la mano de las maquinaciones del conde, que, si bien desde el principio se nos ha presentado como un galán quizá no muy diferente de los que pululan por las comedias de capa y espada, se transforma despechado al inicio del segundo acto en un malvado maquinador que trama con alevosía reavivar el enfrentamiento entre Armengoles y Lanzoles y deshonar a Saurina. Además, la relación entre él y Pedro se va haciendo cada vez más tensa, pues el joven Armengol anuncia su malestar con la sospechosa conducta del noble en diversos apartes que van preparando el desenlace sangriento. Igualmente, hay que considerar el macabro e irónico augurio que el autor pone en boca de la propia víctima al final de la jornada primera:

PEDRO.	Pues yo a la cruz de esta espada juro firme de oponerme a quien con cautela falsa faltare a su sangre heroica con acciones o con palabras.
CONDE.	Ruego a Dios que lo ejecute, y si alguna oculta causa hubiere de trato doble en mí, de este pecho salga

tu acero resuelto en rayo,  
mi vida resuelta en llamas.  
(*Los Armengoles I*: vv. 798-808)

Estas predicciones parecen más propias de la tragedia que de la comedia. En la misma línea se encuentra el doble vaticinio que sobre el destino de Pedro pronuncian fray Bernardo y Mercurino, aunque en este caso es más un elemento de cohesión de la dilogía, una forma de anticipar ya la trama de la segunda parte.

Finalmente, en esta pieza se da también el preceptivo distanciamiento espacial y temporal: nos encontramos en las alejadas provincias catalanas y en tiempos del rey Jaime II de Aragón (1267-1327), cuando vivió san Pedro Armengol<sup>320</sup>. Hay que decir, no obstante, que el ambiente predominante de la pieza es el urbano, y que solo se da cuenta de este marco espacio-temporal al inicio de la misma, cuando Alberto relata su juventud y alude a las batallas en que ha tomado parte, y en cierto momento de la segunda jornada, en que Manfredo y don Berenguer regresan a la casa de este y anuncian que vienen de acompañar al rey en su paseo (vv. 1533-1580).

Establecido el macrogénero, hemos de afanarnos ahora en determinar la convención microgenérica que la pieza sigue, hecho que nos ha resultado de los más complicados de toda la producción dramática de Morales. No pasarían desapercibidas a nadie medianamente versado en teatro áureo las semejanzas entre esta tragedia y las comedias comúnmente denominadas urbanas, de capa y espada o aun de enredo. Sin embargo, esta adscripción se revela, en un segundo momento, poco satisfactoria, ya que la comedia urbana, según veremos al analizar *Dejar por amor venganzas*, suele estar vinculada al macrogénero cómico, conque nos encontraríamos ante un caso peculiar y, hasta lo poco que alcanzamos, infrecuente de «tragedia urbana».

Afortunadamente, el esbozo de la segmentación dramática de la obra de acuerdo con el método métrico-estructurante de Marc Vitse, que resumimos en el capítulo I, nos aclaró algunas de estas dudas. Si nos atenemos a nuestra propuesta de estructuración<sup>321</sup>, es el conde quien se configura en motor de la acción, pues sus taimadas invenciones van determinando los derroteros que esta va tomando. En este sentido, Joan Oleza, en su trabajo de 2009 en que define el concepto de microgénero, ejemplifica con uno que denomina «la lujuria del

320 El san Pedro Armengol histórico vivió entre 1238 y 1304 (Sirera Turó, 2002: 12).

321 Véase el cuadro correspondiente en el apéndice IV del tomo tercero.

déspota», que supone una trama en que un poderoso obcecado por el amor de una dama, normalmente la esposa de uno de sus vasallos, comete toda una serie de desmanes poniendo en peligro el orden de la república que debería proteger<sup>322</sup>; no obstante, este no es exactamente el paradigma que sigue *Los Armengoles I*, pues ni el conde es un poderoso en sentido estricto, sino simplemente un galán que ostenta un título nobiliario, ni, aunque en principio enamorado de Laurisana, el móvil de sus maldades es una pasión arrolladora, sino el despecho que siente al verse desdeñado por la dama y humillado por Pedro. Así pues, habrá que buscar otra alternativa más adecuada.

En efecto, existen algunas piezas que presentan un paradigma de acción muy similar al de la primera parte de la dilogía que estudiamos; dos de ellas serían, por ejemplo, *Los embustes de Celauro* de Lope de Vega, publicada en su *Parte cuarta*, y *La traición contra su dueño*, obra del menos conocido Felipe Godínez<sup>323</sup>. En ellas, como en *Los Armengoles I*, tenemos a un personaje que, por motivos diversos, inventa toda una serie de calumnias para hacer daño a los demás: ya hemos dicho que en la tragedia de Morales parece ser el despecho lo que mueve a Manfredo a tramar sus maquinaciones; en *Los embustes de Celauro* es el amor irrefrenable del mentiroso por Fulgencia, casada con Lupercio, lo que lo lleva a mentir para separar a los dos enamorados; en la pieza de Godínez, por su parte, Sancho está enamorado de la reina y no dudará en levantarle falsos testimonios cuando vea que su amor es imposible y que la monarca amenaza con contar todo al rey. Las mentiras e invenciones son variadas: Manfredo pide falsamente a Saurina para deshonorarla y contrahace una cédula en blanco y firmada de Alberto Armengol para acusarlo de tramar el asesinato de don Berenguer, entre otras cosas; Celauro, por su parte, hará creer a los esposos que uno le es infiel al otro, fingiendo ante Fulgencia, por ejemplo, que Lupercio corteja a otra dama, que en realidad es la hermana del mentiroso, y ante el galán que su mujer lo engaña con Octavio; y Sancho afirma que Leonor, la infanta, se le ha entregado, y acusa a la reina de cometer adulterio con Fernando, su primo. Como consecuencia, las víctimas se verán en graves aprietos: Pedro y Alberto Armengol serán tenidos por traidores, y la honra de las damas correrá más de un peligro; Lupercio y Fulgencia se separarán temporalmente, peligrando su relación; y, por culpa de Sancho, la reina será sospechosa de adulterio ante el rey, que está a punto de

---

322 Es el microgénero al que se puede adscribir *El peligro en la amistad*. En el apartado correspondiente profundizaremos un poco más en él.

323 Como introducción a este dramaturgo, véanse Bolaños Donoso, 1983 y Vega García-Luengos, 1986.

envenenarla. Por lo que respecta al desenlace, es variado: el de *Los Armengoles I* es el más desastroso, ya que Manfredo acaba muriendo a manos de Pedro y las dos familias implicadas, Armengoles y Lanzoles, quedan en gran desconcierto, que solo se resolverá con tiempo en la segunda parte; Celauro, por su parte, tiene un accidente que casi le cuesta la vida al ser confundido con Lupercio por unos pastores que lo buscan, lo cual le hará confesar sus culpas; Sancho, por último, será finalmente descubierto y castigado, no con la muerte pero sí con el destierro.

Estas son las líneas maestras del microgénero. Lamentamos no poder ofrecer detalles más precisos, como hace Oleza con «la lujuria del déspota», cuyas funciones narrativas describe pormenorizadamente, puesto que ello requeriría un estudio monográfico de la cuestión que debería partir, ineluctablemente, de un corpus de obras más extenso, tarea que sobrepasa los límites de este trabajo. No obstante, las funciones esbozadas permiten hablar sin problemas de un paradigma microgenérico que podríamos denominar «las maquinaciones del traidor».

Sin embargo, retomando ideas precedentes, los mecanismos de enredo que entran en juego en la construcción de estas piezas causan que podamos relacionarlas, hasta cierto sentido, con la comedia urbana. Ignacio Arellano, que estudió las convenciones que rigen este género (1988), señaló como una de las más destacadas el mantenimiento de las unidades dramáticas, cuyo objetivo no era ni mucho menos el respeto de la preceptiva neoaristotélica en aras de la verosimilitud, sino todo lo contrario: crear una acción inverosímil en la que se suceden muchos incidentes en un espacio reducido y en un lapso temporal muy breve para sorprender al espectador (págs. 30-36). Así, la acción de *Los Armengoles I* se extiende a lo largo de solo dos días, y se circunscribe a la casa de los Lanzoles, salvo un par de secuencias que tienen lugar una en la aldea de Alberto y otra en el camino a Barcelona. En este contexto, las recapitulaciones de algunos personajes cobran una relevancia especial, pues muchas veces son ellos mismos quienes ponen de manifiesto, metateatralmente, lo artificioso de la situación; en nuestro caso tenemos el monólogo del gracioso Berengario entre los versos 1985 y 2050, que concluye precisamente de esta manera:

Mucha dificultad hallo  
para que esto se averigüe:  
Dios ponga tiento en la mano  
o en la pluma del poeta,

porque de aqueste palacio  
confuso nos saque en paz  
(*Los Armengoles I*: vv. 2038-2043)

Sea como fuese, esto no debe inducirnos a creer que nos encontramos ante una verdadera comedia, sino simplemente que comparte algunos de sus mecanismos, susceptibles de adaptarse a los dos macrogéneros. Es obvio que con *Los Armengoles I* Morales ha querido construir una tragedia; en este sentido, no debemos perder de vista que la pieza forma parte de una dilogía cuyo fin es la dramatización de la trayectoria ascendente de un mártir y futuro santo, en lo que se centrará la segunda pieza, cuya perspectiva, en cierto modo, influye en la primera, como tendremos ocasión de debatir al final del apartado.

### 1.1.2. *Los Armengoles. Segunda parte*

La inclusión de *Los Armengoles II* en la nómina de las tragedias resulta más evidente aún si cabe, aunque podamos topar con algunos inconvenientes, como veremos en unos instantes. En la obra se da una perspectiva onírica: en ningún momento se presentan los acontecimientos como mero juego, como algo lúdico; antes bien, hay una trascendencia, una angustia que impregna toda la obra y que culmina con el martirio del protagonista, que se viene cociendo desde el principio gracias a la visión proléptica a la que asiste Pedro en sueños en la sierra —e incluso que se gesta ya al comienzo de la primera parte, en que Alberto contaba las profecías que acompañaron el nacimiento de su hijo—. Por esto, es evidente también el riesgo trágico que amenaza al mercedario, riesgo existente también durante su estancia en el monte como bandolero, por lo que el gesto tiene de ataque al orden establecido. Finalmente, hay un distanciamiento espacio-temporal respecto al aquí y ahora del espectador: la acción transcurre entre las periféricas provincias catalanas, como en la primera parte, y las tierras de Berbería del norte de África, en el siglo XIII, como se dijo al hablar de *Los Armengoles I*.

Si tenemos en cuenta las clasificaciones de índole temática, *Los Armengoles II* sería un claro ejemplo de las que se vienen denominando comedias de santos o comedias hagiográficas, uno de los géneros dramáticos del Siglo de Oro que más bibliografía ha suscitado en los últimos años<sup>324</sup>. De este modo, teniendo en cuenta la perspectiva de Vitse u

---

324 Así, junto a trabajos clásicos como el *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega* de Elisa Aragone Terni (1971) o *Calderón y la máquina barroca* de Javier Aparicio Maydeu (1999), contamos con numerosos

Oleza, parece claro que el teatro hagiográfico entre dentro del macrogénero trágico —de hecho, no es infrecuente encontrar también la denominación *drama hagiográfico*—; no obstante, hay algunas corrientes críticas que, si no la niegan del todo, al menos ponen en entredicho la tragicidad de esta convención dramática. Quizá la última voz que se ha manifestado en este sentido es la de Anne Teulade en su *Saint mis en scène* (2012), donde lleva a cabo un magnífico e interesante análisis comparativo del teatro hagiográfico barroco de España y Francia. Esta estudiosa duda del carácter trágico de la comedia de santos española, y aduce para ello algunas razones: por un lado, el martirio o muerte del protagonista no se perciben como algo inquietante, sino que más bien es purificador, de signo edificante, e incluso causaría regocijo porque el santo alcanza así la gloria (págs. 97-99)<sup>325</sup>; por otro lado, aunque lo dice más centrada en el teatro francés, los elementos indispensables de la tragedia según Aristóteles, el temor y la compasión, no se dan en este tipo de piezas, al menos el primero, aunque Corneille, afirma, introdujo el concepto de admiración como elemento trágico de estas obras francesas (págs. 37-41); y por otro, la catarsis aristotélica se produce de un modo especial, ya que el santo no causa identificación en el público, sino admiración o, a lo sumo, un deseo de imitación (pág. 213-214).

Las intuiciones de Anne Teulade no son ni mucho menos desatinadas; no obstante, el problema que vemos en ellas es que enjuicia nuestro teatro hagiográfico aurisecular desde una perspectiva fundamentalmente (neo)aristotélica. Es cierto que, desde esta perspectiva, la comedia de santos tiene poco o nada de trágico, algo que ya indicó en su momento Aparicio Maydeu en su trabajo (1999: 28-29); pero ¿hasta qué punto es apropiado acercarse a la Comedia desde una preceptiva de la que se distancia —con todas las matizaciones que se

---

volúmenes que han retomado el tema recientemente, como el magno *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro* (2005), coordinado por Marc Vitse; el doble *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or* (2005; 2007), editado el primero por Françoise Cazal y el segundo por Amaia Arizaleta, entre otros investigadores; las actas del coloquio internacional de Almagro sobre la comedia de santos (2008), celebrado en 2006 y preparadas por Felipe Pedraza y Almudena García González; y la monografía de conjunto de Anne Teulade, *Le saint mis en scène* (2012).

325 Es un detalle que ya Elisa Aragone Terni supo ver en su estudio: «Questo tipo di pubblico sapeva bene, al pari del poeta, che la morte del santo non rappresentava un evento sinistro, ma anzi, l'avvento del felicissimo *dies natalis* in cui egli nasceva alla Gloria, donde avrebbe interceduto, tutelato, ottenuto grazie per chi era ancora su questa terra. Il martirio rappresentava poi la migliore garanzia della simultaneità morte-gloria eterna; i travagli, la preparazione provvidenziale alla ascesa *sin contienda* al regno dei cieli» (1971: 16). También Cazés Gryj ha incidido en la misma cuestión más recientemente: «aunque estos finales parecen claramente de tragedia, se puede pensar en las obras como comedias en el sentido propio del género cuyas tramas comienzan en un predicamento y se resuelven de manera alegre para el protagonista», y alude a las palabras de Terni inmediatamente antes citadas (2015: 41-42).

puedan hacer a esta afirmación—, algo en que la propia estudiosa incide a lo largo de su disertación? Por ello, creemos más apropiado adoptar perspectivas como la de Vitse u Oleza, que, por mucho que puedan deber al pensamiento del Estagirita y sus comentaristas, lo superan en cierto modo y tratan de esbozar una teoría propia para el producto estético que es la Comedia nueva a partir de sus mecanismos y peculiaridades. Además, que el teatro hagiográfico no sea trágico porque la catástrofe final sea liberadora es algo sobre lo que se podría discutir también. En cierto sentido, pueden servir como respuesta las afirmaciones de Rosana Llanos López, que, como Vitse, parte de las teorías de Mauron: la tragicidad de la comedia de santos no puede depender del final de la obra, aunque este sea «feliz», liberador y, así, más propio de la comedia; esta liberación es solo posterior a la recepción de la pieza, a lo largo de cuyo desarrollo predomina una perspectiva trágica, de angustia. Además, según Mauron, esas reacciones del espectador ante lo trágico o lo cómico son inconscientes, mientras que el supuesto final cómico del teatro hagiográfico está más bien ideologizado y manipulado, pues al introducirse en estas piezas, a diferencia de otras tragedias, la dimensión divina, todo se supedita a una lectura cristiana. Así sintetiza su punto de vista Llanos López:

Esta primacía de la finalidad moral en las comedias de santos no atrofia la capacidad catártica de signo trágico de tales obras, cuyos fines internos —lo trágico y la angustia— se pueden desarrollar plenamente aunque siempre queden supeditados por la última lectura moral que implica el final de las mismas. De ahí que estemos ante comedias cuya construcción dramática se corresponde con la de la tragedia, y cuya reacción real es la trágica, si bien ésta queda soterrada bajo la estructura grandilocuente de la apoteosis de la salvación final que la hace mostrarse, pero sólo en apariencia, próxima a la cómica. (Llanos López, 2005: 824)

Los problemas, sin embargo, no terminan aquí, pues la cuestión del drama hagiográfico va mucho más allá de su adscripción a uno u otro macrogénero. Cabe preguntarse qué piezas de nuestro teatro barroco se van a considerar comedias de santos. No es esta una cuestión baladí, pues de la conclusión a la que lleguemos dependerá si las consideraremos un (micro)género definido y así un concepto útil o si, por el contrario, se trata de una de esas categorías insuficientes de las que hablamos al comenzar. A decir verdad, Anne Teulade, en su monografía, no llega nunca a hacer explícita una definición del corpus, pero hay otros muchos estudiosos que han tratado de aventurar una delimitación, con más o menos fortuna dada la complejidad de la cuestión. Casi todos ellos insisten en el carácter heterogéneo, mixto, de este tipo de teatro, como lo hace Cazés Gryj (2015: 40-43). Es necesario recordar aquí el clásico, y casi pionero, estudio de Sirera Turó (1991) que trataba de



establecer una tipología de la comedia de santos en función de la presencia o no de un marco histórico, de las diferentes vías de acceso a la santidad y de la apoteosis que cierra la pieza. Llanos López, en el trabajo citado, propone también una caracterización del teatro hagiográfico en base a su complejidad, a «su naturaleza híbrida» entre una serie de opuestos: trama diegética (narrativa) o mimética (conflictos), tramas más históricas o más ficticias, lo santo y lo profano y lo trágico y lo cómico. Sin embargo, es la propuesta de Christophe Couderc la que nos resulta más reveladora para nuestros intereses, ya que delimita el género en virtud de tres criterios: el carácter devocional y litúrgico de este teatro, la utilización de maquinarias y, lo que nos parece más revelador, las circunstancias de recepción, la disposición que adoptaba el espectador al ir a ver una de estas piezas; destaca en este sentido la importancia de los títulos, que apelan al propio santo protagonista, convirtiéndose en un índice para el horizonte de expectativas del público (2008: 66-72). En este sentido, Couderc esboza una tipología de los títulos de las comedias hagiográficas, que van desde los más simples, con la mera alusión al nombre del santo, a otros más complejos y bimbres, como el de la pieza que nos ocupa: *Los Armengoles* o *El prodigio de Cataluña*<sup>326</sup>. Es muy difícil reconstruir las circunstancias de transmisión de la pieza, aunque podemos imaginar que *Los Armengoles* sugeriría al público del XVII mucho más que lo hace al de hoy, que apenas conoce a san Pedro Armengol; recuérdese, asimismo, que por esos años se estaba promoviendo la santificación del mártir, al menos en el seno de la Orden de la Merced.

Tampoco hay que olvidar, precisamente por lo dicho en el párrafo anterior, que nos encontramos ante uno de los muchos casos de comedia de santos *avant la lettre*, como las denominó Sirera Turó (2002: 13), o sea, una pieza sobre un personaje que aún no había sido elevado, «oficialmente» por Roma, a los altares, pero que contaba con una devoción popular lo suficientemente arraigada para que se lo considerara santo. Esta circunstancia explica la composición de muchas de estas piezas, que se convierten, así pues, en instrumentos de propaganda (Vega García-Luengos, 2008b: 32; Cazés Gryj, 2015: 56-57), tanto si es para promover la beatificación como si es para celebrarla, aunque no es el único motivo, pues a

---

326 Estaríamos tentados de pensar que *El prodigio de Cataluña* fue el título original que le dio a la pieza nuestro dramaturgo, pues es el que aparece en los *plaudite*, y se repite alguna vez antes de los finales, como, por ejemplo, en los versos 2536 y 2614 de la primera parte y en el 2674 de la segunda. No obstante, es significativo que la única edición que conocemos se titule *Los Armengoles*, así como que sea el título con que se denomina la dilogía en la documentación exhumada por Sentaurens.

veces hay que entenderlas, simple y precisamente, como fruto de una devoción local (Teulade, 2012: 17-19).

Por lo que respecta a los rasgos de la pieza, Teulade señala su carácter tripartito, aunque no es ni mucho menos la primera en hacerlo notar, con la existencia de tres espacios cósmicos: el cielo y lo divino, en nuestra obra representado por los ángeles y la Virgen, la tierra y lo humano y el infierno y lo diabólico (2012: 150-154).

Es cosa sabida que el demonio suele tener un papel crucial en estas obras: con sus artimañas y encantos trata de hacer caer al santo en la tentación en lo que acaba configurándose en una lucha cósmica entre el bien y el mal con reflejo en la tierra, como un atentado al orden divino establecido (Fernández Rodríguez, 2009: 61-64; Teulade, 2012: 154-157). Es algo que observamos, por ejemplo, en las piezas de Antonio Manuel del Campo. En *Los Armengoles II*, sin embargo, el demonio solo aparece fugazmente al final de la jornada segunda con la intención de originar una tempestad que agüe, en sentido literal y figurado, los planes que a san Pedro le han sido encomendados poco antes por Dios por mediación de su ángel. La Virgen aparece y frustra el naufragio deseado por el Maligno, que se marcha «corrido» (vv. 1821-1958). No tenemos aquí un diablo que tienta al fraile para arrastrarlo al mal o que engañe y manipule a los enemigos del protagonista con los mismos fines, como en otras piezas, sino un demonio, en cierto modo, cobarde, cosa que él admite al final, que ataca al santo desde lejos, que no lo induce a obrar mal, sino que se conforma con controlar el clima para hacerlo morir. Cierto es que este demonio está totalmente ausente en la novela de Tirso, pero Morales podría haberlo introducido en otros momentos de su pieza: ¿acaso el retiro en la sierra no daba pie para ello?, ¿el encuentro con su antigua amada, Laurisana, en esa misma jornada segunda, no lo habría propiciado?, ¿no podría haber sido Lucifer quien recomendara al gobernador de Bujía el taimado trato que este establece con Pedro y Berengario? Parece que nuestro autor no gusta de incluir a Satanás como personaje de sus obras: es algo que queda patente si atendemos a sus otras piezas de temática religiosa, como son los dos *Renegados*. No obstante, esta ausencia escénica no implica, ni mucho menos, ausencia dramática, ya que, como exponen Luis González Fernández y Natalia Fernández Rodríguez, en las comedias hagiográficas siempre vamos a encontrar de un modo u otro una «latencia» del personaje del demonio, de modo que si bien en muchas obras Satanás desempeñará un papel activo y crucial en el desarrollo de la trama, en otras su actuación puede ser más

marginal, como son los casos de nuestro autor<sup>327</sup> (González Fernández, 1998: 52; Fernández Rodríguez, 2009: 77-78; 2011: 200-208); de todas formas, esa latencia es siempre indicio de ese enfrentamiento cósmico entre el bien y el mal al que nos hemos referido, que tiene como cabezas de bando a Dios por un lado y a Lucifer por otro: «siempre que aparece el diablo, aunque sea en una escena aislada, ya era suficiente para mediatizar la interpretación de toda la pieza desde la certeza de su latencia y, por tanto, desde la influencia de su escala de valores» (Fernández Rodríguez, 2011: 201). Además de esto, en *Los Armengoles II* la irrupción del diablo podría obedecer a un plan dramático definido: como otros muchos elementos de las comedias de santos, va destinado a ensalzar la virtud del protagonista; en efecto, los personajes que salen victoriosos de los envites de Satanás están probando su santidad, que es tal en san Pedro Armengol que ni Lucifer se atreve a tentarlo cara a cara, a forzar su libre albedrío, a sabiendas de que no caerá.

Otro plano que merece comentario es el terrenal. En este sentido, Teulade habla de la existencia de un cuarto nivel porque en el humano distingue entre el reservado a los personajes de la pieza y el que corresponde al santo, que por su carácter excepcional se mueve en uno distinto del del resto de los hombres, a caballo entre el cielo y la tierra, pues de ambos participa y se presenta como mediador entre uno y otro. Así, esta estudiosa señala cómo este detalle se manifiesta visualmente mediante los milagros y prodigios en que el santo se eleva a medias, como las levitaciones, o queda a medio camino entre cielo y tierra, ángeles y hombres, en las apoteosis (2012: 151-152). Es algo que se da en nuestra pieza: «*descúbrese un monte, y estará un árbol, el mayor que se pudiere hacer, del cual se fingirá estar ahorcado el santo, y nuestra Señora en lugar algo superior, puesta la mano en la capilla, y en las ramas algunos ángeles cantando según va dispuesto*» (ac. 2674+).

Pero el aspecto que más nos interesa de la comedia hagiográfica es la variedad de su estructura, ya que entronca directamente con la dilucidación de los microgéneros. Tanto Sirera Turó como Llanos López distinguían, básicamente, dos tipos de tramas: aquellas en que el santo lo es desde el principio o aquellas en que se convierte (Sirera Turó, 1991: 69-72), o aquellas de carácter diegético, en que se narran las andanzas del protagonista, frente a las de índole mimética, en que se plantea un conflicto (Llanos López, 2005: 812-813). Teulade va

---

327 En *Renegado, rey y mártir* el demonio no interviene como personaje, pero tanto él como su infierno son aludidos en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza, especialmente por el protagonista, Pedro, y por el gracioso, Arturo: he ahí un caso más de esa latencia de la que hablan los citados investigadores.

más allá y ofrece una tipología más precisa: las piezas de conflicto —sobre todo de tipo sentimental—, las de persecución —el santo es víctima de una conspiración, normalmente en un ámbito palaciego—, las de conversión —entre las que destaca las de conversión radical, típicamente españolas— o las que llama de estructura rapsódica, que vendrían a coincidir con las diegéticas de Llanos —se escenifica la vida virtuosa de un santo, con acumulación de hechos milagrosos— (2012: 47-85). Señala asimismo que en España tuvo mucha fortuna la combinación de la conversión radical con la rapsodia, y este es el tipo de estructura que encontramos en *Los Armengoles II*: partimos de la conversión de Pedro y pasamos a la muestra de sus andanzas como mercedario.

Así, sin mucho temor a equivocarnos, podemos decir que esos conflictos podrían constituir cuatro microgéneros que, como veremos al analizar piezas como *El renegado del cielo* o *Renegado, rey y mártir*, no son exclusivos de la comedia hagiográfica. En este sentido, ya Bruce Wardropper, en un trabajo sobre «Las comedias religiosas de Calderón» (1983), distinguió varios subtipos de teatro religioso: «las comedias cuyo tema es un episodio sacado del Antiguo Testamento», las «basadas en la historia de la era cristiana», las que «[t]ratan [...] de la vida de un pagano de los primeros siglos de la era cristiana que, buscando al *Ignotus Deus*, le descubre y le confiesa, y sufre el martirio por su fe», y las de «la salvación de un pecador en gran escala» (pág. 189). Estos tipos estructurales son los que verdaderamente deben ser considerados al abordar las cuestiones de género de estas piezas y no tanto el conjunto de «comedias hagiográficas», cuya denominación, al ser más de tipo temático —vidas y hechos de santos—, apunta a un corpus más heterogéneo. En este sentido, podríamos establecer que *Los Armengoles II* participa de dos microgéneros: por un lado, uno que denominaremos «la conversión del gran pecador», que se desarrolla en la primera jornada, y otro que se puede bautizar como «las obras del santo varón —o de la santa mujer—», en la segunda y en la tercera; es el tipo de estructura mixta de conversión radical y rapsodia a la que se refería Teulade. Se trata de unos paradigmas que vamos a encontrar en otras obras de Morales, como en *Renegado, rey y mártir*, donde también se dan los dos, o en *El renegado del cielo*, construida solamente según «la conversión del gran pecador». En el apartado que dedicamos a esta pieza analizaremos con un poco de más detalle las funciones narrativas de este microgénero, al ser esta la única en que el paradigma se da a lo largo de sus tres jornadas.

Sí nos gustaría, sin embargo, comentar en este momento el problema que plantean las conversiones radicales y que es la causa, según Teulade, de que el teatro clasicista francés no suele recurrir a ellas: la falta de verosimilitud. No obstante, la estudiosa ve que en las piezas españolas siempre hay algún elemento que justifica ese cambio súbito, que introduce una continuidad en el devenir de la acción (2003; 2012: 72-76). Son tres: la devoción que profesa el santo pecador a un objeto religioso, la existencia de prefiguraciones que anticipan la conversión o la comparación del protagonista con algún pecador paradigmático que también se arrepintió, como María Magdalena o san Pablo (2003: 250-258). El caso de nuestro san Pedro encajaría mejor en el segundo tipo, ya que a lo largo de la dilogía tenemos dos grandes prolepsis de su martirio: las predicciones que tuvieron lugar al nacer, narradas por Alberto al inicio de la primera parte (vv. 30-222), y el ensueño al que asiste el propio santo durante su estancia en la sierra durante la segunda (vv. 437-614). También podríamos ver algunos vestigios del tercer tipo cuando Pedro, al reencontrarse en Bizerta con Laurisana, se compara con el rey David, que cometió adulterio con la esposa de su vasallo Urías<sup>328</sup>, y con san Pedro, el apóstol, cuando negó a Cristo. Así se dirige a Dios:

¡Oh, qué conocida está  
vuestra clemencia, pues veo  
que, porque busque la enmienda,  
hacéis presentes los yerros!  
La muerte trazó David  
a Urías, y el adulterio  
cometió de tal manera  
que violó su medio lecho,  
mas luego en vuestra piedad  
hizo tan dichoso empleo  
que anegó culpa tan grave  
en dos ríos que corrieron  
de las fuentes de sus ojos;  
ingrato, Señor, fue Pedro  
cuando negativo dijo  
que no erais vos su maestro,  
mas después arrepentido  
fue dechado verdadero  
donde toma el que os ofende  
lición de arrepentimiento,  
y segundo Pedro, pues  
que delincuente y travieso  
el fiscal de mi delito  
aquí me acusa, pretendo

---

328 El episodio se narra en Samuel II, caps. 11-12.

mitigar vuestra justicia  
con este llanto que vierto.  
(*Los Armengoles II*: vv. 1695-1720)

No obstante, según veremos en el próximo capítulo, que dedicaremos a los personajes, ni esta conversión ni la de los otros dos «grandes pecadores» son tan radicales como aparentan a simple vista, sino que obedecen a una lógica teatral.

Finalmente, no podemos cerrar este comentario sin referirnos a una de las características más vistosas, nunca mejor dicho, de la convención: el uso de tramoyas para recrear los milagros. En tres ocasiones se necesita recurrir a maquinarias en nuestra obra: para la bajada del ángel que ordena a Pedro partir a Bujía (ac. 1820+), en el citado episodio del demonio y la Virgen («*Aparece nuestra Señora por lo alto pasando de una parte a otra, y sale por el teatro un bergantín siguiendo a nuestra Señora, y un ángel en el timón, y por dos lados dos mujeres cantando que salgan de dos escotillones en hábito de sirenas*», ac. 1914+) y para la apoteosis final. En este sentido, hay que decir que el uso de la espectacularidad es mucho más que un simple recurso para atraer a las masas de espectadores, ávidos de novedad: es un elemento funcional más, al servicio del mensaje religioso de la pieza. Natalia Fernández Rodríguez por una parte y Anne Teulade por otra han puesto de relieve la dimensión tanto pictórica como metateatral de estos despliegues visuales. En cuanto a lo primero, se trata de mostrar al santo como en su tradición iconográfica —en el caso de san Pedro Armengol, colgado del patíbulo y sostenido por la Virgen—, mostrándolo así en un cuadro estático que apunta hacia lo intemporal e incide en su calidad de ser excepcional; no hay que olvidar tampoco el contexto contrarreformista, que recomendaba el uso de imágenes para fomentar la devoción (Fernández Rodríguez, 2009: 194-196; 2011: 188-190; Teulade, 2012: 77-78, 104-107, 170-174). Por lo que respecta a lo segundo, precisamente por lo que tiene de excepcional, el santo se presenta como un ser marginal cuyo martirio va a servir de espectáculo al resto de personajes, que desearán imitarlo: es el aspecto edificante de la comedia de santos española (Teulade, 2012: 187-190). Retomaremos estas cuestiones en el capítulo VI, el dedicado a la espacialidad y a la puesta en escena del teatro de nuestro autor.

### 1.1.3. *Los Armengoles* como dilogía

Es el momento de retomar, como anunciamos al principio, el enfoque de conjunto. Adoptando esta perspectiva, habría que decir que la dilogía es hagiográfica, concretamente

una pieza de conversión radical y rapsódica, según la tipología de Teulade, o de «la conversión del gran pecador» y «las obras del santo varón» si la consideramos desde la metodología de los microgéneros. Si hemos decidido que las comedias de santos pueden adscribirse al universo trágico, la dilogía en su conjunto también lo sería, y así la primera parte participaría de esa tragicidad de la trama hagiográfica de la segunda, ya que es parte integrante de ella: la juventud del protagonista que se escenifica en la primera pieza correspondería a su vida profana, antes de profesar como mercedario, y sería un precedente de la jornada primera de la segunda, ya que mediante ella se explica por qué Pedro Armengol acaba siendo bandolero; lo que sucede es que el autor, a partir de la fuente que maneja, se ha valido de otro paradigma microgenérico para dramatizar parte de este *antes* de su héroe. Una vez más, el quid de la cuestión radica en la oposición entre pecado y santidad, suficientemente analizada, creemos, en este apartado.

## 1.2. Dido y Eneas

Está claro por qué hemos incluido *Dido y Eneas* en el número de las tragedias: la perspectiva es eminentemente onírica —dejando de lado las intervenciones del gracioso Acates, nada hay en ella de lúdico—; hay un riesgo trágico muy evidente, con las numerosas desobediencias de los protagonistas a los hados y las amenazas que reciben del Más Allá una y otra vez; y la obra tiene lugar en un tiempo y lugar bien «distanciados» del aquí y ahora del espectador barroco: la Troya y Cartago míticas de Virgilio y los poetas antiguos. Si hubiera que adscribir la obra a una de las categorías temáticas que la crítica tradicional ha venido manejando, habría que considerarla una comedia o drama mitológico. No obstante, querríamos hacer una aclaración: a diferencia de lo que sucedía con la comedia de santos, pese a todo el debate genérico que se ha dado, el drama mitológico no pertenece por sí mismo al macrogénero trágico. En efecto, Oleza, en «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», considera que *Adonis y Venus* pertenece al cómico (1986: 262-264); Santiago Fernández Mosquera, por su parte (2008), pone en entredicho la inclusión de algunas fiestas mitológicas de Calderón, como *El mayor encanto, amor* o *Los tres mayores prodigios*, dentro del universo trágico, apelando a la contundente presencia de elementos cómicos y burlescos, muchas veces al final, y al contexto festivo para el que muchas de estas piezas fueron concebidas, advirtiendo de que las lecturas serias y políticas no siempre son las más adecuadas para este

tipo de obras. Como muy sensatamente afirma este estudioso en su artículo, «no hay temas ni elementos esencialmente trágicos o cómicos, sino un uso y una función determinada en cada pieza» (pág. 167): la mitología, pues, no es eminentemente trágica o cómica, sino que se emplea en una u otra dimensión; se tratará, pues, de valorar la perspectiva genérica de cada pieza. Sin embargo, nosotros creemos que la que nos ocupa es trágica, al menos de acuerdo con los presupuestos de Vitse.

Al comentar las ideas de Fernández Mosquera hemos hablado de «fiestas». Efectivamente, el teatro mitológico del Siglo de Oro se relaciona con la práctica escénica cortesana, con la fiesta áulica, que ha recibido buena atención por parte de la crítica, de suerte que contamos con magníficos trabajos de conjunto como *The Play of Power* (1991b) de Margaret Greer o *Mito clásico y ostentación* de Sebastian Neumeister (2000), en los cuales se analizan pormenorizadamente las implicaciones políticas de estas obras y su relación con el poder y la monarquía: no se trata, como ha pensado la crítica más tradicional, de simples entretenimientos dados por el rey a la corte, sino que su puesta en escena, recargada y artificiosa, en que el texto del poeta solo es un elemento más entre otros muchos, como la maquinaria, la música y el canto o la danza, pone en evidencia un alarde de magnificencia del poderío real, de modo que estas piezas acaban convirtiéndose en una suerte de (auto)celebración de la monarquía, en que la teatralidad va mucho más allá de la obra propiamente dicha, pues implica también al espectador, al monarca y a sus nobles, cuya disposición en el teatro es parte integrante de ese sistema de ostentación (Greer, 1991b: 3-30; Neumeister, 2000: 1-71, 279-311). En este sentido, Neumeister, valiéndose de un concepto de Hans-Georg Gadamer, habla de la «ocasionalidad» de este teatro, esto es, que su producción está ligada a una ocasión determinada, a un contexto específico, como podrían ser las bodas reales, las recepciones, los bautizos, etcétera; esta situación debe tenerse en cuenta a la hora de interpretar la obra, pues resulta decisiva para aclarar su sentido (págs. 1-7).

Sin embargo, que el teatro mitológico se vincule con la corte no quiere decir que no existan piezas destinadas a los corrales: muchas de ellas se acababan adaptando para una puesta en escena comercial (Greer, 1991b: 6-7), o incluso podemos encontrar casos de obras mitológicas concebidas expresamente para estos teatros, como son *Progne y Filomena* y *Los encantos de Medea*, ambas de Rojas Zorrilla, analizadas por Marcella Trambaioli (1997) y Teresa Julio (2005a), respectivamente.



Asentadas estas bases, es el momento de hacerse la pregunta: ¿concibió Morales su *Dido y Eneas* para alguna representación palaciega o para un teatro comercial? La cuestión es difícil y no tenemos actualmente una respuesta definitiva, aunque nos decantamos más por lo segundo, que su tragedia fue escrita para un corral, como parece ser también el caso de la de Guillem de Castro. Personalmente, no hemos encontrado en el texto alusión alguna que pueda ser índice de esa ocasionalidad de la que hablaban Gadamer y Neumeister, es decir, alusiones a algún evento contemporáneo o a la figura de algún poderoso; nos referimos a detalles explícitos, pues implícitos podría haber muchos, según las lecturas que se quieran hacer de la obra, aunque se tendría el riesgo de caer en los errores contra los que advertía Fernández Mosquera. Por lo que respecta a la factura de la pieza y a su faceta más espectacular, si bien es cierto que su puesta en escena requeriría algo más que la palabra y el gesto de los actores, estos elementos espectaculares carecen, al menos como quedan plasmado en el texto, de la complejidad de las obras concebidas para la corte. Uno de esos elementos era la música, elemento indispensable en esta práctica escénica, hasta tal punto que tenemos obras configuradas como pequeñas óperas y zarzuelas, como es el caso de *La selva sin amor* de Lope (Greer, 1991b: 16-22; Neumeister, 2000: 59-71). En nuestra pieza hay algunos intervalos cantados cuya función va más allá de lo puramente ornamental, pero son fragmentos aislados y relativamente breves, como la macabra canción proléptica con que unos músicos amenizan la velada de la reina (vv. 903-941), las voces de Venus y Creúsa que incitan a Eneas al amor o a la guerra (vv. 2127-2141) o la cancioncilla con que Iris anuncia la voluntad de los dioses al final (vv. 2648-2659). En definitiva, el empleo de la música en esta obra no difiere mucho del que se le da en otras como *Los Armengoles II*, los *Renegados*, *La toma de Sevilla* o en una de universo cómico como *Las academias de amor*.

Otro elemento típico del teatro palaciego, quizá el más destacado, es la aparatosa puesta en escena, para la que no se escatimaba en recursos (Greer, 1991b: 12-15; Neumeister, 2000: 43-58). También nuestra pieza hace alarde de cierta complejidad escenográfica, aunque tampoco llega a las cotas de los espectáculos de corte. En el capítulo anterior mencionamos algunos de estos efectos escénicos, como la salida de Creúsa entre raíces, que, además, tras anunciar la misión a Eneas, «*Vuela arriba*» para marcharse (ac. 372+); la llegada a Cartago del héroe, Acates y Venus en una nube; o la intervención final de la diosa Iris, que aunque en la versión manuscrita no es muy espectacular, ya que solo se indica que «*Sale Iris cantando*»

(ac. 2647+), en la versión supuestamente primitiva del final conservada en los impresos era más aparatosa, pues «*Pasa por lo alto de una parte a otra Iris sobre un arco de colores con arpa, cantando*»<sup>329</sup>. Sea como fuese, los corrales de comedias disponían de máquinas para estos efectos, de modo que su puesta en escena no supondría grandes problemas; de hecho, algunos de los que describe Teresa Julio para la representación de *Los encantos de Medea* no van a la zaga de los que hemos descrito aquí, como por ejemplo «*Sale un rayo debajo de tierra y detienese [sic] en el aire*» (2005a: 203) o la huida de la protagonista montada en un dragón: «*Vuela el dragón al tejado*» (pág. 210).

No tenemos, pues, indicios concluyentes para afirmar que *Dido y Eneas* sea una pieza de teatro de corte. Sin embargo, no debemos dejarnos engañar, porque que del texto no se deduzca no quiere decir que no lo sea; además, podríamos encontrarnos ante una adaptación para los corrales de lo que al principio fue compuesto para un palacio, como muy bien advierte Margaret Greer, refiriéndose al caso concreto de *Fineza contra fineza*:

Although *Fineza contra fineza* was performed for the birthday of the Queen Mother, Mariana of Austria, normally the occasion for a spectacular play, the text contains no stage directions that would seem to indicate an elaborate court production. However, the absence of such stage directions is not proof of a simple original design, for it was common practice, after the first spectacular production at court, to repeat the play in a simple form in the public theatres or for private performances before the royalty, and the surviving texts may derive from those simplified performances. (Greer, 1991b: 6-7)

Para convencernos, solo hay que leer las grandes fiestas mitológicas calderonianas, como *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios* o *La fiera, el rayo y la piedra*, cuyos textos, aunque ricos en indicaciones, no revelan toda la riqueza escénica con que se representaron.

Sea como fuese, hay un elemento perturbador en toda esta cuestión: creemos que el marbete «drama mitológico» es uno de esos de tipo temático que dicen poco sobre la construcción dramática de la pieza. Hemos de buscar, pues, otra denominación que vaya más allá de lo puramente «superficial». En las líneas que siguen analizaremos el conflicto de la pieza, y propondremos una posible adscripción microgenérica de la misma.

Se ha dicho mucho también sobre el sentido de los mitos en el teatro del Siglo de Oro. Según Neumeister, «el drama mitológico de corte nos permite echar también una ojeada sobre el mundo de los dioses, es decir, sobre la dimensión metafísica de nuestra existencia» (2000:

---

329 En el capítulo VI analizaremos la configuración escenográfica de estas secuencias.

30). Así, de los mitos, y más concretamente del teatro mitológico, se han hecho lecturas alegóricas, antropológicas, psicoanalíticas, sociales, políticas —como apuntaba Fernández Mosquera—, etcétera<sup>330</sup>. Por lo que respecta a nuestra pieza, no es nuestra intención agotar todas sus posibles significaciones, sino simplemente dar cuenta del conflicto que se desarrolla en ella, se entienda este o no como una de esas cuestiones trascendentes que afectan al ser humano. Ya Walthaus (1988) apreció el dinamismo de la acción dramática, que se basa en la tensión entre el deseo y el deber que sufren sus dos protagonistas, lo que la estudiosa holandesa considera un conflicto de tipo psicológico que, por otro lado, también se da en la versión de Guillem de Castro. Nosotros, aunque preferiríamos hablar más bien de conflicto interior, aceptamos esta lectura, pero querríamos añadir algo más: esa bipolarización entre el deber y el deseo está marcadamente ideologizada a favor del deber en nuestro dramaturgo, y es algo que, creemos, diferencia su obra de la de Castro. Este hecho ayuda a entender muchas de las modificaciones que nuestro dramaturgo ha introducido respecto a su supuesta fuente. Resulta que tenemos dos personajes, Eneas y Dido, que tienen un destino, una misión, si no cósmica, al menos trascendente que cumplir. En el caso de la reina es la fidelidad que se ha propuesto guardar a la memoria de Siqueo, y para Eneas es la misión de fundar Roma. Muchos estudiosos, como Lida de Malkiel o Guellouz, han señalado que el destino que Virgilio asigna a su héroe ya no tiene sentido en el mundo barroco (Lida de Malkiel, 1974: 20-21; Guellouz, 1999: 200); no obstante, este está presente en ambas piezas, especialmente en la de Morales; sin embargo, este hado no tiene un valor por sí mismo —pues, efectivamente, nada diría al espectador del Seiscientos—, sino como deber que el héroe debe cumplir. Así pues, el romance entre ambos personajes pone en peligro la ejecución de esos destinos, y de ahí que reciban continuas llamadas del Más Allá para que (re)tomen conciencia de su verdadero papel. Dido no lo consigue y acaba pagando por ello; en este sentido, se podría afirmar que la trayectoria dramática de la reina se acerca bastante a la concepción del héroe trágico aristotélico:

Reliquus igitur est inter hos interiectus. est autem talis, qui neque virtute  
praestat et iustitia, neque propter vitium et pravitatem matatur in adversam fortunam,  
sed propter errorem aliquem, eorum qui sunt in magna existimatione et fortunae

---

330 O'Connor hablaba de diferentes maneras de entender los mitos, desde una perspectiva antropológica, psicológica, sociológica, filosófica y religiosa o literaria (1988: 29-32). Como muestra de la variedad de las posibles interpretaciones, véanse las que Neumeister realiza de *Eco y Narciso* y *El monstruo de los jardines* (2000: 163-223).

prosperitate, cuiusmodi Oedipus et Thyestes, et qui ex talibus familiis illustres viri sunt.

Necesse enim est egregie se habentem fabulam esse magis simplicem quam duplicem, ut quidam dicunt; et mutari non in prosperam fortunam ex adversa, sed contra ex prospera in adversam, non propter improbitatem sed propter errorem magnum, aut talis personae qualis dictum est, aut melioris magis quam peioris. (Aristóteles, 1999: XIII, 1453a)<sup>331</sup>

Eneas, por su parte, consigue enmendarse, o mejor dicho, vencer sus impulsos, adquiriendo conciencia de su valor:

Dido hermosa,  
bien que amo, norte que sigo,  
tú fuiste el encanto dulce,  
tú el suave laberinto  
donde perdí las potencias,  
donde dejé los sentidos,  
ciego en la luz de tus ojos,  
mas ya he descubierto el hilo  
que guiándome a la luz,  
me lleva al laurel altivo  
por tu amor tiranizado,  
por mi tardanza perdido  
(*Dido y Eneas*: vv. 2338-2349)

Haverbeck ha descrito muy bien este tipo de trayectoria en el teatro mitológico de Calderón, si bien enfocándolo desde un punto de vista religioso:

El drama de ambos [de Ulises en *El mayor encanto, amor* y de Hércules en *Los tres mayores prodigios*] está determinado por una antinomia, por un dualismo interior; sufren la pugna entre la razón y la pasión; la grandeza de ambos se muestra en esta lucha. Podrán resultar vencedores o vencidos, según sean capaces de dominar o no sus pasiones; pero lo que los engrandece es el esfuerzo realizado. Esta dualidad es consubstancial a la naturaleza humana; dualismo que puede aproximar al hombre al estado de gracia, a los ángeles, o puede conducirlo a la miseria del estado de culpa que lo pone al nivel de los brutos. Si el hombre quiere elevarse, si desea buscar y alcanzar la trascendencia, debe —según la enseñanza moral del Barroco—, apartarse, alejarse

331 «Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes.

Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor». Tomamos la traducción de la edición trilingüe que manejamos.

No obstante, se anota que ese yerro (*ἀμαρτία*) no es tanto un acto de maldad como de ignorancia, aunque con nefastas consecuencias (pág. 284): ¿hasta qué punto puede considerarse ignorancia la pasión arrolladora de Dido si aun es consciente de la gravedad de lo que está cometiendo?, ¿hemos de pensar que el error está en el desconocimiento de la misión divina de Eneas, al menos en los primeros momentos de la relación, ya que al final el troyano le comunica su cometido? Esta es la razón por la que hemos advertido de que la peripecia de Dido tan solo «se acerca» a los postulados aristotélicos.

de toda mundanidad ya que su fin no está en los objetos materiales, ni en los caducos valores terrenales, sino en tratar de alcanzar el camino que lo conduzca a Dios. Esta búsqueda es la esencial, es la que define el papel del hombre en este mundo. Evidentemente, tiene que luchar con sus propias limitaciones; es la consecuencia natural de la contingencia humana, de ser hombre. (Haverbeck Ojeda, 2006: 534)

La pieza de Castro, si bien desarrolla un conflicto similar, no está, pensamos, tan ideologizada como la de Morales. Su fuerza reside precisamente en las emociones límite que suscita en sus protagonistas ese debate entre la obligación y el deseo, pero no hay un alegato explícito en pro de la primera, o, al menos, este no es tan evidente. De ahí que nuestro autor prefiera focalizar la acción en Eneas, héroe que consigue reencontrarse con su destino; mientras que el valenciano lo hace en Dido, en su proceso de enamoramiento y sus dudas, menos desarrollados en Morales, y en su desolación al ser abandonada. Esto explica también que nuestro dramaturgo haga mayor hincapié en las obligaciones que ha contraído cada personaje. La Dido de Morales reitera explícitamente su promesa de castidad ante Yrbas (vv. 619-650), algo que en Castro solo está aludido rápidamente. Las apariciones sobrenaturales que recuerdan a los protagonistas su destino son más abundantes en nuestro autor, y es de notar que las vinculadas al deber (Creúsa, Siqueo y Anquises) son infernales, entiéndase este término no en su sentido judeocristiano, sino en lo que poseen de descenso a los infiernos (Piñero Ramírez, 1995: 8-9). Walthaus (1988) ya advirtió de esta importante presencia de lo trascendente en la obra, en que constantemente se está invocando a dioses y hados, aunque admitía que al final son los personajes quienes tienen la última voluntad; en esta línea, es muy significativo cómo Morales reelabora la secuencia del cuadro de Siqueo al añadir la visión del premio que obtendrá Dido si cumple su palabra: la reina es libre de elegir, aunque tendrá que atenerse a las consecuencias.

Y he aquí la gran pregunta: ¿podría constituir este conflicto un microgénero que podríamos llamar, por ejemplo, «el destino del héroe»? Aunque nos atreveríamos a afirmarlo, no podemos sostenerlo contundentemente porque sería necesario comprobar si se da en otras piezas, y no solo mitológicas. Lamentablemente, es una tarea que supera los límites de la nuestra. No obstante, hay algo que podemos decir al respecto: otra obra mitológica como es *El mayor encanto, amor* recurre, precisamente, al mismo conflicto, entre la obligación, vinculada con la búsqueda y consecución de la gloria militar, y el deseo, relacionado con el

amor, con la diferencia de que en ella el protagonista no es Eneas, sino Ulises, y la dama castigada no se trata de Dido, sino de Circe, que se inmola al final.

### 1.3. El legítimo bastardo

La asignación al macrogénero trágico de *El legítimo bastardo* parece fuera de toda duda: hay una perspectiva de angustia y un riesgo trágico permanente en la obra que no afecta solamente a la fortuna del protagonista, Policarpo, sino también a la de Polonia y su rey Mauricio, que se ven amenazados por las maquinaciones del malvado Casimiro; el distanciamiento viene dado por la ambientación exótica en dicho país y en Moscovia.

El análisis se revela menos evidente a la hora de adscribir la pieza a algún paradigma microgenérico. En principio, se podría considerar que nos encontramos ante una tragedia (de ambientación) palatina o palaciega. Lo palatino se ha aplicado como convención genérica especialmente y con resultados muy satisfactorios al universo cómico, según veremos al estudiar *Las academias de amor*; pero muchos investigadores han reivindicado su utilidad también para el mundo trágico, como hizo hace años Oleza, que incluso llegó a hablar de una tragedia o tragicomedia palatinas por oposición a la comedia palatina (1997b: 250). El crítico valenciano ha señalado algunos de los rasgos recurrentes de este género, ya en su dimensión trágica, ya en la cómica, que se dan, precisamente, en *El legítimo bastardo*. En 1997 hablaba de «un episodio de ocultación —voluntaria o involuntaria— de la identidad, que tiene por origen la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral...) y por punto final el restablecimiento, con la identidad, del orden» (1997b: 236), y en 2003 definía la traza<sup>332</sup> del género con mayor precisión:

El universo palatino es, como ningún otro, el teatro de la fortuna del héroe y de la mudanza de su destino, pero en esta época fortuna y mudanza admiten dos esquemas conflictivos contrapuestos. Según el primero [...], el héroe y la heroína fueron excluidos de la corte y de su estado original por culpas que les son ajenas o por intrigas adversas, bastantes años antes de que se inicie la acción. Arrojadados a un mundo entre rústico y pastoral, en él se crían y crecen con una identidad aparente, ignorando o no la verdadera [...]. Según el segundo, la caída del héroe desde una posición de privilegio se produce en el presente de la acción, y tiene su causa en los desórdenes del poder. (Oleza, 2003: 607)

---

332 Seguimos el concepto de traza que este estudioso desarrolla en su trabajo de 2009 «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español»: «una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos, [que caracteriza] un microgénero» (pág. 325). Por su parte, los motivos «condensan acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga» (pág. 323).

La traza de *El legítimo bastardo* se correspondería más bien con el segundo conflicto, aunque participa también del primero: Policarpo sabe que es hijo del rey, aunque ignora que es legítimo, y, víctima de una injusticia, cae en desgracia, viéndose obligado a vivir exiliado en el monte durante un periodo de tiempo prolongado.

No obstante, hay que decir que la cuestión de la tragedia palatina no es tan simple, pues no todas ellas giran en torno a este asunto, que se configuraría como la base de un microgénero. De hecho, otro también estudiado por Oleza, «la lujuria del déspota», se da también en obras palaciegas, y, a su vez, es posible identificarlo en piezas de ambientación urbana o caballeresca (2009: 326-327). Esto es lo que ha llevado a Miguel Zugasti a rechazar la etiqueta «tragedia palatina» y a preferir mejor hablar simplemente de tragedia localizada en un ámbito palatino (2003: 174): si de la comedia palatina se han podido establecer unas características estructurales precisas —afirmación, no obstante, que debatiremos en su momento—, no es así el caso de la tragedia, cuya variedad microgenérica es mayor; se cae así en el riesgo de esas clasificaciones superficiales de que hablaba Vitse en que el criterio de ordenación no era estructural, sino temático o de ambientación.

Así las cosas, resulta más fructífero hacer hincapié en la traza a partir de la cual se ha construido la acción y que supone la adscripción de la tragedia a un microgénero que en su ambientación palaciega. En este sentido, el de la obra que nos ocupa podría denominarse «la pérdida y restitución del estatus del príncipe», que comparte con otras muchas, como *La vida es sueño* —también de ambientación palaciega, según ha señalado Miguel Zugasti (2003: 181)— y *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ambas de Calderón; *A lo hecho no hay remedio* y *príncipe de los montes* de Pérez de Montalbán —esta perteneciente más bien al universo cómico—; o *El nacimiento de Ursón y Valentín* de Lope. Se trata de un paradigma que hunde sus raíces en tradiciones folclóricas muy antiguas y que supone, en palabras de Fausta Antonucci de su ensayo *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, «el esquema narrativo típico del héroe mítico, cuyas etapas fundamentales son la separación de su ambiente de origen, las pruebas difíciles, la vuelta y la reconciliación con la figura paterna» (1995<sup>333</sup>); de hecho, en algunas de las funciones del cuento tradicional ruso que Vladimir Propp analizó es posible reconocer algunas de las funciones narrativas de este microgénero:

---

333 Al igual que nos sucedía con la tesis de Walthaus, citamos este trabajo de Fausta Antonucci de 1995 a partir de la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que carece de numeración de páginas.

*partida* (el héroe se va de casa), *combate* (el héroe y su agresor se enfrentan), *victoria* (el agresor es vencido) o *regreso* (el héroe vuelve), entre otras (2001: 37-87).

Por otro lado, Antonucci habla en el estudio preliminar de su edición de *La vida es sueño* del «paradigma teatral del salvaje» (2008: 14-23), muy relacionado con el concepto de microgénero de Oleza antes aludido y, en concreto, con el que nosotros proponemos para *El legítimo bastardo*, ya que las piezas protagonizadas por hombres vestidos de pieles, como es la nuestra, siguen la traza ya mencionada de pérdida y recuperación de la identidad y el honor<sup>334</sup>. No obstante, Antonucci advierte de que existen diversas tipologías de hombres en hábito de fiera. Quizá los más recordados son los que, como el Segismundo calderoniano, se han criado como animales y así se comportan; no obstante, tenemos otra categoría, aquellos que, como Policarpo o el Segismundo de *El príncipe de los montes*, han sido víctima de alguna injusticia y se han visto forzados a retirarse de la corte, caso en que el carácter de salvaje del personaje solo será externo: Policarpo se comporta noblemente, es un príncipe perfecto y esforzado, y solo mostrará rigor al enfrentarse con su hermano el usurpador. Sea como fuese, el estado de salvaje supone, precisamente, esa pérdida momentánea del estatus que le corresponde al héroe a la espera de que muestre su valor, que en nuestra obra no es otra cosa que la legitimidad que se le ha ocultado y sus derechos sucesorios al trono polaco.

Antonucci ha señalado también lo que de descenso a los infiernos tiene la trayectoria del salvaje, cuya victoria vendría a ser una suerte de resurrección: la estancia de Policarpo en los montes podría leerse de esta manera, ya que, como señala la estudiosa italiana, «el escenario más habitual de los rituales iniciáticos es el bosque, imagen del Más Allá en cuanto cara “oscura” e intrincada de la naturaleza» (1995). De hecho, recuérdese que Policarpo no ha sido expulsado del reino, sino mandado ejecutar, y por muerto lo tiene la corte, al menos su padre, hasta el final de la pieza cuando se da su anagnórisis-resurrección. No obstante, irónicamente, la versión oficial de su desaparición que pretende difundir Mauricio en Polonia es precisamente el sentido que van a tener sus aventuras:

pero mirad que os advierto,  
por escusar el motivo  
del reino, que publicuéis  
en varias partes y sitios  
que el infante Policarpo

334 Esto no quiere decir, sin embargo, que todas tengan que presentar dicho motivo, pues, como afirma Oleza en su trabajo de 2009, no todas las funciones que constituyen un microgénero tienen que aparecer forzosamente en la obra, pudiendo estar algunas ausentes (pág. 343).



secretamente ha salido  
a emprender de ciertos logros  
intentos de quien es digno  
(*El legítimo bastardo*: vv. 589-596)

¿En qué sentido demostrará nuestro protagonista esa dignidad? En diferentes aspectos. Tenemos, para empezar, un alarde de dominio de sí mismo que queda bien patente si, como ya hemos indicado, lo comparamos con su «hermano en desventuras» que es Osmán de *El renegado del cielo*, que sufre prácticamente la misma injusticia, pero que reacciona de forma totalmente contraria, ya que nuestro príncipe polaco, si bien clama contra la dureza de su padre, a quien llega a referirse como «tirano» (v. 707), permanece desde el momento mismo de su prendimiento obediente a la autoridad del monarca. Antonucci ha señalado algunas de las pruebas por que pasa el salvaje en su recorrido iniciático. Una de ellas es el descubrimiento del amor, que supone «un momento de ruptura y de cambio de rumbo en la trayectoria del protagonista, una revelación de los impulsos que se deben a la sangre noble» (1995): a ello responde, en parte, la trama amorosa con Narcisa. Otro de los hitos que indica la estudiosa italiana y que contribuyen a mostrar el valor del protagonista es la condición de «rey por un día», que le sirve para hacer gala de su aptitud de liderazgo (1995): Policarpo dirige a una tropa de pastores gracias a la cual resulta victorioso en la guerra contra los rusos, e incluso los arenga diciendo: «¡ciento somos / que más que cien mil valemos!» (vv. 2101-2102). He aquí, pues, la trayectoria heroica de Policarpo, que lo hará merecedor de la posición que, doble e injustamente, le ha sido arrebatada.

#### 1.4. El peligro en la amistad

A pesar del final feliz, por así llamarlo, creemos que la perspectiva dominante de *El peligro en la amistad* es eminentemente trágica: a lo largo de toda ella se cierne un riesgo trágico sobre sus personajes, especialmente la pareja conformada por Mendo y su esposa Rosaura, y, en menor medida, el amigo de aquel, Carlos. El rey, poseído por una pasión alienante, acosa incesantemente a la dama, poniendo en peligro su integridad, y está dispuesto a atropellar todos los obstáculos, físicos y éticos, que se interpongan en el camino de la consecución de sus fines. Por lo que respecta a Mendo, asistimos a sus dudas como marido engañado y a su impotencia como vasallo una vez que conoce la identidad de su agresor —uno de los que él imagina—, ya que no puede vengarse de él en tanto que es el rey,

conflicto que se repite en las piezas que siguen este paradigma, como veremos a continuación. También Carlos se ve cercado de peligros, ya que sus acciones, siempre orientadas a proteger el honor del matrimonio amigo, son malinterpretadas por Mendo, llegando este a estar dispuesto a acabar con su vida; además, al igual que su amigo, también se ve inmerso en el dilema entre la lealtad a su señor, que lo hace partícipe de su pasión y, por tanto y en cierto sentido, cómplice de sus desmanes, y la amistad que lo une a Mendo, con las obligaciones que ello conlleva. Se da, por último, el distanciamiento pertinente, pues, si bien el tiempo dramático es impreciso —aunque podríamos considerarlo contemporáneo al autor y a su público, ya que se hace alusión a los enfrentamientos y amenazas del turco en los versos 1129-1152—, nos encontramos en el reino de Nápoles.

Si nos adentramos en las convenciones microgenéricas, nos encontramos, al igual que *El legítimo bastardo*, ante una pieza de ambientación palaciega. Ya tuvimos ocasión de explicar en el apartado anterior cómo estudiosos como Zugasti no consideran la tragedia palatina un género en sí, a diferencia de lo que sucede con la comedia, y adujimos en su favor la variedad de conflictos que este tipo de obras puede presentar. Entonces ya aludimos al microgénero que Oleza denominó «la lujuria del déspota» (2009). Este paradigma es uno de los que sigue la pieza que estamos analizando: un poderoso, en este caso el rey de Nápoles, trata de seducir por todos los medios a la mujer de uno de sus vasallos.

A la hora de analizar su estructura, Oleza desglosa el microgénero en diez motivos. Hay que decir, sin embargo, que estos presentan múltiples realizaciones concretas, que no tienen por qué aparecer siempre en el mismo orden y que incluso alguno puede estar ausente de la propia trama (2009: 343). No obstante, la mayoría de los que integran esa decena está presente en *El peligro en la amistad*, como veremos. El primer motivo es «el/la déspota concibe un deseo ilegítimo por una dama (o un galán)», que, obviamente, se tiene que dar forzosamente en tanto que es el punto de partida del conflicto. En nuestra obra Mendo y Rosaura no están unidos aún en matrimonio al principio, pero sabemos que los jóvenes piensan casarse, cosa que el rey pretende sancionar, aunque pide a la dama que le permita ser su amante (vv. 127-146); además, la del rey es una pasión desordenada, movida solo por la lujuria, como muestra la mayoría de sus parlamentos. He aquí uno de ellos:

Si tengo abrasado el pecho  
y sois [Carlos] dueño poderoso  
de mis pasiones, pues todas

comunico con vos solo,  
¿qué me advertís?, ¿qué intentáis?,  
que es en vano, que es muy poco  
cuanto Neptuno gobierna,  
cuanto enero proceloso  
tributa en copos de nieve,  
escarcha de yelo en copos  
para extinguir el ardor  
de este Volcán amoroso:  
yo he de verme con Rosaura.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 611-623)

El segundo motivo de Oleza es «el déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo»: el rey soborna a Agüero, criado de Mendo, de quien obtiene la llave de un postigo oculto de la casa de los enamorados. Hay que decir también que, en cierto sentido, el rey involucra a los otros dos galanes de la obra, Carlos y César, especialmente al primero, como se puede comprobar a partir del fragmento citado anteriormente; no obstante, él opone resistencia y tratará de estorbar sus planes.

El tercer y cuarto motivo van de la mano, y son «el déspota recurre a la agresión contra sus oponentes» y «el oponente del déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia»: al igual que hace el comendador de Ocaña en el *Peribáñez*, el rey pone a Mendo al frente de unas galeras contra los turcos; no obstante, este, que sospecha desde hace mucho, regresa por la noche para proteger su honor<sup>335</sup>. En este contexto se da otro motivo aparte que identifica Oleza: el «reconocimiento figurado», pues el personaje se hace pasar por quien no es para disuadir al déspota (págs. 321-325): Carlos se finge Mendo ante el rey, que a su vez se hace pasar por un desconocido; por su parte, Mendo adopta el papel de su criado Agüero, con lo que consigue sonsacarle la confesión al rey y lograr que este no entre en su casa.

Los motivos quinto y sexto también están relacionados, aunque no suceden cronológicamente a los anteriores: «el déspota intenta satisfacer su lujuria», mientras que «la dama o el caballero codiciados reaccionan al deseo del déspota»: Rosaura rechaza al rey desde su primer encuentro, pero este, que sepamos, intenta asaltarla al menos tres veces, de las cuales solo dos aparecen en escena, con una virulencia en aumento, llegando a proponerse forzarla:

---

335 Sin embargo, como tendremos ocasión de especificar, Mendo no desobedece a su rey, sino que regresa porque da por concluida su misión.

ROSAURA.                    ¡Fuerte estáis!

REY.                                    ¡Estoy rabioso,  
y antídoto a mi veneno  
mal prevenís cuando solo  
podéis, Rosaura, gozar  
cómo a ese coturno postro  
cuanto el zafir matizado  
corona de polo a polo!;  
mas pues con ingratitud  
no hacéis caso de mi enojo,  
¡vive Dios que he de alcanzar  
a vuestro pesar el logro  
que mis labios solicitan  
en vuestra nieve...!  
(*El peligro en la amistad*: vv. 696-708)

El séptimo motivo es «la dama o el caballero codiciados reciben la ayuda de otros personajes», en este caso Carlos, que se erige en Argos del honor de la pareja protagonista (vv. 1447-1464), a pesar del conflicto que le causa como vasallo. El octavo, por su parte, es «el acoso del déspota provoca sospechas y celos entre los amantes», que, según Oleza, da lugar a la inclusión de tintes propios de la comedia. No obstante, en nuestra pieza, más que de tintes cómicos, preferiríamos hablar de lances de enredo, porque no creemos que lleguen a tal punto que en efecto puedan considerarse un intervalo cómico. La secuencia que más se adecua a esto en nuestra obra se encuentra en la jornada segunda, con los intercambios de identidad antes referidos propiciados por la noche. Además, como señala Oleza, tenemos un tercero en discordia, que en este caso es Carlos, a quien Mendo toma por ofensor, que consigue salir airoso de la situación gracias al malentendido que se produce cuando Estela, prima de Rosaura, lo confunde con su prometido César.

El noveno motivo es denominado «los oponentes agraviados reaccionan a su deshonra». No obstante, en *El peligro en la amistad* tal deshonra no llega a consumarse, aunque Mendo, una vez que ha descubierto las artimañas del rey, se presenta ante él para pedirle justicia contra él mismo (vv. 2205-2292). Finalmente, el último motivo es «el soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del déspota», que se da cuando el poderoso agresor no es el rey, como, por ejemplo, en *El mejor alcalde, el rey* de Lope o *Cuánto se estima el honor* de Guillem de Castro; en otras piezas, como en la que nos ocupa o en *La batalla del honor* también de Lope, el oponente es el propio monarca: en tales casos, la solución más generalizada es el arrepentimiento del mismo y el restablecimiento del orden,

como sucede en la obra de Morales, aunque la casuística es muy variada, llegando a darse situaciones en que el daño se vuelve irreparable, como en *La Estrella de Sevilla*.

En este sentido, Oleza vincula las obras que siguen este paradigma con un discurso crítico sobre el poder (2009: 326-327). En relación con esto y a propósito de *La Estrella de Sevilla*, en otro trabajo el estudioso valenciano se mostraba en desacuerdo con la corriente crítica que interpreta estas piezas como un alegato de la monarquía a pesar de los desmanes cometidos por el rey, dada la voluntad de las víctimas de no actuar contra los poderosos por su condición de vasallos; antes bien, el citado investigador ve en estas piezas lo que llama «un linchamiento moral del monarca —¿y qué otra clase de linchamiento se le podría pedir a un dramaturgo?—» (1994: 246). En efecto, la crítica surge a partir de la asimetría entre cómo debería actuar el dirigente —garantía del orden de la república y de la integridad de los vasallos— y cómo se comporta realmente en la pieza. Queda muy claro en las palabras que pronuncia Rosaura cuando intenta defenderse del rey:

- |          |   |
|----------|---|
| ROSAURA. | Gran señor,<br>quien corona vitorioso<br>sus sienes con más laureles<br>que tiene luces Apolo,<br>¿así el honor se le ultraja?;<br>¿no reparáis que coronó<br>de honor toda mi nobleza<br>y fama? |
| REY.     | Si no reposo,<br>¿cómo queréis que repare?  |
| ROSAURA. | Ved, señor, que es caso improprio,<br>indigno de vuestro ejemplo,<br>de quien presente conozco<br>que sepultáis mi candor<br>en funesto mauseolo<br>por una pasión liviana.                       |
| REY.     | ¡Más es que pasión: es robo<br>que habéis hecho a mi sentido!<br>( <i>El peligro en la amistad</i> : vv. 665-681)   |

No obstante, no hace falta recordar que la crítica no iría dirigida contra la institución monárquica en sí ni contra la jerarquía social, sino contra determinados poderosos que por actuar desordenada y atropelladamente ponen, precisamente, en peligro ese orden establecido, no lo olvidemos, de origen divino.

Queremos decir también que hay cierta crítica que tiende a considerar cómicas muchas de las obras en que se desarrolla este conflicto, sobre todo aquellas que concluyen con un final feliz (Zugasti, 2003: 179-181). Es cierto que obras como *El pretendiente al revés* o *El celoso prudente* de Tirso de Molina podrían tenerse por lúdicas —especialmente la primera—; no obstante, piezas como *La batalla del honor*, *Cuánto se estima el honor* o la que nos ocupa entran de lleno, creemos, dentro del universo trágico. En *El peligro en la amistad* el riesgo se da desde el principio, desde el verso 105 en que ya vemos al rey acosando a Rosaura. Sus envites van en aumento, llegando a insinuarse una posible violación, como queda probado; crecen también los celos y la desesperación de Mendo, que empieza a gestar su venganza. Además, el riesgo trágico no termina en el momento en que el rey se arrepiente y decide hacer justicia, sino que se alarga casi hasta el final de la pieza, hasta el verso 2537, pues Mendo cree que Rosaura lo engaña con Carlos y que se ha citado con él en el jardín para propósitos deshonestos. El final es feliz, pero a lo largo de toda la tragedia domina un patetismo y una tensión que no hacen plausible considerar esta obra una muestra perteneciente al universo cómico, ni siquiera en su modalidad seria.

Hemos aceptado, así pues, que *El peligro en la amistad* es una tragedia de ambientación palatina que desarrolla el microgénero de «la lujuria del déspota». Sin embargo, podemos aportar algo más, ya que la pieza presenta rasgos de otra convención bien conocida: el drama de honor conyugal, con las sospechas y celos de Mendo ante la posible infidelidad de su esposa y su firme resolución de acabar con su vida.

Cuando se habla de este género, es imposible no pensar en la «trilogía» de Calderón: *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. En este sentido, se apreciará que nuestra pieza muestra grandes diferencias respecto a estas tres, de las cuales la más evidente es que posee un «final feliz», pues la esposa no es asesinada por el marido, que acaba descubriendo que sus sospechas eran vanas. Esto podría dar pie a pensar que no nos encontramos ante un auténtico drama de honor; no obstante, ello dependerá de lo que entendamos por este marbete. Si tenemos en cuenta la definición de Donald Larson en su *The Honor Plays of Lope de Vega*, *El peligro en la amistad* quedaría fuera de esta categoría:

an honor play is a play in which the dramatic interest centers upon the dishonor suffered by the protagonist as the result of the actions of the leading female character, or those of the antagonist, or both and upon the efforts of the protagonist to recover his lost honor; its characteristic progression is from honor to dishonor to honor once again. (Larson, 1977: 170).

Y, de hecho, continúa señalando cinco tipos de piezas «sometimes designated honor plays, or associated with those plays» que, desde esta perspectiva, «are seem clearly to lie outside the range of the type»: uno de ellos gira en torno a «a wife who is a paragon of virtue and a model of fidelity» que «is pursued, to no avail, by a king or a prince»; pero «By the end of the play, the would-be seducer, who has been spared the vengeance of the offended husband only because he is of royal blood, is made to see the error of his ways, and the play closes happily» (1977: 171). Es, como se puede comprobar, el paradigma que sigue *El peligro en la amistad*.

Otros investigadores tienen un concepto más amplio de drama de honor. Ramón Valdés, en su edición de *La batalla del honor*, partiendo también de la cita anterior de Larson, considera necesaria una definición más flexible porque en esta pieza del Fénix «no llega a consumarse la “deshonra”, pero el sentimiento del honor y la preocupación por mantener limpia la honra son el origen del conflicto y condicionan las acciones y los sentimientos de los personajes, con una presencia constante del tema en la obra» (2005: 81-82), algo que es aplicable también a la tragedia de Morales. También María Teresa Julio, a propósito de los dramas de honor de Rojas Zorrilla, estima oportuno ampliar el concepto, y establece como rasgos esenciales del género la presencia de personajes nobles, de protagonistas casados y de un ofensor que disturba la paz del matrimonio, y advierte:

Intentar ajustar más la definición añadiendo rasgos como la inocencia de la esposa, la ejecución de la venganza a manos del marido, el asesinato de la mujer, etc., impediría que muchos de sus dramas conyugales [de Rojas Zorrilla] se incluyeran en este grupo, pues una de las particularidades de su teatro es la de introducir variantes, más o menos logradas, que permiten dar color, evitando que el resultado sea la repetición monocrorde de un patrón temático idéntico. (Julio, 2005b: 920-921)

Esta investigadora remite a la monografía de Alfonso de Toro *De las similitudes y diferencias* (1998) para una taxonomía del drama de honor. Este estudioso, que parte de una perspectiva semiótica, distingue tres subtipos de «tragicomedias» de honor según su desenlace (págs. 402-469): de final infeliz, entre las que incluye las tres calderonianas; de final no-feliz, en las que no se restaura totalmente el estado de dicha inicial, como *El mejor alcalde, el rey* o *El alcalde de Zalamea* de Calderón; y, finalmente, la que nos interesa en tanto que es a la que puede adscribirse la obra de Morales y otras ya citadas como *Cuánto se estima el honor* o *La batalla del honor*: la tragicomedia de honor con final feliz:

Derivamos la marca diferenciadora en tanto que género de este subtipo de tragicomedia del ámbito privado: el honor de los personajes experimenta un peligro máximo de ser vulnerado o bien, provisionalmente, de hecho se pierde. Al final, sin

embargo, se encuentra una salida para recuperar no sólo el honor [...], sino también la dicha privada; ello sucede sin el recurso a la venganza y sin que quede un daño parcial como resultado de la deshonra, como es el caso en, por ejemplo, las tragicomedias de honor con 'final no-feliz'. (Toro, 1998: 454)

Bien es cierto, no obstante, que en alguna ocasión nos hemos manifestado en contra de la tendencia crítica de afrontar las cuestiones genéricas en función del final de la pieza. Sin embargo, nuestra repulsa es a la hora de valorar la perspectiva trágica o cómica, es decir, que lo que no aceptaríamos sería considerar esta obra una comedia por terminar «felizmente». Si hemos utilizado las ideas del profesor Alfonso de Toro es porque las creemos lo suficientemente ilustrativas para defender que piezas como *El peligro en la amistad* pueden incluirse en la categoría de «drama de honor». De todas formas, este investigador propone también diversos modelos estructurales para cada subtipo de drama, a partir del análisis de las situaciones de partida (planteamiento), de desarrollo y de desenlace. Son muchas y variadas las posibles situaciones que plantea, que pueden combinarse de diferentes modos. Las de los dramas de final feliz que se dan en *El peligro en la amistad* serían, para la partida, el «acoso» por parte del agresor; el «asalto» y el «rapto» en el caso del desarrollo; y en lo que respecta al desenlace, el «arrepentimiento, confesiones y perdón por parte de todos, así como [...] la boda de los personajes principales» (pág. 458). A partir de aquí, podríamos acuñar un nuevo microgénero llamado «el honor salvado de la pareja»; no obstante, habría que preguntarse hasta qué punto es necesario, ya que imaginamos que «la lujuria del déspota» implica también este paradigma, aun en casos en que la víctima no esté casada o prometida<sup>336</sup>.

No vamos a abordar la compleja problemática del sentido de la honra en este tipo de piezas. Tan solo diremos, y simplificando mucho, que desde hace tiempo la crítica viene defendiendo que el código de honor es una convención dramática, de modo que plantearse si hay en ellos una dimensión moral, en tanto que muchas de las esposas son —más o menos— injustamente asesinadas, tiene un interés limitado<sup>337</sup>. Nuestra pieza, además, no se presta mucho a este tipo de lecturas éticas porque su protagonista, como hemos dicho, no muere y el orden se restaura al final sin tener que recurrir a la violencia. No obstante, hemos notado que en *El peligro en la amistad* hay una llamada a la prudencia a la hora de la aplicación de ese código de honor: ahí están las advertencias que Gastón, padre de Rosaura, dirige a Mendo

336 En estos momentos, a falta de lecturas, ignoramos si este caso es posible y hasta qué punto es frecuente.

337 Para profundizar en esta cuestión remitimos a los trabajos de Jones, 1958; Chauchadis, 1997: 335-342; Arellano, 1998; y Coenen, 2010.



cuando este le confía sus temores (vv. 879-1110). No obstante, esa prudencia no pone en entredicho en ningún momento el código: varios personajes están dispuestos a morir y a matar, y no solo Mendo. Carlos, por ejemplo, culpado de la deshonra de su amigo por el rey, ofrece su vida si se encuentra responsabilidad en él y si así puede desagraviarse Mendo (vv. 2171-2200); y Gastón, a pesar de los consejos antes aludidos, se vuelve implacable en el momento en que atisba una sospecha de indecencia en su hija y en Estela:

mirad las dos si vuestro labio miente,  
 que si fingís enojos  
 y Carlos de tu honor tiene despojos  
 o si el rey de tu honor los ha alcanzado  
 —¡adversa suerte!, ¡celo mal logrado!—,  
 yo os haré infame lecho,  
 y fulminando al uno y otro pecho,  
 pareceréis a impulsos de este rayo  
 la nave, el sol, el pájaro y el mayo;  
 solas estáis las dos:  
 decidme la verdad o, ¡vive Dios!,  
 si rastreo un amago,  
 una desenvoltura —¡amargo trago!—,  
 una indecencia vana,  
 que han de purpurear de vuestra grana  
 las flores porque acabe  
 el mayo, el sol, el pájaro y la nave.  
 (*El peligro en la amistad*: vv. 2036-2052)

En este sentido, creemos que la pieza de Morales presenta un espíritu parecido a *El celoso prudente* de Tirso, cuyo protagonista, don Sancho, cierra la pieza con estas palabras:

El celoso como yo  
 calle y averigüe cuerdo  
 sospechas, mil veces falsas,  
 como las mías salieron;  
 y si fueren verdad, cobre  
 satisfacción con secreto;  
 que la pública da causas  
 al vulgo, siempre parlero.  
 Don Sancho soy; si he callado  
 a vuestro gusto, por esto  
*al buen callar llaman Sancho*:  
 en mí tenéis el ejemplo.  
 (Téllez, *El celoso prudente*, 1994a: 671)

No obstante, también es cierto que en Morales la prudencia está más en los otros personajes que en Mendo, que carece de la contención de don Sancho, llegando a reconocer al final de la jornada segunda que «deshonras / de mi honor he publicado» (vv. 1852-1853).

Todo lo dicho nos pone, finalmente, en condiciones de comprender el alcance del título de la pieza. *La amistad peligrosa*, como se la llama al final de la jornada segunda (v. 1864), no es solamente, como se podría creer, la que mantienen Mendo y Carlos, del que el primero sospecha: la obra está construida sobre una red de relaciones amigas que redundan en beneficio o en perjuicio de Mendo. La que une al protagonista y a Carlos es solo una de ellas, cuyo peligro es solo figurado. Hay que destacar también la que mantienen Mendo y el rey, que se hace llamar «amigo» de Mendo en alguna ocasión (v. 2334): esta es la verdaderamente peligrosa. También lo es el vínculo entre Mendo y el traidor Agüero: a pesar de ser una relación amo-criado, el galán se dirige a él como «amigo» en un par de ocasiones (vv. 1569 y 2396). Finalmente, no podemos dejar de aludir a la amistad, igualmente peligrosa, que se establece entre el criado y el propio rey, que también considera «amigo» a Agüero en varias ocasiones (vv. 479 y 1619).

### 1.5. El renegado del cielo

*El renegado del cielo* es también, sin lugar a dudas, una tragedia, pues la perspectiva onírica y el riesgo trágico —o, mejor, riesgos trágicos— son evidentes: la situación de Osmán y su relación con Honorio y Dios, las empresas de los cristianos o las pretensiones amorosas del rey Cosdroe dan buena cuenta de ello. El distanciamiento también es un hecho, pues aunque la ambientación temporal es imprecisa, nos encontramos en un espacio exótico: un poderoso imperio turco cuyo poder se extiende hasta Dinamarca.

Lo que plantea algún problema es la determinación de las convenciones microgenéricas. A primera vista, se podría etiquetar la pieza como «drama religioso», que es un marbete que la crítica ha venido aplicando tradicionalmente a obras de esta factura, como *La devoción de la cruz* o *El condenado por desconfiado*. No obstante, esta denominación presenta los inconvenientes contra los que advertía Marc Vitse a la hora de trazar su teoría de los géneros: es puramente temática y general, cuando no ambigua, ya que no nos dice nada sobre la estructura y construcción de la pieza. Además, bajo ella podrían agruparse obras muy diversas cuyo único punto en común sería el tratamiento de aspectos religiosos: un ejemplo claro podría ser la última tragedia que vamos a considerar de Morales, *La toma de Sevilla*, en

que, junto a los elementos de origen histórico y legendario, destaca lo maravilloso cristiano (apariciones, premoniciones...) <sup>338</sup>.

Prácticamente lo mismo se puede decir del concepto de «comedia teológica» que maneja Juan Manuel Villanueva Fernández (2005: 1732-1740): si bien es verdad que la teología es fundamental para comprender estas obras, como señala el propio autor, no deja de ser una clasificación temática, al margen de la variedad de conflictos que estas piezas pueden presentar.

Más interesante es la propuesta de este mismo estudioso en su trabajo sobre *El teatro teológico de Mira de Amescua* (2001) en tanto que en esta ocasión sí hay un esfuerzo evidente de ir más allá de lo meramente temático y un afán por describir los conflictos dramáticos. Este autor compara el de muchas piezas religiosas con el de las llamadas «tragedias de privanza», que giran en torno a los cambios de fortuna de algún valido. En esta ocasión el «privado» sería el hombre, que quiebra la confianza de su «rey», es decir, Dios; esa ruptura puede ser transitoria, de modo que al final el hombre recupera la confianza de su Señor —como sucedería, por ejemplo, en nuestro *Renegado del cielo*—, o definitiva, conllevando la condenación eterna —que es el caso de Paulo de *El condenado por desconfiado*— (Villanueva Fernández, 2001: 315-317).

Todo esto nos lleva a la conclusión de que, de nuevo, lo más apropiado es recurrir al concepto de microgénero de Joan Oleza. El conflicto que desarrolla esta obra es el mismo de la primera jornada de *Los Armengoles II*: «la conversión del gran pecador». Otros ejemplos de este paradigma serían las ya mencionadas *La devoción de la cruz* y *El condenado por desconfiado*, así como *La fianza satisfecha* —de la que también hemos hablado—, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua o, por aprovechar piezas rechazadas en nuestra investigación, *El renegado de Francia* de Antonio Manuel del Campo y *El horror de las montañas* de Cristóbal de Monroy; por supuesto no podemos olvidar *Renegado, rey y mártir*, también de nuestro autor.

No es nuestra intención desarrollar aquí las funciones narrativas que conformarían este microgénero como hizo Oleza en su artículo sobre «la lujuria del déspota». Tal tarea, como se ha aducido en los otros casos, iría más allá de los límites de nuestro trabajo y, además,

---

<sup>338</sup> De hecho, Juliá Martínez la incluía en las «orientaciones» «histórico-legendaria» y «religiosa» de la clasificación que de la obra de Morales proponía en el estudio preliminar de *El caballero de Olmedo* (1944: 52).

requeriría por nuestra parte el manejo de un corpus más extenso y variado. No obstante, no nos gustaría pasar a la cuestión siguiente sin al menos citar los hitos más destacables que, a nuestro entender, caracterizan este paradigma, siempre partiendo, por supuesto, de las obras citadas. Como queda expuesto, el conflicto gira en torno a un personaje cuyo rasgo definitorio esencial es el mal. Esta maldad puede presentar una dimensión terrenal, y entonces el pecador comete todo tipo de crímenes e impiedades, desde robos a violaciones, siendo uno de los casos más extremos ejercer como bandolero: es lo que les sucede a los protagonistas de *Renegado, rey y mártir*, *Los Armengoles II*, *La devoción de la cruz*, *El condenado por desconfiado*, *El esclavo del demonio* o *El horror de las montañas*; en ocasiones, la dimensión del mal es religiosa, de modo que nos encontramos con protagonistas impíos que rechazan a la Iglesia y sus ministros, como el Enrico de *El condenado por desconfiado* o el Leonido de *La fianza satisfecha*, o, incluso peor, que llegan a renegar y a militar en las filas de los musulmanes, como les sucede también a Leonido, a nuestro Osmán, a Pedro de *Renegado, rey y mártir*, o a Simón de *El renegado de Francia*. En esta línea, los conflictos familiares adquieren gran relevancia, siendo característicos los enfrentamientos paternofiliales (*El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir*, *Los Armengoles II*, *La devoción de la cruz* o *La fianza satisfecha*). Por lo que respecta a la conversión de estos malvados, hay que recordar las circunstancias aducidas por Anne Teulade que la justifican desde la óptica de la verosimilitud, como son la devoción a alguna entidad o un objeto religioso que predispone su alma al cambio, las prefiguraciones o el parangón con algún otro pecador paradigmático que también se arrepintió de sus males (2003: 250-258); en las piezas que nos ocupan predomina la primera: la devoción de la cruz de Eusebio en la obra homónima, al crucifijo por parte de Osmán, a la Virgen en el caso de Simón o la caridad hacia su padre Anareto en Enrico. Dicha conversión suele presentarse como un prodigio religioso y en ocasiones es extrema, dando lugar a que el que era un bandido o renegado llegue a ser un mártir o incluso (casi) un santo, como Pedro Armengol, su homónimo de *Renegado, rey y mártir*, Leonido de *La fianza satisfecha* o Enrico en *El condenado por desconfiado*.

A estas alturas del análisis de los géneros se habrá notado ya que la cuestión no es, ni mucho menos, simple, y que las convenciones no se suelen encontrar aisladas, sino que se entrecruzan, de modo que en una misma pieza podemos identificar diferentes paradigmas. En este sentido, aunque hayamos rechazado la denominación de «drama religioso», ello no quiere

decir que sea falsa, pues esta dimensión es bien evidente en *El renegado del cielo*. Así pues, es obvio que esta tragedia guarda estrecha relación con las piezas hagiográficas; sin embargo, se nos hace difícil aceptar que la nuestra sea una de ellas, si por «hagiográfica» entendemos una obra de teatro que dramatiza la vida de algún santo «real» —recuérdese a este respecto la importancia que a las expectativas del público concedía Couderc—: en este caso, hasta donde alcanzamos, nos encontramos con un personaje ficticio, o, dicho de otra manera, la materia de la pieza no es histórica, legendaria o hagiográfica, sino literaria. En este sentido, se podría decir más bien que muchas comedias de santos están construidas sobre el microgénero que estamos analizando, el de «la conversión del gran pecador»: es lo que le sucede, precisamente, a *Los Armengoles II*.

Hay, no obstante, algunas diferencias entre esas obras de «conversiones radicales» hagiográficas, como las llamaba Anne Teulade, y *El renegado del cielo*. La aludida investigadora indicaba que muchas de ellas nos mostraban tras la transformación de su protagonista su vida virtuosa, y entonces se mezclaba el paradigma de la conversión radical con el que ella denominaba de estructura rapsódica (2012: 71): es una circunstancia que no se da en nuestra pieza, ya que el desenlace gira precisamente en torno a la conversión de Osmán. Por otro lado, tampoco queda tan clara en esta tragedia la división tri o cuatripartita que presentaba el universo dramático de las comedias de santos: en la nuestra solo son evidentes el espacio terrenal y el divino, con la presencia de Cristo y Santiago, pero no el infernal, ya que el demonio no aparece —a no ser que entendamos su presencia de forma latente, según vimos al analizar *Los Armengoles II*—; tampoco es del todo aceptable la existencia de ese cuarto espacio a caballo entre lo humano y lo divino que correspondía al santo y que se manifestaba en las elevaciones a medias del protagonista para acercarse a la divinidad (Teulade, 2012: 150-154): en nuestra obra Cristo corona a Osmán al final, pero no se especifica que el renegado levite para aceptar el regalo de Dios<sup>339</sup>.

Por último, hay que apuntar que parte de la pieza, especialmente la jornada tercera, podría considerarse un ejemplo de otra convención que ha sido llamada comúnmente «comedia de cerco» y que como microgénero podríamos denominar «el asedio de la ciudad enemiga». No vamos a detenernos en exceso en esta cuestión porque la abordaremos con más detenimiento cuando llegue el momento de analizar *La toma de Sevilla*; no obstante, no

---

339 No obstante, es algo que sí se da en el desenlace de *El renegado arrepentido*, en una de cuyas acotaciones finales leemos: «Suba [Osmán] donde está Cristo, si fuere posible con invención» (fol. 186v).

querriamos cerrar el estudio del género de *El renegado del cielo* sin decir algo al respecto. Algunos estudiosos se han acercado a esta convención, como Juan Manuel Escudero Baztán (2013) y, sobre todo, María Soledad Carrasco Urgoiti (1971; 1998; 2003), especializándose esta última en las que ella denomina «comedias de moros y cristianos». Algunos de los rasgos que estos autores asignan al género son identificables en la tragedia que ahora estamos estudiando: la alternancia de secuencias entre el campamento de uno y otro bando, las intervenciones sobrenaturales y, muy interesante, el maniqueísmo con que son presentados los enemigos, pues mientras que el ejército de los vencedores está caracterizado por el orden y la armonía, en el de los vencidos surgen las rencillas y el caos, preluando de este modo su ulterior caída. Se ve muy claro en el enfrentamiento que sostienen, a causa de los celos, Cosdroe y Luna, la cual llega a desear y anunciar macabramente la muerte del rey de Dinamarca:

¡Plegue a Dios que ruina sea el muro  
 y plegue a Dios en suma  
 que ese lecho de pluma  
 que a tanta unión y a tanto amor convida  
 anfiteatro sea de tu vida,  
 y cuantos esa esclava  
 desde la humilde aljaba  
 de sus ojos arpones a tus ojos  
 a costa disparó de mis enojos  
 sean cuchilla aguda  
 que tu cuello sacuda,  
 dejando al fin en la amorosa parte  
 no vitoriosa a Venus, sino a Marte!  
 (*El renegado del cielo*: vv. 1996-2008)

El único problema que tenemos *a priori* es que esta convención suele darse en obras de tipo histórico, y *El renegado del cielo* es, que sepamos, obra de invención. No obstante, no estamos analizando las piezas en función del tipo de fuente de que parten, sino de la estructura que presentan, de modo que el esquema de cerco no tiene por qué limitarse exclusivamente a obras que dramaticen un suceso de la historia.

### 1.6. Renegado, rey y mártir

Poco vamos a decir sobre *Renegado, rey y mártir*, coincidente en macrogénero con la tragedia que acabamos de analizar. La perspectiva onírica y los riesgos trágicos son muy similares a los de *El renegado del cielo*, y el distanciamiento en este caso sí que es claramente

doble: espacial, por una parte, al tener lugar la acción en Cerdeña y en Argel; y temporal, por otra, al suceder en los años del emperador Carlos, concretamente en torno a 1541, cuando tiene lugar la campaña contra Argel, a la que alude Pedro, ya convertido, en la jornada tercera de la pieza (vv. 2264-2286).

*Renegado, rey y mártir* sería también otro buen ejemplo del microgénero de «la conversión del gran pecador». Rehusamos analizar los motivos del paradigma en común con otras piezas similares porque ya lo hicimos en el apartado anterior al tratar *El renegado del cielo*. Asimismo, es igualmente válido cuanto dijimos entonces de la relación de la comedia hagiográfica con este microgénero: *Renegado, rey y mártir*, sin que pueda considerarse estrictamente una pieza hagiográfica en tanto que no dramatiza la vida de un santo real, seguiría la estructura de «conversiones radicales» que proponía Anne Teulade —que no es sino una forma diferente de aludir al microgénero citado—; en este caso, sin embargo, sí que se da, en cierto modo, esa mezcla de que hablaba la investigadora francesa entre las piezas de conversión y las de estructura rapsódica, que nos presentaba las acciones virtuosas del santo y que nosotros hemos denominado «las obras del santo varón»: si en *El renegado del cielo* esto no se producía al concluir la obra precisamente con la conversión, en *Renegado, rey y mártir* esta tiene lugar al final de la jornada segunda, de modo que la tercera nos presenta la transformación para bien que ha sufrido Pedro, con los desagravios que ofrece a sus prójimos y su deseo de sacrificarse por la cristiandad, cosa que lo llevará a convertirse en un mártir; no obstante, todo esto sucede en un corto espacio de tiempo, dando lugar así a una «rapsodia» muy breve. Por otro lado, algo en lo que sí coincide con el otro *Renegado* es en la presencia incompleta de ese espacio cósmico cuatripartito: tampoco en este caso interviene directamente el demonio ni Pedro participa de esa cualidad semidivina de los santos al «elevarse», a no ser que entendamos de este modo su linchamiento final; además, la presencia de la esfera divina es muy fugaz, ya que solo la tenemos estrictamente al final de la jornada segunda, cuando tiene lugar el milagro de la cruz, sin que aparezca Cristo o algunos de sus ministros. Este crucifijo, por su parte, supone también el antecedente de la conversión del pecador, si bien en este caso se nos hace difícil hablar de devoción por parte de Pedro; más bien es un reconocimiento de la bondad del Señor lo que el bandido expresa al encontrarse con el objeto que logra frenar sus impulsos de violencia (vv. 347-396).

Ambos *Renegados* giran, por tanto, en torno a la redención del hombre y defienden que cualquiera, incluso el más pecador, puede salvarse si se arrepiente y vuelve por la senda de Cristo; en este sentido, Pedro llegará a decir que «hallaré a Dios porque Dios / nunca se ha negado a nadie» (vv. 2293-2294). En el capítulo siguiente analizaremos con un poco de más detalle las diferencias existentes entre ambas obras y sus dos protagonistas.

### 1.7. La toma de Sevilla por el santo rey Fernando

Los motivos que nos llevan a considerar esta pieza tragedia son obvios: la conquista de Sevilla y el enfrentamiento con los musulmanes implican una perspectiva onírica por parte del espectador y un riesgo trágico en los personajes; nos encontramos, además, en el siglo XIII —Sevilla fue tomada el 23 de noviembre de 1248—, de modo que se da también el requerido distanciamiento, si bien solo temporal en esta ocasión. Aun a riesgo de resultar excesivamente insistentes, volvemos a advertir de que el hecho de que la pieza tenga un final feliz no implica una perspectiva cómica, ya que el efecto dominante es el trágico, de acuerdo con la concepción de Marc Vitse, que es la que estamos siguiendo desde el principio.

Menos simple resulta la determinación de la convención microgenérica. En principio, nos encontramos ante una pieza de contenido histórico, lo que la crítica más tradicional llama comedia o drama histórico o lo que Oleza prefiere denominar drama historial de hechos famosos (2013). No es este, ni mucho menos, el momento ni el lugar de hacer un estudio en profundidad de las implicaciones ideológicas de este tipo de obras ni de la relación entre la historia y la literatura, aunque sí nos gustaría hacer algunas puntualizaciones. Los investigadores que se han acercado a este tema suelen vincular estas piezas de materia histórica con el surgimiento de la conciencia nacional en el contexto de la creación de los estados modernos. En este sentido, Veronika Ryjik ha señalado que dicho sentimiento no emerge en nuestro país al menos hasta finales del siglo XVIII (2011: 3); no obstante, sí es posible hablar de un sentimiento nacional en la Edad Moderna, que algunos historiadores han denominado «protonación» o «paleonación» y que va a ser clave en ese proceso de forja de la conciencia nacional (págs. 8-9, 30-31): en este contexto, el teatro histórico se convierte en un elemento de propaganda y difusión. Esta idea casa muy bien, además, con la dimensión trágica del drama histórico, ya que esa exaltación de lo nacional está en relación con la perspectiva onírica y afectiva de la tragedia. Por otro lado, es tópico hacer referencia a la



clásica distinción aristotélica entre historia y poesía, que podría resumirse en que el poeta tiene cierta libertad a la hora de recrear esos sucesos que está dramatizando, pudiendo introducir elementos de su propia creación no con la finalidad de «mentir», sino de completar la historia y hacerla más ejemplar, de acuerdo con sus intereses y necesidades (Spang, 1998: 12-15):

Manifestum autem est ex iis quae dicta sunt, non esse poetae munus facta dicere, sed qualia fieri debent et quae fieri possunt, secundum verisimile vel necessarium. nam historicus et poeta non eo, quod aut cum metro dicant aut sine metro, inter se differunt: liceret enim, quae Herodoti sunt, in metris ponere, et nihilo minus esset historia quaedam cum metro quam sine metris. sed in hoc est differentia, quod unus quidem facta dicit, alter vero qualia fieri debent. quamobrem et res magis philosophica et melior poesis est quam historia: nam poesis magis universalis, historia magis singularis dicit. (Aristóteles, 1999: IX, 1451b)<sup>340</sup>

Todo cuanto hemos dicho es perfectamente aplicable a *La toma de Sevilla*, con la particularidad de que persigue un fin propagandístico concreto —al menos, según nuestra hipótesis—: la santificación de Fernando III el Santo. No obstante, esta circunstancia no está en contradicción con la formación de la conciencia nacional; antes bien, creemos que es consecuencia de dicho proceso, ya que, como ha estudiado Álvarez-Osorio Alvariño, a lo largo del XVII España anduvo buscando la figura de un rey santo que legitimase su función de nación defensora del catolicismo, al igual que la vecina Francia contaba en el santoral con san Luis (Luis IX) (2005: 243). He ahí, aunque resulte obvio, el sentido de todas las leyendas marianas relacionadas con Fernando III y la conquista de Sevilla, que pretenden mostrar cómo todas las empresas guerreras del monarca estaban inspiradas por y al servicio de Dios.

Hay, sin embargo, una cuestión relacionada con la «historicidad» de la pieza que nos gustaría aclarar antes de zanjar este asunto. Hemos dicho que Morales no parte de una fuente historiográfica como, por ejemplo, una crónica o una relación de sucesos —con todas las limitaciones que la historiografía poseía en la Edad Moderna—, sino de una fuente literaria, la epopeya *Conquista de la Bética*, en que esa materia se ha manipulado ya poéticamente. En este sentido, ¿puede considerarse la tragedia de Morales de contenido histórico o es algo

340 «Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular». Para profundizar en todas estas cuestiones, recomendamos la consulta de los trabajos de Spang, 1998; Ryjik, 2011; y Oleza, 2013.

diferente por el tipo de fuente que maneja? Creemos que este hecho no influye en absoluto en la condición histórica de la pieza: en su trabajo de 2013, Oleza se preguntaba sobre el estatus de los dramas históricos, y concluye que «El género histórico, en textos literarios, parece exigir un pacto de audiencia (o de lectura, en su caso) por el que autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa, o parte de lo que se cuenta o representa, acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato» (pág. 154). Así pues, parece evidente que la intención de Morales era la de celebrar un acontecimiento del pasado.

Quedan claras, así pues, las funciones propagandísticas del drama histórico; no obstante, volvemos a enfrentarnos con el mismo problema de siempre: esta denominación no revela gran cosa sobre la construcción de la pieza y sus convenciones de género, ya que bajo ella pueden incluirse obras de factura muy diversa, incluyendo, por qué no y como hicieron Bances Candamo u Oleza y Antonucci (2013: 712-713), la comedia de santos en tanto que historia religiosa: «Estas [las obras de teatro] se escriben de lo que sucede, o de lo que puede suceder, poniéndolo verosímil. Distinguiremoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no otra especie» (Bances Candamo, 1970: 33).

En este sentido, hay que volver a recurrir, una vez más, al concepto de microgénero. Como hemos apuntado al hablar de la tercera jornada de *El renegado del cielo*, podríamos considerar *La toma de Sevilla* una pieza de las que se han denominado «de cerco» —«el asedio de la ciudad enemiga» según nuestra terminología—, categoría a la que pertenecerían también obras como *El asalto de Mástrique* de Lope o *El sitio de Bredá* de Calderón, por citar solo dos de las más paradigmáticas. Desgraciadamente, en esta ocasión nos resultará más difícil definir este microgénero, pues las piezas que hemos consultado, las dos indicadas anteriormente y aquellas a las que vamos a hacer alusión en breve, presentan caracteres bastante diversos; así las cosas, sería necesario un estudio más detallado y que partiese de un corpus más extenso para caracterizar mejor este paradigma o las variedades con que se puede presentar. No obstante, es posible esbozar algunos rasgos básicos, más allá de la obvia situación de cerco, con alternancias entre uno y otro bando (Carrasco Urgoiti, 1971: 120-121), en que los protagonistas pueden ser los sitiadores, como sucede en la pieza que nos ocupa, o los sitiados, como en *El cerco del peñón de Vélez* de Luis Vélez de Guevara. Juan Manuel Escudero, que defiende que este tipo de obras siguen un esquema similar, ha hecho hincapié

en el maniqueísmo con que son tratados los vencedores y los vencidos, a lo que ya nos referimos al hablar de *El renegado del cielo* (2013: 339-341). Esto es algo que se aprecia en *La toma de Sevilla* también, aunque quizá hablar de maniqueísmo resulta un tanto excesivo: es verdad que se da una imagen muy diferente del Santo Rey y los cristianos por una parte y de Ajartaf y los musulmanes por otra. Los primeros son esforzados caballeros afanados siempre en la guerra para mayor gloria de la religión, y su líder es un monarca benigno y justiciero que no duda en castigar los desacatos de sus hombres, como puede comprobarse en el episodio con que se cierra la jornada segunda. La situación en el campo musulmán, por el contrario, es bien diversa, pues se aprecia una falta de solidaridad entre sus miembros, con Alguadaíra huyendo al campo cristiano, Muley tratando con doblez a Ajartaf y a Tarfira y esta amenazando a sus correligionarios si no la ayudan a recuperar su honor: es esta otra de las características que se han reseñado de este tipo de piezas y que contribuye a preludiar la derrota de los antagonistas (Carrasco Urgoiti, 1971: 120-121). Ajartaf carece de las virtudes de Fernando y podemos considerarlo incluso cruel cuando no duda en mandar ahorcar a Turrón a pesar de que este le ha dado, al menos aparentemente, la información que deseaba sobre los efectivos cristianos; sin embargo, a pesar de todas estas diferencias, los musulmanes son unos dignos rivales de los cristianos, cuya victoria aceptan al final, no solo Alguadaíra como se adujo en el capítulo anterior, sino el propio rey musulmán al entregar a Fernando las llaves de Sevilla:

AJARTAF.

Ya a Ajartaf, gran señor, tienes delante  
para que en mi cerviz tu pie triunfante  
pongas, Fernando, cuyo celo alabo;  
estas las llaves son y este tu esclavo.  
Entra, sol de Castilla,  
y el laurel vitorioso de Sevilla,  
colocado en tus sienes,  
nunca tenga vaivenes,  
y para que tu celo  
otro laurel pueda ofrecer al cielo,  
ofrezco en tu presencia  
de Abenjafor, mi primo, la obediencia  
para que Niebla altiva,  
si fue rama de Dafne, sea oliva  
que por bello soborno  
de tu corona sea heroico adorno.

SANTO REY.                      Bésame el pie y levanta.  
 AJARTAF.                        ¡Nunca estaré más alto que a esta planta!  
 (*La toma de Sevilla*: vv. 2733-2750)

También se ha vinculado la comedia de cerco con la epopeya clásica, cuyo máximo exponente sería la *Iliada*, aunque quizá también la *Eneida* (Carrasco Urgoiti, 2003: 13; Escudero Baztán, 2013: 339-341). En este sentido, podemos rastrear en nuestra obra algunos elementos de evidente sabor épico, máxime cuando la pieza está inspirada en una epopeya. Tenemos, en primer lugar, el desfile, en relato ticoscópico, de los efectivos de los cristianos, de los que se indica quién los guía y adónde van a estar destinados (vv. 1033-1083), elemento que conecta claramente con el motivo épico de la descripción de los contingentes, presente en el canto II de la *Iliada* (vv. 484-877) y en los libros VII (vv. 641-817) y X (vv. 163-214) de la *Eneida*, amén de, como era de esperar, en el libro IX de la *Conquista de la Bética*, de donde Morales tomó parte de la información. Algo similar encontramos también al comienzo de *El sitio de Bredá* de Calderón.

Otro elemento épico son las narraciones de batallas entre los ejércitos. En este contexto, hay que hacer referencia al motivo clásico de las *ἀριστεΐαι*, pasajes del poema dedicado a las proezas militares de un guerrero en concreto, como los de los cantos V, XI y XVII de la *Iliada*, centrados en Diomedes, en Agamenón y en Menelao, respectivamente, o los libros IX (vv. 691-818), X (vv. 308-425) y XI (vv. 648-724) de la *Eneida*, consagrados a las gestas de Turno, Eneas y Palante y Camila. En este contexto, la descripción pronunciada por Fernando entre los versos 2293 y 2348 debe mucho a esta tradición, si bien las hazañas referidas por el rey están notablemente simplificadas.

Por último, querríamos destacar la presencia de algunos epónimos. En la *Eneida*, por ejemplo, Virgilio hace proceder las stirpes romanas de Memmio, Sergio y Cluencio de Mnesteo, Sergesto y Cloanto, soldados de Eneas (lib. V, vv. 114-123), y el topónimo Lacio (*Latium*) del verbo *latere*, ‘estar escondido’, pues ahí se ocultó el dios Saturno huyendo de Júpiter (lib. VIII, vv. 319-323). Por lo que respecta a nuestra pieza, se busca el origen de Alcalá de Alguadaíra —hoy Alcalá de Guadaíra— en el nombre de la princesa mora (vv. 1564-1569), cuando el topónimo se debe al río Guadaíra; no obstante, sea como fuese, este epónimo está ya en la *Conquista de la Bética* (1603: 88v). Lo mismo podemos decir del

*tablazo de Tarfira* (vv. 2243-2292, *llano de Tarfira* en *Conquista de la Bética*, 1603: 185v), que se vincula, obviamente, con la otra dama musulmana de la tragedia y el poema<sup>341</sup>.

Algún estudioso como María Soledad Carrasco Urgoiti habla del paradigma de «comedias de moros y cristianos» (1971; 1998; 2003), que, según lo que llevamos dicho, podría considerarse un tipo concreto de comedias de cerco. Se refiere especialmente a *El cerco de Santa Fe* de Lope y a la ya aludida *El cerco del peñón de Vélez* del autor con tal apellido y Luis por nombre. Algunos de los rasgos que aduce Carrasco se pueden encontrar también en nuestra *Toma de Sevilla*, y ya hemos hecho alusión a ellos —la construcción dramática consistente en la alternancia de secuencias en los distintos campamentos rivales o la oposición armonía/desarmonía— (1971: 120-121); otros serían la presencia de lo sobrenatural, que contribuye a la victoria de los vencedores (1998: 365; 2003: 18), y la recurrencia a arengas militares (2003: 37). No obstante, esta investigadora señala también la trascendencia de algunos motivos, presentes en las dos obras antes citadas, pero ausentes en la pieza de Morales, como el desafío que arroja un moro a los soldados cristianos, que será aceptado por uno de ellos, el cual resultará vencedor —Tarfe contra Garcilaso de la Vega en *El cerco de Santa Fe* y Citadaf y Juan Gómez Cabeza de Buey en *El cerco del peñón de Vélez*— (2003: 37). Sea como fuese, es obvio que este tipo de piezas pueden adscribirse perfectamente a las «de cerco»: quizá esta denominación sigue resultando excesivamente genérica para un paradigma que admite múltiples variaciones. En este contexto, los presupuestos de Carrasco Urgoiti resultan muy útiles como punto de partida a la hora de establecer una clasificación más precisa del microgénero. Así, podría ser conveniente diferenciar, por un lado, las obras de cerco en que se enfrentan moros y cristianos y cuya acción tiene lugar en el marco de la Reconquista (*La toma de Sevilla* y *El cerco de Santa Fe*) o de los enfrentamientos en el Mediterráneo a lo largo del siglo XVI (*El cerco del peñón de Vélez*); y por otro, las piezas que recrean los choques en el contexto de las luchas europeas entre católicos y protestantes (*El asalto de Matrique* y *El sitio de Bredá*). Con toda seguridad, si se manejara un corpus más extenso, se podrían identificar más casos, y quizá no

---

341 No obstante, lamentamos tener que confesar que no hemos sido capaces de localizar este tablazo o llano de Tarfira; sin embargo, la alusión del poema de Juan de la Cueva y de la obra teatral de Cristóbal de Morales nos hacen estar seguros de que efectivamente debió de existir cerca del río un lugar conocido por ese nombre.

siempre estrictamente históricos, como *El renegado del cielo*. Desgraciadamente, es una tarea que no podemos abordar en esta ocasión.

Finalmente, Oana Andreia Sâmbrian también se refiere a esta categoría de «comedias de moros» en la producción dramática de Lope de Vega y propone una estructura común a las piezas del paradigma, al menos en las del Fénix: el conflicto —el contexto bélico en que se produce la acción—, los preparativos para el enfrentamiento, la batalla y su desenlace (2011: 150-154). Si aplicamos este patrón a nuestra pieza, resulta que el conflicto es la Reconquista, concretamente la de Sevilla; los preparativos para el enfrentamiento se desarrollan a lo largo de las tres jornadas, desde la primera en que Fernando convoca a sus nobles hasta la tercera en que se libera a Garci Pérez, momento a partir del cual tiene lugar la batalla (v. 2138); finalmente, el desenlace es la toma de la plaza. Este enfoque resulta interesante, pero se nos antoja excesivamente general y no específicamente característico del microgénero que nos ocupa, de ahí la necesidad antes reivindicada de profundizar en este tipo de piezas.

## 2. COMEDIAS

Por lo que respecta al universo cómico, son solo dos las piezas que pueden adscribirse a él: *Las academias de amor* y *Dejar por amor venganzas*. Además, la primera pertenecería a la categoría de la comedia seria y la segunda a la de la cómica.

### 2.1. Las academias de amor

La comicidad de *Las academias de amor* es un hecho patente. La perspectiva es lúdica y no hay vestigios del riesgo trágico, a pesar del duelo que llega momentáneamente a enfrentar a los tres galanes en la tercera jornada. La obra se desenvuelve con un tono amable en que los protagonistas se las amañan para lograr el amor de la duquesa Estela, con numerosos enredos y confusiones. No obstante, en esta obra se produce un distanciamiento espacial al desarrollarse su trama en Mantua; sin embargo, esto no impide la condición cómica de la pieza, pues, como veremos inmediatamente, esta ambientación italiana es característica del género al que se adscriben las piezas de este tipo: la comedia palatina.

Ya hemos anunciado que, además, este sería un ejemplo de comedia seria, según la clasificación cómica de Vitse. En efecto, creemos que la comicidad, entendida en esta ocasión como aquellos elementos risibles, se limita únicamente al plano de los subalternos, como el

gracioso Viombro; su compañera la criada Diana, con un peso mucho menor; y Carisales, criado de Aurora. Los señores, por su parte, no generan comicidad, a pesar de que se ven envueltos en varios malentendidos y enredos; es más, incluso en el protagonista, Carlos, se aprecia en alguna ocasión cierto tono de patetismo como consecuencia de las frustraciones amorosas que sufre a causa de la enigmática actitud de Estela; no obstante, esto no quiere decir, como queda dicho, que la pieza adquiera tintes de tragedia en momento alguno.

Por lo que atañe a las cuestiones de microgénero, podemos empezar preguntándonos si la comedia palatina, convención a la que se adecua perfectamente esta pieza, amén de otras muchas como *El perro del hortelano* de Lope, *El vergonzoso en palacio* de Tirso o *El secreto a voces* de Calderón, constituye verdaderamente uno. Veamos los caracteres que se le han atribuido para dilucidar esta cuestión.

Según Joan Oleza (1997b: 236-237) y Teresa Ferrer (2011: 59-60), que parten de las aportaciones clásicas de otros estudiosos, lo que definiría a la comedia palatina es la localización espacial no española y la imprecisión temporal —lo cual permite al poeta, según Oleza, tomarse algunas libertades a la hora de tratar ciertos temas—, los argumentos de libre invención, la participación de personajes pertenecientes a distintos estratos sociales, la presencia de conflictos amorosos y de poder y la importancia de los episodios de ocultación de la identidad de algún protagonista como consecuencia de una injusticia, que permite analizar los aspectos más oscuros de la sociedad cortesana. Estas características, no obstante, no definen a todo el corpus de comedias palatinas, sino solamente a una parte de él. Así, por ejemplo, la ocultación de la identidad, uno de los rasgos clave según la definición de Oleza, no está presente en muchas obras, entre ellas la que nos interesa, *Las academias de amor* —al menos en lo que atañe a su dama principal, Estela—, ni tampoco en la producción dramática del Lope de senectud, como reconoce el propio investigador (2003: 607). Lo mismo podríamos decir de los conflictos vinculados con el poder, que en la comedia de Morales están ausentes, así como la mezcla sociodramática, pues todos los personajes de nuestra obra son nobles —los plebeyos que intervienen pertenecen al mundo de los criados—. Sin embargo, la ambientación espacio-temporal, la importancia de la fantasía o la primacía del amor como tema de las tramas sí se dan en nuestra obra.

Más afinado nos parece el análisis de Miguel Zugasti, que en su trabajo «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro» identifica, a nuestro juicio, los

caracteres clave de la convención (2003: 162-169)<sup>342</sup>. Las dos primeras características coinciden con las de la definición de la comedia de Marc Vitse: se trata de piezas que, por un lado, siguen una «corriente idealista, ilusionista o lúdica, donde se crea un clima de fantasía cortesana» (pág. 163), y en que, por otro, se produce un distanciamiento del aquí y ahora del espectador. El primer rasgo está muy relacionado con el carácter de libre invención de que hablaban Oleza y Ferrer, pero creemos que Zugasti atina más en la cuestión: no se trata tanto de que la pieza no esté basada en alguna otra fuente, de carácter historiográfico o no, y sea parto del genio del poeta como de que este y los espectadores perciban su argumento como una trama ficticia; se diría que es la situación contraria a la que expuso el propio Oleza en el caso de los dramas historiales en su trabajo de 2013. En este sentido, podría encontrarse algún ejemplo de comedia palatina que partiese de algún suceso real, pero el proceso de estilización a que es sometido por el poeta conlleva que, finalmente, sea asumida desde una perspectiva lúdica. No obstante, no nos consta que este sea el caso de *Las academias de amor*, cuya trama parece, efectivamente y mientras no se demuestre lo contrario, fruto de la fantasía de don Cristóbal.

La tercera característica de Zugasti también nos es ya conocida y es consecuencia de las dos anteriores: ese tono lúdico y distanciamiento no solo estilizan la pieza y contribuyen a crear exotismo, sino que, por eso mismo, confieren al poeta cierta libertad a la hora de tocar determinados asuntos cuyo tratamiento podría resultar incómodo si prescindiera de tales coordenadas. Sin embargo, como ya hemos anunciado, no creemos que esta situación se dé en la pieza que nos ocupa, ya que no encontramos tema alguno que pueda resultar escabroso. El dilema que atormenta a la duquesa Estela no participa de esto, ya que, a pesar de que se debate entre sus sentimientos y la obligación autoimpuesta de elegir marido en función de los resultados que los pretendientes obtengan en las academias, como si de un examen se tratase, el objeto de sus deseos no es un plebeyo, como le sucede, por ejemplo, a la Diana de *El perro del hortelano*, sino un grande como ella, y tanto que don Carlos de Moncada es conde de Barcelona; además, no pensamos que la actitud con su amado sea reprochable, pese a la coquetería ambigua que gasta con don Carlos y que ella misma (se) censura constantemente. Por otra parte, podría aducirse también a este respecto la travesura del duque Ursino, que ha

---

342 Tenemos conocimiento de que el número 31 de *Cuadernos de Teatro Clásico* (2015) se dedicó monográficamente a la comedia palatina. Lamentablemente, nos ha sido imposible consultar la revista, cuyos trabajos, imaginamos, retoman y actualizan estas cuestiones.



burlado a Aurora: esta acción sí que sería digna de ataque; no obstante, se trata de una situación, la del galán burlador requerido por su víctima, muy recurrente en nuestro teatro, por lo que su presencia aquí no tiene por qué estar necesariamente ligada a una intención crítica. No hay, así pues, motivos claros para pensar que Morales está haciendo uso de la perspectiva lúdica para tratar ciertas cuestiones incómodas.

En cuarto lugar, Zugasti también se hace eco de la mezcla sociodramática que se produce en muchas comedias palatinas, pero que no se da en la nuestra, ya que, como queda dicho, los tres hombres y las tres mujeres pertenecen a la aristocracia, y los únicos plebeyos que intervienen en la acción son los criados, Viombro, Diana y el fugaz Carisales. Tampoco tenemos el problema de ocultación de la identidad, que Zugasti también reivindica, pero sí un conflicto que gira en torno al choque entre el honor y el amor, que, según Florit Durán, es el móvil principal de la comedia palatina (1999: 73-74). En nuestra comedia este conflicto no surge del amor de un noble por un subalterno, como queda dicho, sino del deseo de Estela de mantener su entereza y recato de cara a los demás: ama a Carlos, pero considera indigno de alguien de su rango hacer alarde de ello cuando ella misma se ha comprometido a elegir a su esposo por medios que podríamos llamar «racionales»:

pues contradecir lo que  
decreté es explicar muestra  
de que a pasiones de amor  
se ha rendido mi grandeza:  
¡oh, mal haya, amén, quien pone  
preceptos de leyes ciegas  
a lo que no ha de gozarse  
con más ley que una cadena!  
(*Las academias de amor*: vv. 901-908)

Su plan entonces consistirá en ganarse la confianza del galán pero sin revelar su deseo hasta el momento oportuno, cosa que tendrá lugar durante la segunda academia. En este sentido, Florit señala la importancia que adquiere en el género palatino el empleo de los enigmas y el ingenio por parte de los enamorados para la consecución de estos fines (1999: 75-78). Este recurso se traduce en *Las academias de amor* en el desdoblamiento de la dama en la duquesa y en Estela, representando la primera faceta su yo institucional y preocupado por el honor y la segunda su lado más personal y atento al amor. Esto da lugar a numerosos equívocos y diálogos enigmáticos, como los distintos sonetos que ambos enamorados pronuncian a lo largo de la obra, los de la jornada segunda sobre la cortedad de la vida de la rosa, aunque

desde una perspectiva negativa en la boca del galán —en alusión a la supuesta inconstancia de Estela— y positiva en la versión de la duquesa —el triunfo del honor— (vv. 1131-1144 y 1155-1168); o el recitado a dúo y en eco con que concluye la segunda academia. Y es que la comedia palatina desarrolla un «proceso de educación sentimental» en los jóvenes, según ha apuntado Florit para el caso de *El vergonzoso en palacio* (1999: 80-81), aunque su tesis puede hacerse extensible a otras piezas, al menos, así lo creemos, a la que nos ocupa. Estela ama a Carlos, pero necesita mantener a toda costa las apariencias: de ahí esa alternancia entre dar esperanzas y mostrar frialdad, que Carlos no entiende, causándole gran desesperación; de ahí las numerosas advertencias de la dama, que lo insta a no lanzar juicios precipitados, a mantener la cautela, en lo que podría considerarse auténticas lecciones de amor/honor, especialmente las que tienen lugar en los versos 1545-1754. Este proceso culmina con el ya aludido soneto en eco final, cuando Carlos queda por fin convencido del amor de Estela.

Sí hay, no obstante, un caso de ocultamiento de identidad ocasionado por una injusticia en el personaje de Aurora, que, engañada por el duque, se ha vestido de hombre y se persona en Mantua a que le rinda cuentas. No obstante, no creemos que esta sea exactamente la situación en que Oleza, Ferrer y Zugasti piensan: se trata de la trama secundaria de la obra, no de la principal, y la dama en hábito masculino en busca de su honor es un tópico general de nuestro teatro barroco, no exclusivo del género palatino —ahí está, por ejemplo, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso—. Los citados investigadores se refieren más bien a los conflictos de identidad que se dan en los protagonistas, tales como el de Teodoro de *El perro del hortelano* o, quizá más en la esfera de lo trágico, el de Ursón y Valentín en la obra de Lope de Vega.

Estas cuatro características conformarían, según Zugasti, el núcleo definitorio de la comedia palatina como género; no obstante, el estudioso señala algunas más, aunque casi todas consecuencia de las ya analizadas y con una relevancia menor. El espacio dramático, por ejemplo, va a estar determinado por el tipo de personajes que pululan por estas piezas, y como los nobles constituyen el motor de su acción, resultará que la acción se ambientará en sus respectivas cortes, cobrando especial importancia los salones y los jardines, como queda bien patente en nuestra obra, cuya jornada tercera, por ejemplo, se desarrolla en su mayoría en

el del palacio mantuano, así como la celebración de las academias, puntos álgidos de la acción<sup>343</sup>.

Otro rasgo sería la presencia de alguna leve alusión histórica pese a la dimensión lúdica de la pieza, alusión que, en muchos casos, como es el de *Las academias de amor*, se reduce a las resonancias de los patronímicos de los personajes, que sugieren algún antepasado histórico, contribuyendo a ese distanciamiento que se da en este género: Carlos de *Moncada* es conde de Barcelona; el duque *Ursino* dice en su presentación que «Altivo tronco soy, robusta rama / de aquel que puso más horror al moro» (vv. 25-26); y el príncipe lo es de *Astillano*.

Por el contrario, junto a estas referencias con visos de historicidad podemos encontrar también una onomástica de raigambre literaria y libresca cuya función es también la de crear esa impresión de irrealidad: Estela, Celaura, Lucindo, Aurora, Diana...

Otro rasgo señalado por Zugasti, en contraposición con el distanciamiento o quizá para contrarrestarlo, es la procedencia española de muchos de los protagonistas del género palatino: españoles que llegan a tierras extranjeras con deseos de medrar. En *Las academias de amor* tenemos a Carlos. Muy acertadamente, el citado estudioso ve en estos personajes una reivindicación de lo hispano, de superioridad de lo español respecto a otras naciones. En nuestra obra esto se deja claro desde el principio:

ESTELA.	(Todos tres [ <i>Aparte.</i> ] tienen presencia gallarda, pero ¡no sé qué se tiene en el aire esto de España!)
DUQUE.	Vuestra alteza...
PRÍNCIPE.	Vuestra alteza...
CARLOS.	Dadme a besar vuestras plantas. <i>Llegan.</i>
ESTELA.	(¡Hasta en lo determinado <i>Aparte.</i> el español se señala!) ( <i>Las academias de amor</i> : vv. 479-486)

Por lo que respecta a las unidades dramáticas, según Zugasti, suelen respetarse en la comedia palatina, y así, en nuestra obra, adoptando una actitud flexible, en cuanto al espacio, no salimos del palacio ducal de Mantua, y en lo que atañe al tiempo, la acción no llega a durar tres días. Por lo que respecta a la unidad de acción, o, mejor, a la acción y su unidad, la trama

343 Precisamente Zugasti dedicó también un estudio al jardín en la comedia palatina (2002).

secundaria de Aurora y el duque Ursino podría parecer, a primera vista, un atentado contra ella; no obstante, como veremos en el capítulo siguiente al analizar los personajes de la comedia, las aventuras de la dama burlada están perfectamente integradas en la acción principal, con la que confluye y a la que es paralela.

Otra característica aducida por Zugasti es la importancia del enredo: disfraces, malentendidos, cartas, anfibologías, etcétera; fácilmente identificables en *Las academias de amor*. Advierte que, si bien es un recurso consustancial al teatro barroco en sí, es en los géneros palatino y urbano donde se emplea con mayor profusión. Otro rasgo es la variedad temática de este género —el poder, la amistad, el honor...— siendo el amoroso el imprescindible, que es el que destaca en la comedia de nuestro autor; podríamos ver en ella algún otro tema, como, por ejemplo, los celos y el honor, pero creemos que no tiene mucho sentido señalarlos en tanto que corren parejas con el del amor.

Siguiendo con la pluralidad temática, Zugasti propone una pequeña tipología del género palatino: comedias de «secretario», de «juego de autoridades burlescas», de «privanza», de «honor conyugal» y de «amistad» (2003: 168). De todas formas, notamos un pequeño inconveniente en su clasificación, y es que parte de un corpus que incluye piezas que, para nosotros, pertenecerían más al género trágico que al cómico, como la ya citada *Batalla del honor* lopesca, que para el profesor Zugasti supondrían las comedias palatinas serias, por oposición a las cómicas; y es que para dicho estudioso esta oposición —último rasgo de su propuesta de caracterización— no se basa tanto en la extensión de los agentes generadores de la risa como en «la prelación de unos temas sobre otros [que] nos permite constatar cómo hay una especie de gradación que va desde aquellas comedias en las que domina el tono cómico (son la mayoría), hasta aquellas otras en las que prevalece el tono serio» (pág. 168).

De todas formas, la clasificación que esboza el profesor Zugasti es muy reveladora en tanto que supondría la base del establecimiento de diferentes microgéneros dentro del corpus de la comedia palatina, siempre que esas categorías se correspondan con una traza, esto es, un paradigma de acción. A propósito de esto, recuérdese cómo este mismo estudioso había rechazado precisamente la categoría de «tragedia palatina» a causa de la variedad de los conflictos que las piezas potencialmente pertenecientes a este género podían presentar; en este sentido, nuestra pregunta es si podría darse la misma situación en el universo cómico, de

suerte que el marbete «comedia palatina», tan aceptado en la crítica actual, se revelaría, si no inútil, al menos insuficiente. Para dar una respuesta satisfactoria sería imprescindible, como siempre, un estudio monográfico del tema que no podemos abordar en este momento; no obstante, sí que podemos aportar alguna intuición en base a algunas de nuestras lecturas.

Hemos dicho con anterioridad, partiendo de unas reflexiones de Florit Durán, que en las comedias palatinas se da un proceso de educación sentimental de un joven, que es lo que le sucede a Carlos en *Las academias de amor*. Esto podría considerarse un microgénero, llamado precisamente «la educación sentimental del joven». Pero, ¿es el único? Creemos que no: *El pretendiente al revés* se adscribe claramente a «la lujuria del déspota», pero Eva Galar Irurre, que ha editado la obra, defiende convincentemente en su estudio introductorio que pertenece al universo cómico (2011: 198-200). Esto parece en efecto demostrar que aun en el corpus cómico palatino es posible hallar distintos paradigmas de acción, que, como en *El renegado del cielo*, pueden yuxtaponerse en una misma obra: en este sentido, la trama secundaria que protagoniza Aurora, si bien estrechamente vinculada con la principal de Estela, podría adscribirse a un paradigma bien popular en nuestro teatro del Siglo de Oro, el de la dama burlada que parte en busca de su infamador, que podríamos denominar «la persecución del burlador».

Por último, antes de cerrar las cuestiones de género de *Las academias de amor*, creemos pertinente hablar, aunque solo sea de manera sucinta, del fenómeno de las academias literarias y justas poéticas del Siglo de Oro, que queda bien reflejado en esta pieza y que, como veremos, puede resultar altamente revelador para su comprensión al aportar nuevos matices al sentido de la misma.

Las academias y las justas constituyen, sin lugar a dudas, una de las manifestaciones más interesantes y apasionantes de la vida cultural de nuestro Siglo de Oro. En principio fenómenos distintos, han sido a veces indebidamente indiferenciados por parte de la crítica. Por un lado, tenemos las academias literarias, cenáculos de poetas que se reunían periódica o extraordinariamente con motivo de algún acontecimiento relevante. En estas reuniones, cada vez más ritualizadas según va pasando el tiempo, los poetas debían hacer alarde de sus dotes artísticas componiendo poesías según las directrices que la institución les imponía, en ocasiones bastante artificiosas. En este sentido, las academias solían contar, además de con unos estatutos, con una estructura humana fija que incluía, según José María Ferri Coll, un

presidente, encargado de pronunciar los discursos inaugurales de cada sesión y de repartir los asuntos poéticos que tendría que desarrollar cada miembro en la siguiente; un secretario, encargado de custodiar el libro de actas; un portero, que tramitaba los ingresos y salidas en la academia; un consiliario, cuya función era asesorar al presidente; y un fiscal, que redactaba el «vejamen», texto festivo en que se pasaba revista a lo acontecido en la academia y a las composiciones con un tono satírico (2010: 469-470)<sup>344</sup>. Este mismo estudioso destaca la función didáctica de estas reuniones literarias, que servirían a los poetas más jóvenes para ejercitarse en el arte de la poesía de acuerdo con el tópico de origen horaciano de enseñar deleitando (págs. 467-468). Por su parte, Jeremy Robbins prefiere hacer mayor hincapié en su dimensión social, más allá de la meramente lúdica: las academias, muchas de ellas patrocinadas por nobles, ayudarían a los artistas a adquirir un prestigio tanto poético como social, ganándose un lugar en la república literaria y llamando la atención de esos poderosos que podrían convertirse en sus mecenas (1997: 17-34).

Las justas poéticas, por otro lado, eran concursos literarios que se celebraran con motivo de algún evento destacable, normalmente religioso. La convocatoria se hacía mediante un cartel que anunciaba el certamen y establecía las bases del mismo, que normalmente contemplaban diferentes «categorías» poéticas que permitían a los interesados escoger el tipo de composición con que participar: poemas latinos, glosas, sonetos, etcétera (Godoy Gómez, 2004: 29-34; Osuna, 2008: 257). El fenómeno poseía, así, un carácter eminentemente público al estar abierto a todo tipo de participantes, cuyas composiciones, si resultaban vencedoras, serían leídas en una ceremonia pública: como en las academias, es evidente que también en las justas entra en juego la dimensión social, ya que el certamen se constituía en otro medio de promoción poética; téngase en cuenta que muchos nobles asistían a estas fiestas, conque se revelaban como una ocasión magnífica para poner en contacto a artistas con potenciales protectores<sup>345</sup>.

---

344 Para más detalles sobre el funcionamiento de una academia literaria aurisecular, consúltese además Bègue, 2007: 25-30 y Cañas Murillo, 2012: 10-14. También resulta interesante sobre el fenómeno la monografía de Jeremy Robbins, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II* (1997), más centrada sobre el tipo de poesía que en los cenáculos se producía. Por último, merecen mención el libro de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español* (1961), y el de Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII* (1963), ambos generales aunque el segundo, como reza su título, con especial interés en la relación del fenómeno con la narrativa.

345 Para profundizar sobre el carácter de estos certámenes poéticos y sus vicisitudes a lo largo de los Siglos de Oro, son muy útiles dos trabajos de Inmaculada Osuna, uno de dedicado a las justas del Quinientos (2008) y otro a las del Seiscientos (2010). Igualmente recomendable es la monografía de Luis Miguel Godoy Gómez, centrado concretamente en las justas sevillanas (2004).

Como se puede apreciar, se trata de dos prácticas culturales eminentemente distintas: la academia era, ante todo, una reunión privada y cerrada, todo lo contrario de las justas, cuya dimensión pública y abierta a todo tipo de participantes hemos señalado en el párrafo anterior. Las justas, además, se presentaban como una competición sobre asuntos poéticos diferentes, práctica que también podía darse en algunas academias, pero en estas, como comentamos anteriormente, era más frecuente la asignación rígida de los sujetos por parte del presidente (Robbins, 1997: 49; Osuna, 2008: 257-258).

No obstante, junto a estas diferencias, existen también algunas similitudes: es evidente que ambas manifestaciones poseían un espíritu artístico y social parecido, y de hecho, muchas justas poéticas fueron promovidas y organizadas por academias (Egido, 1984: 18). Estas semejanzas se acentuaban cuando se trataba de una academia extraordinaria, de sesión única y celebrada con motivo de algún acontecimiento especial, y quizá también en aquellas en que los académicos competían por un premio. De hecho, según Robbins, desde mediados del XVII los límites entre ambas prácticas se fueron poco a poco borrando, de suerte que el término *academia* pasó a designar también eventos que en épocas anteriores habrían sido considerados justas por sus caracteres (1997: 47-58).

En estas circunstancias cabría situar la pieza de Morales, que, recuérdese, se representó en 1643, por lo que, aunque no sea esa su fecha de composición, es una comedia de mediados de siglo, cuando se está empezando a producir esa confluencia entre academia y justa de la que hablaba Robbins. De hecho, el evento organizado por Estela es designado indistintamente como «academia» (vv. 505, 588, 823, 898, 1038, 1052 y 2544), «justa» (vv. 524, 602, 623, 643, 2437 y 2555) y «certamen» (vv. 523, 1403, 1765, 2383 y 2386). Además, si nos paramos a analizar su estatus, veremos que posee caracteres tanto de la academia clásica como de las justas poéticas. Como es más propio del certamen, los contendientes aspiran a la consecución de un premio, que no es otro que una esposa, de lo que se burlará Viombro poco antes del comienzo de la segunda justa (vv. 2383-2390). También en esta línea, el concurso no tiene nada de privado, sino que su carácter es público y cualquiera puede presentarse para competir por la mano de la duquesa, como informa Celaura a Aurora:

[CELAURA.]

la duquesa  
dos academias, de amor  
y de Apolo, aquí previene,  
donde el que ha de ser su esposo  
haga teatro glorioso

de las pasiones que tiene.

AURORA. Y decidme: ¿un caballero  
que es noble y que tiene amor  
y que es igual al mejor  
podrá entrar de aventurero?

CELAURA. Bien podrá, esto es muy cierto,  
porque así se ha publicado.  
(*Las academias de amor*: vv. 587-598)

Sin embargo, el desarrollo de los dos certámenes va a estar en ocasiones más cercano a la práctica de las academias que a la de las justas. En el caso del primero, no nos encontramos ante una academia poética, sino más bien humanística, en que los participante intentan, es verdad que con ingenio y con más o menos fortuna, dilucidar la esencia del amor. Esto entroncaría directamente con las primeras academias que surgieron en Italia allá por el siglo XV, más de corte filosófico y aun científico, en la línea de la Antigüedad clásica: es con el tiempo como estas reuniones se banalizan y se convierten, como sucedió en España, en un juego de carácter poético (Egido, 1984: 10-12). Volviendo a la primera academia de Estela, el ritual que se adopta en ella, y también en la segunda, parece seguir muy de cerca los códigos de actuación de estos cenáculos según Alain Bègue, que los estudia en función de su reflejo en las publicaciones impresas a que daban lugar (2007: 25-30): el introito de Roberto y Estela, que harían las veces de secretario y presidenta, los proemios de cada una de las intervenciones de los participantes y la presencia de la música. Pero quizá es el segundo certamen el que más rasgos académicos presenta, ya que en él es la propia Estela la que reparte los «sujetos» poéticos a cada pareja de contendientes, como si de una verdadera presidenta se tratara.

Morales, pues, parte de un fenómeno cultural bien arraigado en su época para componer la pieza, fenómeno que él, como artista, debía de conocer bien. Recordemos en este momento cómo el poema *Contexto triunfal* es la relación de una fiesta de desagravio religioso entre cuyos avatares tuvo lugar un certamen poético; precisamente, según Inmaculada Osuna, este tipo de celebraciones religiosas propiciaban la organización de justas (2010: 331).

Sin embargo, lo verdaderamente interesante del tema de las academias no es cómo se refleja en la obra, sino el rendimiento dramático que Morales consigue sacar de él. En este sentido, hay que decir que no se trata de un detalle aislado y circunstancial con más o menos relevancia en el desarrollo de la intriga, ya que el motivo académico sobrepasa los límites de las macrosecuencias que dramatizan la celebración de los dos certámenes, invadiendo toda la



trama de la pieza y llegándose a convertir prácticamente en una metáfora dramática. Así pues, los diferentes enfrentamientos verbales que mantienen los personajes, especialmente Estela y Carlos, tienen mucho de debate académico, tanto en esa dimensión filosófica que caracterizaba a los primeros cenáculos como en la línea poética: ahí están los dos sonetos antitéticos a la rosa que los enamorados declaman en su primer enfrentamiento, que podría considerarse un ejercicio académico muy similar a los que se realizan en el segundo certamen. Hay que recordar a este respecto esa dimensión didáctica de la academia de la que hablaba Ferri Coll; también hay que tener en cuenta que la palabra *academia* poseía en el Siglo de Oro el sentido que actualmente conserva de ‘escuela’, de origen clásico, según afirma Aurora Egido (1984: 9-10) y refleja Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*:

Fue un lugar de recreación y una floresta que distaba de Atenas mil pasos, dicha así de Academo, héroa [*sic*], y por haber nacido en este lugar Platón y enseñado en él con gran concurrencia de oyentes, sus discípulos se llamaron académicos, y hoy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinos significa la escuela universal, que llamamos universidad. (Covarrubias Horozco, 2006: 29)

Partiendo de tales supuestos, se puede decir que toda la estancia en el palacio mantuano va a suponer para los personajes una verdadera «academia de amor», como reza el título de la pieza, en que los varones van a ejercitarse en el arte del saber querer para convertirse en perfectos amadores: he ahí la manera como se concreta en esta obra el paradigma de «la educación sentimental del joven». Esto se aplica especialmente a Carlos, pretendiente favorito de Estela que debe aprender a amarla sin faltar el respeto que su condición de duquesa y, por tanto, su proyección social merecen; aunque también el proceso afecta al duque Ursino, que termina casándose con Aurora. Así pues, los premios que todos sacan de las academias, según las palabras de Estela (vv. 2543-2544), suponen mucho más que el resultado de las victorias en uno u otro certamen: es la compleción de esos procesos educativos que afectan a los personajes de la comedia.

## 2.2. Dejar por amor venganzas

La perspectiva de *Dejar por amor venganzas* es claramente lúdica y no percibimos en ella riesgo trágico alguno. La venganza que don Juan pretende tomarse contra don Ramón, homicida de su padre en Flandes, latente a lo largo de toda la pieza, carece de trascendencia trágica, y no deja de resultar ridículo el ahínco con que el galán jura y perjura acabar con la

vida de su agresor y la rapidez con que depone esos planes en cuento atisba el más leve indicio de favor de alguna de las dos damas que corteja, hija y sobrina de su enemigo, para más inri. Lo mismo se puede decir de la muerte que tiene lugar durante el transcurso de la acción, la de Umbrete, criado de Alejandro, cuya función es la de enmarañar aún más la trama de la pieza, generando nuevos malentendidos y, además, suscitando una serie de comentarios burlescos por parte de Tarabilla en varios puntos de la comedia (vv. 1266-1268 o 1677-1680, por ejemplo).

Por lo que respecta al distanciamiento, es evidente que no se da, ni temporal, al transcurrir la acción en una época coetánea al autor y su público, ni espacial, al tener lugar en Zaragoza.

Siguiendo con la clasificación de Vitse, si hubiera que adscribir la comedia a uno de los tres subgéneros que este estudioso distinguía, nos encontraríamos ante una cómica, ya que existen diferentes agentes risibles más allá de Tarabilla y Umbrete. Quizá el personaje «noble» que genera mayor comicidad es el protagonista, don Juan, que llega al desconcierto en virtud de las situaciones ridículas en que se ve envuelto y que se mete en más de un aprieto a causa de los malentendidos que causa, por no hablar de su inconstancia amorosa, basculando entre una u otra dama en función de cómo anden las relaciones con ellas, rasgo típico de muchos galanes de comedia de enredo, como han señalado diversos investigadores (Antonucci, 2002: 78-80; Cattaneo, 2009: 195-196). Las dos damas cortejadas no le van a la zaga, con sus ridículas rencillas y su guerra de celos, y lo mismo podemos decir del viejo don Ramón, cuya intención de enfrentarse en pie de igualdad con don Juan, mucho más joven que él, resulta cuando menos divertida. Puntualizaremos estas características en el capítulo siguiente, dedicado a los personajes.

Dilucidada la convención macrogenérica, corresponde ahora centrarse en la microgenérica; pero, como hemos hecho en otras ocasiones, para llegar a ella empezaremos indagando el género al que se adscriben las piezas de esta factura. Así, nos encontraríamos ante un caso típico de comedia urbana, también llamada en ocasiones comedia de capa y espada, comedia de intriga, como hace Frédéric Serralta en la monografía que dedica a las de Antonio de Solís (1987), o comedia de enredo, denominación menos afortunada en tanto que el enredo no es un mecanismo exclusivo de las obras de este género, si bien es uno en los que más se potencia (Serralta, 1988a: 128).

Cuando al principio del capítulo estudiamos las convenciones de *Los Armengoles I*, tuvimos ocasión de aludir al género cómico de capa y espada. Entonces, siguiendo los dictados de Ignacio Arellano, adujimos que uno de los caracteres de este tipo de piezas es el respeto de las unidades dramáticas en aras de una inverosimilitud cuyo propósito es dejar suspenso al espectador, admirado de que se sucedan tantos lances en tan exiguo lugar y tan corto lapso de tiempo (1988: 30-36); en efecto, la acción de nuestra comedia transcurre en apenas dos días y se desarrolla mayormente en la casa de don Ramón y en las calles aledañas, con la excepción de las secuencias inicial y final, que tienen lugar a las afueras de Zaragoza. Como reseñaba también el profesor Arellano, en este contexto cobran especial importancia las recapitulaciones de los personajes, que ponen de relieve precisamente el carácter artificioso de los sucesos de que el espectador está siendo testigo. Dirá don Ramón:

¡en la calle una pendencia,  
un cadáver en mi casa,  
aquí un hijo escandaloso,  
una sobrina muy dama,  
una hija muy hermosa,  
muy ladina una criada,  
don Juan Ferrer mi contrario,  
mi edad caduca y helada,  
Alejandro en Zaragoza,  
yo avisado de una carta,  
aquí escondidos dos hombres,  
con dos puertas una casa:  
una abierta a medianoche,  
y esta ser la puerta falsa!;  
¡ah, rigores, qué crueles  
fatigas en mi edad larga,  
el yelo de aquestas venas  
y la nieve de esta barba!  
(*Dejar por amor venganzas*: vv. 1707-1724)

Otros rasgos que cita el mencionado estudioso es la generalización del amor como tema de la pieza y la falta de decoro de la que hacen alarde sus protagonistas (págs. 28-30, 36-41), aspecto que será tratado con mayor pertinencia en el capítulo siguiente.

Otro trabajo que analiza muy airoosamente los caracteres de la comedia urbana es el aludido de Frédéric Serralta sobre la producción cómica de Solís. Aunque la investigación se centra en las comedias de este dramaturgo, el autor no deja de hacer apreciaciones generalizables a muchas piezas del género, en especial en el capítulo primero (1987: 22-53). Resumiendo mucho, Serralta analiza las características externas, referidas a la construcción de

la pieza, e internas, relacionadas con los mecanismos generadores de enredo. Por lo que respecta a lo primero, y ya centrándonos en *Dejar por amor venganzas*, la dosificación de la tensión dramática responde al plan convencional que traza Serralta: contamos con una serie de relatos por parte de los personajes destinados a poner en antecedentes al público, como el que hace don Juan a Tarabilla al inicio de la comedia (vv. 32-58) o el de Alejandro a Umbrete en el segundo acto, donde se refiere a la entrevista que ha tenido con César (vv. 1001-1045). Como aduce el estudioso, el ritmo de los comienzos de jornada es más sostenido que el de los finales, en que suelen concurrir, si no todos, al menos muchos de los personajes, constituyéndose así en momentos culminantes del enredo, especialmente el de la segunda. Asimismo, en el final de la obra se dan dos rasgos que, según Serralta, son característicos de la comedia urbana: la disipación precipitada del malentendido causante de todos los desórdenes y la presencia del viejo o barba, que sanciona las relaciones hasta ese momento clandestinas. En nuestra pieza es el trueque de identidad de las damas por parte de don Juan y Tarabilla lo que ocasiona todas las confusiones, que queda deshecho cuando don Ramón se dirige a Isbella por su nombre, a treinta y seis versos del final de la obra:

RAMÓN.	Isbella, ¿con qué designio has venido?
DON JUAN.	¿Qué he escuchado?: ¿el nombre de aquesta dama es Isbella?
RAMÓN.	En el teatro del mundo no hay quien lo ignore.
DON JUAN.	Pues ¡yo solo lo he ignorado! ( <i>Dejar por amor venganzas</i> : vv. 2553-2558)

En cuanto a los mecanismos generadores de enredo, Serralta habla de los situacionales o involuntarios, constituidos por malentendidos ocasionados por la visión parcial o truncada de los sucesos por parte de los personajes, y los voluntarios, las mentiras que estos dicen y que tienden a embrollar cada vez más la situación. En *Dejar por amor venganzas* predominan los primeros, como el que desencadena toda la intriga: el trueque involuntario —no tenemos motivos para pensar lo contrario— de las identidades de las dos damas por parte de Tarabilla<sup>346</sup>, que se mantiene hasta poco antes del desenlace, como hemos dicho en el párrafo

---

346 No obstante, si leemos con atención la pieza, Morales acaba proyectando este cambio también en el físico de las muchachas, dando lugar a que la lógica de la acción, es decir, el encadenamiento de causas y efectos, no

anterior. Todos los demás malentendidos están, de un modo u otro, supeditados a este o causados por él. Merece la pena destacar el que se da en la segunda macrosecuencia de la primera jornada: don Juan interpreta que estas palabras de César se deben a que él e Isbella/Leonor son amantes, cuando en realidad el motivo es simplemente que se trata de su hermano:

Isbella, cielo animado,  
tan por mi cuenta la tengo  
que es el alma de mi honor  
y como al alma la quiero.  
(*Dejar por amor venganzas*: vv. 697-700)

Respecto a esta cuestión de los malentendidos, Frédéric Serralta comenta que algunos están perfectamente integrados en el devenir de la acción y se producen de forma lógica en virtud del conocimiento de los sucesos que posee el personaje en un momento dado: es lo que el estudioso llama la «fatalité comique» (1987: 228). En este bloque hay que incluir todas las reacciones que van modulando la trama, como el desplante del protagonista a Leonor/Isbella al final del acto primero, el que le hace la Isbella real al galán al final del segundo al creer que la está despreciando cuando el objeto del desdén de don Juan es su prima, su reacción al leer la carta que le manda ya en la jornada tercera, en que aparece como destinataria Leonor, y la de esta al leerla poco después, ya que, aunque dirigida a ella, no se identifica con lo que don Juan le escribe. Pero por otro lado, Serralta menciona también una serie de malentendidos originados por un aparente azar, que no es otra cosa que la voluntad de un poeta que, falto de un dominio óptimo de su técnica, ha de recurrir a estos imprevistos para reactivar la intriga: se trata, por ejemplo, de las llegadas intempestivas e inoportunas de personajes que suponen un giro de la acción, como la presencia al paño, nada justificada, de Isbella a partir del verso 1532, que escucha los desaires que don Juan le dirige a su prima valiéndose de su nombre; o el hecho de equivocarse el galán a la hora de recoger su ferreruelo y tomar el de Alejandro tras la riña del acto segundo (ac. 1278+), detalle que propiciará que el galán sea confundido con el comendador.

No abundan en esta obra los errores que Serralta llama voluntarios, es decir, las mentiras pronunciadas por algunos personajes y que agravan aún más lo caótico de la situación. Muchas de ellas son de tipo «defensivo» (1987: 51), ya que tienen por objeto

---

resulte del todo coherente, al menos desde una perspectiva puramente verosímil. Véase al respecto la nota al verso 764 de la edición que presentamos de la comedia.

salvaguardar el honor de algún personaje cuando este pelagra, especialmente el de las damas. Un ejemplo sería la excusa que Leonor pone al final de la jornada primera tras el alboroto causado por el enfrentamiento con don Juan: finge que ha sido César y que se ha marchado «por no darte enojos» [a don Ramón] (vv. 786-787).

Habrà quedado bien patente que nos encontramos ante una típica comedia de capa y espada, que responde perfectamente a las convenciones del género. Sería ocioso enumerar los motivos dramáticos que se dan cita en ella: secuencias a oscuras, reyertas en mitad de la noche, postigos traseros que se abren a tiempo y a destiempo, criadas dispuestas a terciar en los amoríos de sus señoras, billetes amorosos que llegan a las manos inadecuadas, confesiones desafortunadamente oídas al paño, etcétera; motivos, por otro lado, en absoluto exclusivos de la comedia urbana, si bien, como es obvio, más recurrentes en ella que en otros subgéneros (Serralta, 1988a: 128).

No obstante todo esto, se impone, una vez más, la cuestión de si esta convención basta para caracterizar con precisión todas las piezas que conformarían su corpus o si, por el contrario, pueden presentar trazas variadas que implicarían la insuficiencia de la categoría y la necesidad de establecer una tipología microgenérica. Como en otras ocasiones, no podemos solventar esta duda en este momento, ya que ello requeriría una investigación más exhaustiva sobre el asunto; no obstante, tal y como hicimos en el caso de la comedia palatina, podemos ofrecer algunas reflexiones que demostrarán cómo, en efecto, se puede decir mucho más sobre la cuestión genérica de las comedias urbanas.

En su estudio *Galanes y damas en la comedia nueva* (2006), Christophe Couderc distingue, al menos, dos tipos de trayectorias amorosas de las comedias de enredo —en que se centra— en función de su construcción, una ternaria o tripartita, según la cual los protagonistas pasan de una fase de unión a otra de desunión para concluir en una de reunión (págs. 339-355), y otra binaria o bipartita, en que el recorrido dramático de los enamorados va de la desunión a la unión en boda (págs. 355-386). En el primer esquema, la pareja sufre el ataque de un agresor que rompe su armonía temporalmente y del que se deben defender para volver a la situación armónica inicial, pudiendo ser el agente desestabilizador uno de los miembros de la pareja, que abandona al otro; en el segundo, por su parte, los protagonistas se enamoran y deben superar una serie de obstáculos para conseguir la ansiada unión. Esta clasificación resulta realmente útil para esbozar una tipología microgenérica que dé cuenta de

la riqueza estructural de las piezas que integran el corpus de las comedias urbanas. En este sentido, del primer patrón aducido por Couderc podrían derivarse microgéneros como el ya estudiado de «las maquinaciones del traidor» o lo que el estudioso denomina «comedias de burlador», en que un galán deja a la dama tras haberla gozado, la cual parte en busca del ingrato para que cumpla lo que le debe, paradigma al que ya aludimos al comentar la trama secundaria de *Las academias de amor* y que denominamos provisionalmente «la persecución del burlador». Por lo que respecta al segundo esquema, como microgénero podría bautizarse «la conquista del amor», y es el paradigma que sigue *Dejar por amor venganzas*; en este contexto, algunos de los rasgos que señala Couderc de estas piezas son también identificables en la comedia de Morales: las parejas definidas al principio como imposición social o paterna que quedarán deshechas en el desenlace de la historia a favor de la nueva formada por los protagonistas —en nuestra pieza, el matrimonio que conviene don Ramón entre su hija y Alejandro—; el motivo del flechazo, como le acontece a don Juan y a Isbella; o el misterio que envuelve el primer contacto con la dama y que propicia los cambios de identidad, lo cual se concreta en nuestra comedia en la oscuridad crepuscular en que se desarrolla el primer encuentro del galán con las dos muchachas y que va a permitir el trueque de identidades causado por Tarabilla (págs. 367-372).

Es evidente, pues, que para caracterizar las piezas de perspectiva lúdica no basta únicamente la dicotomía comedia palatina y comedia urbana, ya que, como hemos podido verificar, siempre va a ser posible identificar paradigmas de acción más concretos que dan cuenta de la variedad estructural de la comedia. Habrá que seguir investigando en esta línea para alcanzar un conocimiento más cabal de las implicaciones de género de nuestro teatro del Siglo de Oro.

## CAPÍTULO V

### LOS PERSONAJES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

**R**ESULTA del todo ocioso reivindicar a estas alturas el personaje como uno de los elementos constitutivos más importantes del teatro español del Siglo de Oro, y buena prueba de ello es la cantidad de bibliografía crítica que viene suscitando desde la centuria pasada. Si la Comedia española es ante todo, como muchos estudiosos han señalado, acción, el papel del personaje será fundamental en tanto que es el agente de ella. Su estudio se impone, así, como una cuestión de primer orden.

En este sentido, la obra de Juana de José Prades *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (1963) supuso un hito en los estudios de esta entidad dramática. Esta investigadora, partiendo de las obras de cinco dramaturgos locales, como Morales, establecía una tipología de seis personajes que se caracterizaban por ciertos atributos y funciones: el galán, la dama, el rey o poderoso, el viejo, el gracioso y la criada. Sus presupuestos fueron aceptados por la crítica y todavía en la actualidad, a pesar de haber transcurrido más de medio siglo desde su publicación, muchos de ellos gozan de validez y siguen siendo citados.

No obstante, también es cierto que las investigaciones sobre el personaje dramático aurisecular han avanzado mucho y han puesto de manifiesto las limitaciones de la teoría de José Prades. Así, por ejemplo, Christophe Couderc, en su monografía *Galanes y damas en la comedia nueva* (2006) —a la que tuvimos ocasión de aludir al final del capítulo precedente—, le achaca que se trata más de una descripción que de una teoría (págs. 27-28). Sin embargo, en nuestra opinión, esta no es la mayor falla del planteamiento de José Prades, sino su insuficiencia a la hora de dar cuenta de la configuración del sistema de personajes de todo el corpus teatral áureo: su tipología sirve para las piezas pertenecientes a determinadas convenciones genéricas, como la comedia urbana y otras piezas de enredo; pero si intentamos aplicarla a obras, por ejemplo, de tipo hagiográfico o de ambientación histórica, como, por citar ejemplos de Morales, *El renegado del cielo* o *La toma de Sevilla*, la teoría empieza a mostrar sus fisuras: ¿a qué categoría pertenecería el renegado Osmán?, ¿es un galán especial?, y ¿qué decimos de los acompañantes del Santo Rey, como, por ejemplo, Garci Pérez de Vargas?, ¿se trata de un viejo peculiar? Los seis tipos dramáticos de Juana de José Prades no



agotan, así pues, todas las posibilidades de la Comedia áurea, y esto se debe a diferentes factores que han sido enunciados más recientemente por otros investigadores, como Fernando Doménech Rico, que señala, entre otros aspectos, la importancia de la cronología, lo cual implica que el sistema está sujeto a variaciones por evolución (2008: 355-356), o, más pertinente aún, Juan Manuel Villanueva Fernández y Melchora Romanos, quienes ponen el acento en las convenciones genéricas como una de las causas principales de la variedad de personajes (Villanueva Fernández, 2003: 371-372, 384-386; Romanos, 2009: 117). Así pues, no existiría un único sistema tipológico de personajes dramáticos, sino muchos, que vendrían determinados por los géneros, microgéneros diríamos nosotros, de las piezas a las que pertenecen. Hasta donde alcanzamos, esta tipología está por hacer, al menos de manera sistemática y rigurosa.

Efectivamente, hemos hablado de la «tipología de personajes»; pero ¿qué es un tipo? No es momento de entrar en profundidad en cuestiones de teoría dramática, pero sí es necesario dar una definición que nos sirva de punto de partida. En este sentido, aunque sencilla, vale la que ofrece Jesús Cañas Murillo en un trabajo de 1991: «un conjunto inventariable de rasgos de caracterización y de funciones que se repiten en el paso de unos textos a otros, que son recurrentes» (pág. 85). Como se puede apreciar, son dos los criterios que confluyen en la definición del tipo: uno de índole estática, la caracterización, y otro de dimensión dinámica, la función. Si nos centramos en el segundo, el dinámico, tenemos las lecturas funcionales que de los personajes áureos se vienen haciendo desde finales del siglo pasado y que perduran en la crítica actual. El trabajo de Couderc sobre los galanes y las damas parte de esta concepción, y en su introducción resume sus puntos esenciales: el personaje no es una entidad individual, sino un actante subordinado a la acción dramática, en cuyo contexto adquiere su sentido, por lo que se define por su relación con el resto que conforma el sistema; no obstante, no debemos caer en el error de pensar que nos encontramos ante una categoría estática, ya que esos personajes pueden evolucionar a lo largo de la pieza y desempeñar funciones diferentes (2006: 11-33)<sup>347</sup>. Estamos de acuerdo con estos presupuestos; sin embargo, hay que ser cuidadosos, puesto que, llevados al extremo, pueden inducirnos al prejuicio de que los personajes teatrales auriseculares son entidades esquemáticas al servicio del tema de la obra, como en un tiempo la crítica defendía motivada

---

347 Sobre la dimensión funcional del personaje áureo, véase también Pfister, 1984; Sanchis Sinisterra, 1985; Ynduráin, 1985; y Gómez, 2006a.

por los estudios de Alexander Parker. Antes bien, que el personaje deba analizarse en su contexto no implica que se trate de un tipo plano, sino que, precisamente por esas relaciones que se establecen con los demás, podemos encontrarnos con algunos de gran complejidad y perfectamente redondeados. Es por ello por lo que Cañas Murillo, en el artículo antes aludido, define también al personaje, que no es exactamente lo mismo que el tipo, ya que aquel «se puede diseñar sobre un tipo al que se añaden, o no, otra serie de rasgos de caracterización y funciones, o sobre un conjunto de tipos que son acumulados y a los que, igualmente, se añaden, o no, otra serie de caracteres y funciones, además de las propias» (1991: 85). Esto quiere decir que los poetas pueden partir de esos tipos preestablecidos, pero son capaces de crear de ellos auténticos personajes dramáticos. En este sentido, resulta altamente revelador un trabajo ya algo añejo, pero no por ello falto de frescura, de Ruano de la Haza, en que defiende precisamente la existencia de personajes redondos y complejos en nuestro teatro áureo, como Peribáñez (*Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope), Pedro Crespo (*El alcalde de Zalamea* de Calderón) y Rosaura (*La vida es sueño* de Calderón), entre otros; según el citado estudioso, la clave para descubrir dicha complejidad radica en que los receptores debemos construir el personaje en función de los indicios que ofrece la obra, no solo los explícitamente textuales, sino también los gestuales y las relaciones que establecen con los demás (1997: 19-26). Obviamente, no se quiere decir con esto que todos los que aparecen en todas las piezas alcancen un alto nivel de complejidad, que podríamos llamar psicodramática para diferenciarla de la psicología de un ser humano real; no, ni mucho menos: nuestro teatro clásico, como cualquier otro, está lleno de personajes planos, entre los que descuellan, eso sí, con más frecuencia de la que se cree, esos grandes caracteres que es preciso reconstruir.

Estos presupuestos constituirán, pues, nuestro punto de partida teórico: conciencia de la existencia de una tipología de personajes dramáticos plural y capacidad de los poetas para construir grandes caracteres que van mucho más allá de esos tipos *a priori* simples. En este sentido, la manera ideal de abordar el asunto sería analizar el sistema de personajes de cada pieza individualmente, hecho que nos permitiría estudiar adecuadamente esas relaciones a partir de las que poder construirlos y determinar sus funciones. No obstante, esta tarea sobrepasa los objetivos de nuestra investigación, que, recuérdese, es ofrecer un estudio pionero y general de la producción teatral de Morales. En este contexto, hemos establecido

una clasificación de los personajes que nos permita, por un lado, no perder de vista esa perspectiva de conjunto y, por otro, no traicionar ese espíritu funcional y de búsqueda de la riqueza de los personajes. Así pues, inspirándonos en la que propone el profesor Cañas Murillo en el citado trabajo de 1991, estudiaremos, en primer lugar, los personajes principales, aquellos que llevan el peso de la acción dramática, y en segundo lugar, los secundarios, que ordenaremos en función de su estatus sociodramático: empezaremos con las figuras de la autoridad (personajes sobrenaturales, reyes y poderosos y figuras parentales); seguiremos con los galanes, damas y caballeros varios; y terminaremos con los subalternos (graciosos y criados)<sup>348</sup>. Los principales serán analizados con más detenimiento, de modo que su análisis ocupa el grueso de este capítulo; ellos serán los que intentemos construir teatralmente de acuerdo con los presupuestos de Ruano de la Haza, sin que nuestra intención sea, ni mucho menos, agotar toda su riqueza. Los secundarios, por el contrario, serán estudiados más superficialmente, pues nos limitaremos simplemente a comentar su función en el sistema, sin perjuicio de que nos detengamos un poco más en aquellos cuya construcción resulte relevante.

Somos conscientes de que esta no es una clasificación perfecta; sin embargo, tras mucho reflexionar y ensayar otras posibilidades, hemos llegado a la conclusión de que, a pesar de sus defectos, es la que mejor se aviene con nuestros intereses. Quede claro que no es nuestra intención elaborar una teoría nueva sobre los sistemas de personajes teatrales clásicos, sino una herramienta útil para nuestros objetivos.

## 1. PERSONAJES PRINCIPALES

Como hemos indicado en la introducción, vamos a centrarnos primeramente en el análisis de los personajes principales o agonistas, esto es, aquellos en torno a los cuales gira la acción dramática. A su vez, podemos diferenciar entre los protagonistas, los personajes que sirven de referencia a la acción, y los antagonistas, enfrentados a los anteriores; no obstante, la mayoría de los agonistas que vamos a estudiar en este apartado pertenece a la primera categoría, siendo pocos los antagonistas que vamos a considerar, debido a que casi todos los

---

348 Obviamos en este análisis de perspectiva los personajes comparsa (moros, soldados, acompañamiento...) así como aquellos que solo aparecen puntualmente como meros interlocutores de los demás.

personajes que ejercen la función de oponentes serán estudiados como secundarios poco después<sup>349</sup>.

En relación con estos conceptos, tenemos el de héroe, que ha sido también analizado por Christophe Couderc desde una perspectiva funcional. Este estudioso hace un repaso de los enfoques teóricos desde los que se ha abordado esta categoría dramática. El más sencillo sería considerar al héroe el personaje que atrae la atención en el conflicto y que no está funcionalmente supeditado a otros; no obstante, Couderc observa un pequeño problema en esta concepción: en tanto que la Comedia imita la jerarquía social de su época, esa posición estaría ocupada indefectiblemente por el rey, que, sin embargo, no siempre va a ser el héroe de la pieza; así pues, hay que tener en cuenta no solo el estatus sociodramático, sino también la coherencia de la acción (2006: 311-312). Por ello es necesario tener en cuenta otros factores, como la intensidad emocional que suscita en el espectador, que tampoco termina de convencer al citado crítico, o el hecho de constituirse en el portavoz de la ideología de la obra, aunque al final resulte vencido: este es el carácter que mejor define al héroe según la propuesta de Couderc (págs. 309-314).

Pero junto a estos hay que tomar en consideración también a los antihéroes, fundamentales para comprender el mensaje de la obra en tanto que ofrecen un ejemplo a contrario: la ideología se defiende por negación. Así pues, está claro que el héroe de *Dido y Eneas* es Eneas, pero la dimensión axiológica de la obra no se alcanza por completo si no contemplamos también a Dido, antiheroína; lo mismo se puede decir de *El legítimo bastardo* con Policarpo y Casimiro y de *La toma de Sevilla* con Fernando y Ajartaf. No obstante, no hay que confundirse, ya que el binomio protagonista/antagonista no se corresponde

---

<sup>349</sup> Como advertimos al principio, somos conscientes de la reducción simplificadora de nuestra clasificación, pero no tenemos lugar aquí para levantar una teoría completa sobre los personajes del drama áureo. Solo diremos que la consideración de un oponente como personaje principal o secundario depende de su mayor o menor relevancia dramática, de si está o no sometido dramáticamente a otros: es lo que nos lleva a analizar, por ejemplo, a Casimiro de *El legítimo bastardo* como un verdadero antagonista, ya que, además de estar bien construido, como veremos, no depende dramáticamente de otros, especialmente de Policarpo, protagonista de la tragedia; y a Arlaja y Mahomad de *Renegado, rey y mártir* como oponentes de segundo rango, pues su configuración es mucho menos compleja y están sometidos al protagonista Pedro, actuando a su favor o en su contra en función de sus cambios de actitud. También merecerían un debate aparte aquellos personajes que al evolucionar a lo largo de la pieza generan ciertos problemas a la hora de considerar su condición como protagonistas o antagonistas, como les sucede a los tres «grandes pecadores» o al rey de Nápoles de *El peligro en la amistad*; en estos casos, hemos optado por considerar a los primeros protagonistas, ya que son personajes de referencia en sus obras correspondientes, a pesar de que en una parte más o menos importante de ellas se comporten como malvados; y al segundo como antagonista, puesto que genera un conflicto al atentar contra el honor de la pareja de referencia, Mendo y Rosaura, protagonistas de la pieza.

necesariamente con el conformado por el héroe y el antihéroe. Es cierto que en muchos casos tal coincidencia se dará, como sucede en *El legítimo bastardo*, en que Policarpo es protagonista y héroe y Casimiro antagonista y antihéroe, o en *La toma de Sevilla*, donde nos encontramos con la misma situación para los agonistas Fernando y Ajartaf; sin embargo, vamos a toparnos también con ejemplos de asimetría entre ambos pares de personajes, como en *El peligro en la amistad*, en que la condición de protagonistas corresponde a la pareja de Mendo y Rosaura y el de antagonista al del rey, siendo este último, no obstante y desde nuestro punto de vista, el héroe de la pieza, como explicaremos a su debido tiempo.

En general, podemos decir que los agonistas del teatro de Morales se caracterizan por presentar una carencia o defecto que va a ser superado a lo largo del desarrollo de la obra. Los hemos ordenado en cinco grupos en virtud de la índole de esa falta, correspondiendo los cuatro primeros al universo trágico y el quinto y último al cómico. El primero reúne a aquellos personajes pecadores que se arrepienten, pudiendo convertirse en ejemplos de santidad: son los agonistas de las piezas pertenecientes al microgénero de «la conversión del gran pecador». El segundo se dedica a aquellos que tienen un destino terrenal o cósmico que deben cumplir y que se ven privados temporalmente de él, debiendo encauzar su trayectoria vital: hablamos de *Dido y Eneas* y de *El legítimo bastardo*. El tercer grupo está formado únicamente por los protagonistas de *El peligro en la amistad* (Mendo y Rosaura), cuya honra peligra y deben hacer lo posible por conservarla. El cuarto gira en torno a los príncipes agonistas: Fernando frente a Ajartaf por un lado y el rey de Nápoles por otro; en este sentido, el napolitano sí presenta una privación —debe aprender a dominar sus pasiones para ser un buen rey—, pero no el Santo Rey y su rival, ya que se presentan como un modelo de príncipe perfecto el primero y como monarca enemigo, su contrario, el segundo. Por último, los agonistas cómicos del quinto grupo luchan por conseguir el amor de la persona que quieren: esa es su «carencia».

### *1.1. Agonistas en busca de su salvación*

Simplificando al extremo, los héroes —primero más bien antihéroes, hasta su conversión— de las piezas correspondientes al paradigma de «la conversión del gran pecador» son unos personajes caracterizados por una maldad que puede presentarse en diferentes grados: desde jovencitos arrogantes que se hacen bandoleros como Pedro Armengol

hasta criminales renegados y potenciales parricidas como su homónimo de *Renegado, rey y mártir*; sin embargo, estos malvados terminan por arrepentirse, convirtiéndose en ejemplos de santidad al llevar una vida en todo contraria a la anterior.

Permaneciendo en un plano estrictamente ideológico, estos caracteres suelen estar al servicio de una tesis teológica. En el caso de los pecadores de Morales, y de otros muchos dramaturgos, es el misterio de la redención el que queda ilustrado con su ejemplo, especialmente en los dos *Renegados*: cómo el hombre, por más depravado que sea, puede alcanzar la gloria eterna si se arrepiente y hace propósito de enmienda, y esto gracias al sacrificio de Cristo en la cruz. Lo sintetiza muy bien Natalia Fernández:

El sugestivo contraste entre el pecado y la santidad constituía un resorte efficacísimo de fascinación, y en él residían sus innegables virtualidades, a la vez, artísticas y ejemplificadoras. Pero había algo más. La consolidación de una figura que encarnase la posibilidad redentora tras una vida de depravación estaba llamada a testimoniar la nueva alianza entre Dios y la humanidad tras el sacrificio de Cristo. (Fernández Rodríguez, 2009: 15)

No obstante, hay que advertir de que el desarrollo de un problema teológico no tiene por qué ser el único objetivo de la pieza, que puede atender a otros fines. Así, por ejemplo, hemos defendido la hipótesis de que *Los Armengoles* es una obra propagandística al servicio de la campaña de canonización de san Pedro Armengol. Hay que analizar, pues, las circunstancias concretas en que se compone cada obra.

Sin embargo, sería un craso error caer en una simplificación extrema y considerarlos meros tipos al servicio de dichas tesis teológicas, simples personajes esquemáticos que hacen el mal sin motivo aparente y que se convierten por intercesión divina. Como afirmaba Ruano de la Haza, los dramaturgos, al menos aquellos que tienen un dominio mediano de la técnica, saben cómo caracterizar a sus personajes, y es tarea del receptor reconstruirlos. Dicho con otras palabras: la lectura teológica no excluye una dramática, que es de la que vamos a intentar dar cuenta en las páginas que siguen. Abordaremos también la dimensión teológica de estos pecadores, pero será un tema que solo rozaremos superficialmente, dejando para otro momento tal empresa.

En este sentido, Alexander Parker, que había defendido esa caracterización simple del personaje teatral áureo, en su clásico estudio «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro» (1949) esbozó una explicación de tipo psicológico para el comportamiento de

estos pecadores, cuya conversión aparentemente radical no era entendida por parte de la crítica extranjera:

Las pasiones fuertes son dones naturales más aptos para una vida noble y generosa que las pasiones débiles, puesto que sin ellas no puede haber ni ardor ni gran entusiasmo [...]. La energía vital es indispensable para la santidad, pero por poderse pervertir todos los dones naturales, una gran energía natural, que producirá la virtud ardiente y abnegada del santo si se endereza al bien, conducirá a grandes pecados de pasión si se yerra el camino. Este es el principio fundamental de la psicología humana en que estriba la dualidad del santo y bandido en el teatro español. Y el elemento fundamental en el modo de presentar el tema es la importancia que se da a la valentía: estos bandidos pueden llegar a ser santos porque son hombres valientes. (Parker, 1949: 400)

La propuesta del profesor Parker resulta interesante y, de hecho, corresponde bastante bien con el perfil de los pecadores de Morales, especialmente Pedro Armengol, que evidencia, bajo el sayal campesino, un alma noble que sorprende a todos, y el otro Pedro de *Renegado, rey y mártir*, como demuestra en la exagerada relación con que da cuenta de su vida y en muchas de las fechorías que va a llevar a cabo durante el transcurso de la tragedia, como el abordaje de la nao de Mahomad. No obstante, la explicación resulta excesivamente general, y no sirve para comprender los matices del comportamiento de cada pecador en concreto y los motivos específicos que lo llevan a actuar de determinada manera. Habrá, pues, que analizar cada personaje con más detalle para poder apreciar la sutileza con que está construido.

#### 1.1.1. Pedro Armengol (*Los Armengoles*)

La trayectoria de pecador convertido de Pedro Armengol se desarrolla fundamentalmente en la segunda parte de la dilogía que protagoniza, en que asistimos a sus andanzas en la sierra como bandolero y a sus misiones redentoras como fraile mercedario. No obstante, para entender los móviles de este santo bandolero es preciso tener en cuenta también la primera parte, aunque no pertenezca estrictamente al microgénero de «la conversión del gran pecador». Esto se debe a que en esta pieza se encuentran muchas de las claves que nos van a permitir construir al personaje.

Si atendemos a los caracteres explícitos de Pedro en esta primera parte, nos daremos cuenta de que se trata de un personaje con una identidad contradictoria: simple ganadero al servicio de su padre desconocido, nuestro personaje siente que es mucho más, como le espeta a Laurisana en la segunda jornada de la pieza:

Yo no sé de quién soy hijo,  
mas si el corazón que alienta  
este sensible compuesto,  
esta racional esencia  
hubiera de elegir padre,  
¡vive el cielo, es cosa cierta,  
que no hallo del rey abajo  
ninguno que bien me venga!  
(*Los Armengoles I*: vv. 1003-1010)

Este sentimiento lo lleva a comportarse de un modo extraño a un campesino: muestra una actitud caballeresca y propensa al combate cuando pide una espada con que sustentar la belleza de Saurina (vv. 350-356) y posee un sentido del honor propio de la nobleza cuando se compromete, por ejemplo, a proteger la casa de los Lanzoles al final de la primera jornada (vv. 823-839), entre otros varios gestos que pueden localizarse por toda la pieza. Obviamente, no hay que olvidar que Pedro es en realidad miembro de una de las familias más pujantes de Cataluña, del linaje de los Moncada y parientes del conde de Urgel, según manifiesta su padre Alberto (vv. 65-72), y aun en la segunda parte el rey don Jaime nos hará sabedores de que a él también le toca algo (vv. 8-10). En este sentido, el comportamiento del joven podría responder simplemente al manido tópico de la fuerza o la llamada de la sangre, que se manifestaría a pesar de la identidad supuesta.

No obstante, sin menoscabo de esto, podríamos aventurar una explicación de tipo psicodramático que enriquecería mucho más la construcción del personaje. Para ello, hemos de tener en cuenta el hincapié con que en las jornadas primera y segunda de *Los Armengoles I* se hace referencia a la supuesta condición de expósito del protagonista: a pesar de haber adoptado su apellido, Pedro no es tenido por hijo de Guillén, y eso lo sabe no solo él, como le cuenta a Laurisana (v. 907), sino también algunos de sus compañeros, como Berengario, que se refiere a las circunstancias de su nacimiento con no poca maldad (vv. 326-338). Nos encontramos, así pues, con un personaje de origen oscuro, que desconoce la identidad, sea humilde o sea noble, de los padres que lo trajeron al mundo, situación que, lógicamente, puede provocar en su ánimo un problema de autoestima en una sociedad en que los orígenes lo son todo, máxime en una aldea pequeña como suponemos que es la de Alberto; además, para más inri, esta circunstancia puede verse agravada por culpa de comentarios maliciosos como los de Berengario, que, imaginamos, no tendrían que ser muy infrecuentes en su entorno.



Así las cosas, más allá de la fuerza de la sangre, como queda dicho, ¿no podría ser su actitud arrogante una respuesta a esa situación que, quizá, lo atormenta, una suerte de complejo de superioridad enraizado en otro de inferioridad? Esta hipótesis supone ir más allá de lo explícitamente presente en el texto, pero lo cierto es que Pedro Armengol no parece nada contento con su condición de campesino: a comentarios bravucones como el citado anteriormente, dirigido a Laurisana, hay que añadir sus reacciones violentas cuando alguien hace desprecio de su condición: el francés que mata en las ferias de Barcelona no solo se había atrevido a tocar sin licencia a Saurina, sino que hizo «feo ultraje / de aquesta rustiquez y aqueste traje» (vv. 451-452), y otro tanto se puede decir del desencuentro que marca el inicio de sus desavenencias con el conde Manfredo: es precisamente después de haberlo llamado, imaginamos que con un deje de desprecio, «villano» y «atrevido ganadero» (vv. 1015-1023) cuando el joven se marcha a buscar su espada para enfrentarse con él.

Teniendo en cuenta estos detalles se entienden muchos de los sucesos clave que llevarán al personaje a involucrarse en la trama hagiográfica. El inicio de su degradación se da en la última microsecuencia de esta primera parte de la dilogía, cuando propone a Laurisana que escapen juntos a la aldea, reconociendo que se trata de un «delito» contra las normas del decoro (vv. 2525-2530). ¿Por qué Pedro toma esta escandalosa decisión? Según comenta el futuro santo

Aquestos yerros  
son del amor aventuras:  
los dos vamos despeñados  
sin consejo y sin consulta,  
que quien considera amando  
no tendrá vitoria nunca.  
(*Los Armengoles I*: vv. 2537-2541)

No obstante, la explicación no termina de resolver el problema: ¿a qué tanta prisa?, ¿a qué tanto despeño? Una vez más, podemos encontrar una clave convincente en su personalidad y en su relación con el conde.

Recordemos la situación: Pedro ha descubierto ya que Laurisana no mantiene ningún tipo de relación amorosa con Manfredo (vv. 2111-2172) y que todos los enredos que han tenido lugar se deben a las maquinaciones de este (vv. 2239-2278). Por esto, y ya sabedor de que Saurina es su hermana, traslada todo su amor a la dama Lanzol y decide tomar venganza del conde. En este sentido, Pedro y Laurisana podrían haberse presentado ante don Berenguer

para pedirle sus bendiciones y poder así casarse, ya que el cabeza de la familia Lanzol le había ofrecido al protagonista la mano de su hermana para dar fin a los desencuentros entre las dos familias (vv. 1893-1896); pero si Pedro hubiera hecho esto, más tarde o más temprano tendría que revelar a su futuro cuñado las traiciones del conde, que don Berenguer ya se imagina (vv. 2199-2222) pero que no termina de aceptar al creer a Manfredo amigo de Pedro, pues este le había contado en la jornada primera que fue él quien lo salvó de la justicia tras el incidente en las ferias. Esta confesión, no obstante, podría acarrearle ciertos contratiempos al protagonista. En primer lugar, al enterarse de las maquinaciones del conde, don Berenguer habría tomado cartas en el asunto, y, en este sentido, Pedro correría el riesgo de verse excluido de la venganza, como ya estuvo a punto de sucederle en el acto segundo (vv. 1053-1100); es evidente que el joven Armengol no puede permitir esto, teniendo en cuenta su temperamento y que desde ese incidente está cada vez peor con el conde. En segundo lugar, confesar la verdad de lo sucedido a don Berenguer supondría tener que contarle cómo sorprendió a su hermana con Manfredo el día del altercado de las ferias, y aunque Pedro ya está desengañado al respecto, correría el riesgo de arrojar cierta sombra sobre el honor de la muchacha ante su hermano. Y una tercera posibilidad, consustancial a la segunda, es tener que admitir que mintió ese día para ocultar la supuesta veleidad de Laurisana, con lo cual su opinión podría quedar, en cierto modo, también deslucida. Sea como fuese, lo que se deduce de esto es que Pedro no está en situación de desvelar lo sucedido a don Berenguer en ese momento, pero por su carácter impulsivo ni quiere renunciar a la venganza del conde ni al amor de Laurisana. Obviamente, no va a matar a Manfredo en la casa de su anfitrión, y necesita tiempo para planear el castigo; tampoco va a perderle el respeto iniciando una relación marital secreta con su hermana bajo su mismo techo. Estas circunstancias ayudan a entender el porqué de esa escapada nocturna, que el joven concibe como la única salida a la situación en que se encuentra.

Sin embargo, la fortuna es varia, y durante la huida pone al conde en las manos del protagonista, ya no en la casa de don Berenguer, sino en la calle. Pedro no deja de aprovechar la ocasión y termina con su vida. Es en este momento cuando decide hacerse bandolero:

CONDE.	¡Muerto soy, válgame el cielo!
PEDRO.	Tu traición, villano, injusta, como fue culpa de muerte, mortal castigo te busca.

Agora ya es imposible  
ir a la aldea: las brutas  
asperezas de la sierra  
me llaman y me consultan:  
de hoy más cabeza de bando  
seré contra quien incurra  
en proceder contra mí.  
(*Los Armengoles I*: vv. 2599-2609)

Y de nuevo, hemos de hacernos la pregunta: ¿por qué Pedro se retira a la sierra como bandido? Pedro sabe que ha cometido un delito por el que la justicia lo buscará. De hecho, ya se vio envuelto en una situación similar en la primera jornada. No obstante, las circunstancias actuales son más graves: el muerto no es ya «un gascón aborrrachado» (v. 569), sino un noble que, además, es privado del rey, según sabemos por Alberto (vv. 1235-1236), aunque ignoramos hasta qué punto Pedro puede estar al tanto de este detalle. Sea como fuese, de lo que sí debe de ser consciente es de que, por la calidad de la víctima, la justicia lo perseguirá con más empeño y dará más tarde o más temprano con él. Esta vez no le basta, así pues, el amparo de un particular y ni siquiera el de una aldea («Agora ya es imposible / ir a la aldea»), pudiendo además poner en peligro a los suyos por cómplices. Por ello su única salvación es la de retirarse al espacio por antonomasia de la proscripción, según veremos en el capítulo siguiente: el monte.

La experiencia bandolera de Pedro no es un gesto de violencia gratuita, sino más bien un acto de defensa propia que surge del choque entre el hecho de haber cometido un delito al matar a una persona que en el fondo lo merece y su temperamento altivo: Pedro no puede dejarse prender por la justicia porque eso supondría una suerte de claudicación en contradicción con su carácter arrogante, pues «Donde yo estoy ha de ser / mi persona la primera» (vv. 1081-1082); poco importa que demuestre que el conde es culpable y que sea absuelto: el hecho de ser detenido ya supone ponerlo en entredicho. Su transformación es, por tanto, un gesto más de autoafirmación, una forma de hacer valer su razón «contra quien incurra / en proceder contra mí».

Efectivamente, Pedro y sus seguidores no se van a dedicar a cometer crímenes indiscriminadamente por la sierra, como hacen otros muchos bandidos del teatro clásico español —su homónimo de *Renegado, rey y mártir*, sin ir más lejos—. Él es un auténtico bandolero, que actúa movido por causas de venganza, no un simple salteador, criminal que delinque desafortadamente (García González, 2008: 79). Ya en la segunda parte Morales se

encargará de dejarlo bien patente mediante un juego de contrastes. La primera noticia que tenemos sobre las correrías de Pedro en el monte las debemos a un oscuro personaje llamado Ramón Caldés, cortesano de Jaime II, que dirá que: «con inhumano coraje / su ejército no perdona / al más pobre caminante» (vv. 242-244), información que no le viene de primera mano, sino que es simplemente «lo que se sabe» de Pedro (v. 234), en contradicción con la que ofrece acto seguido un villano que sí se ha encontrado cara a cara con el feroz bandolero, que no parece serlo tanto, ya que «galante, / viéndome pobre y a pie, / un caballo y cien reales / me dio» (vv. 252-255). Un caso similar vamos a encontrar en la secuencia siguiente, ya en el seno del monte, en que Pedro y su gente comentan el prodigio mariano: Berengario pone en duda que su jefe merezca ser beneficiario de los favores de la Virgen al considerarlo «gran pecador», «salteador» y «homicida tan extraño» (vv. 635-640), a lo que Pedro responde sensiblemente molesto: «¿ves tú que a nadie le quito / más de lo que he menester?» (vv. 643-644). Y será el propio gracioso el que dé una prueba más de ese carácter «justo» y más a la defensiva que a la ofensiva del protagonista cuando, preso ante el rey, comente que «cuando a alguno quitaban / solo la porción precisa, / que estaba yo con más miedo / que aquel que lo padecía» (vv. 907-910). Incluso el combate contra su padre será en defensa propia (vv. 709-711). No obstante todo esto, el bandolerismo no deja de ser un atentado contra la sociedad, que, no lo olvidemos, es un reflejo del orden divino.

Su conversión es otro punto que merece atención, si no queremos caer en la simplificación de que se trata de una transformación radical y sin fundamento. Esta no se va a producir hasta los últimos compases de la jornada primera de la segunda parte, en los versos 963-966, y es el fruto de una concatenación de sucesos que la justifican. En primer lugar, coherentemente con el contexto hagiográfico de la pieza, hay que tener en cuenta la intervención del elemento sobrenatural: nos referimos al sueño premonitorio del martirio de Pedro en que la Virgen lo insta a dejar la mala vida. Es evidente que esta visión, que tiene mucho de descenso a los infiernos y de muerte simbólica, no solo por la que «pre-vive» el protagonista sino por el simple hecho de dormirse («[el ruido del arroyo y el aire] me obligaron a quedar / imaginado difunto», vv. 471-472), supone una primera mella en su ánimo hasta entonces inquebrantable. No son solo los favores de la Virgen lo que lo impresiona, sino también el riesgo de muerte en que lo ponen los misteriosos agarenos del sueño, cuya significación Pedro aún no alcanza a entender. Como resultado, el arrogante joven que hemos

conocido en la primera parte y del que en la segunda, según lo que han dicho otros personajes, esperamos que sea un ardiente bandolero, irrumpe en escena asustado, persiguiendo desesperadamente una visión y respondiendo balbuciente a lo que le preguntan sus compañeros (vv. 417-436).

No obstante, el peligro en que se ve cuando llegan Alberto y los hombres del rey lo hace recuperar su aplomo. El resultado del combate (defensivo) contra su padre supone otro hito en la conversión:

[SOLDADO] 1.            ¡Muera el que se resiste tan altivo!  
 ALBERTO.            Tened, no le matéis; (mas ¡mejor fuera [*Aparte.*]  
                               que a mi acero muriera  
                               porque de aquesta suerte  
                               no me infamara otra afrentosa muerte!)  
 PEDRO.                Ya me tienes a tus plantas.  
 ALBERTO.            ¡Deja, tirano, el acero! [...]  
 PEDRO.                (¡Qué presagios tan tiranos!) [*Aparte.*]  
 ALBERTO.            Atadle luego las manos  
                               con los lazos de un cordel.  
                               (¡Con cuánto dolor me aflijo!) [*Aparte.*] *Átanle.*  
 PEDRO.                Obediente estoy, señor.  
                               (¡Oh, qué heroico es el valor [*Aparte.*]  
                               de un padre contra su hijo!)  
                               (*Los Armengoles II: vv. 724-744*)

No queda del todo claro qué sucede exactamente. Parece que Pedro es rendido por la fuerza por los soldados, como no podía ser de otro modo en alguien como él, pero, una vez derrotado, no puede sino aceptar la autoridad paterna, aunque, tengámoslo en cuenta, el bandolero no se ha arrepentido aún de sus errores. En este sentido, Víctor Dixon señala la importancia que los padres tienen en las piezas protagonizadas por bandoleros en tanto que suponen el lazo que vincula al forajido con la sociedad de la que está proscrito (2006: 191)<sup>350</sup>; Naima Lamarí (2012) va incluso más lejos en este sentido al señalar que la figura paterna es un correlato de Dios, por lo que su función es mucho más trascendente que la de la reinsertión en el plano social. Sea como fuese, este sometimiento supone un primer paso para la reintegración del bandolero<sup>351</sup>.

350 En realidad, Dixon no está pensando en las obras de «la conversión del gran pecador», sino en las protagonizadas por bandoleros sin dimensión religiosa alguna. No obstante, sus presupuestos son también válidos para estas piezas hagiográficas.

Y por último, tenemos el indulto real. Tampoco en esta ocasión Pedro pide perdón por sus males; antes bien, reivindica el asesinato del conde, como ya hizo en la carta que envió al monarca, y confiesa sus correrías. Pero en este sentido está reconociendo sus culpas y acepta su castigo. Este gesto podría considerarse, por un lado, una nueva muestra de autoafirmación en tanto que, al no querer arrepentirse, la muerte es la única salida que le queda; pero, por otro, en cierto sentido conlleva también implícita una aceptación de la ley, con lo que de alguna manera Pedro se está sometiendo a ella.

Sin embargo, lo que el bandolero no esperaba era el perdón del rey. Es evidente que la clemencia de Jaime II lo turba, si no tanto como la visión de la sierra, sí lo suficiente para que el personaje no reaccione ni a ella, a diferencia de las efusivas muestras de agradecimiento de Berengario (vv. 958-962), ni a la buena nueva del enlace entre su hermana y don Berenguer que pone fin al enfrentamiento entre las dos familias. Es como si la decisión de don Jaime lo sumiera en una profunda reflexión en que el bandolero sopesa todo lo que le ha sucedido en las últimas horas: el sueño de la Virgen con su *memento mori*, y los gestos de su padre, que antepone la lealtad a su honor, y del rey. Pedro ha visto de cerca los peligros a los que lo ha llevado su actitud; se ha visto al borde de la muerte (vv. 963-966); y ha podido tomar buena nota de cómo su padre y el rey se vencen a sí mismos, el primero anteponiendo la sumisión al monarca al respeto a su propia sangre y el segundo mostrándose benévolo. Su transformación es, por tanto, un cúmulo de factores, siendo el principal la experiencia sobrenatural.

A partir de entonces, convertido en virtuoso fraile mercedario, Pedro se nos mostrará como el envés de lo que ha sido durante su juventud —recordemos que entre las jornadas primera y segunda, donde lo vemos ya en el monasterio, han pasado cinco años (vv. 1065-1066)—: ha depuesto toda su altivez, hecho que lo hace considerarse un ser indigno (vv. 1691-1694 y 2761-2762) y mostrarse humilde con los demás, incluso con enemigos como el gobernador de Bujía (vv. 2077-2078); su excesivo prurito por el honor se ha vuelto celo religioso (vv. 1061-1107); el amor profano por Saurina y Laurisana de la primera parte lo ha cambiado por el místico a la Virgen; y la hoja de acero que antes llevaba siempre en la mano para reñir la ha cambiado por «la hoja / del evangelio» (vv. 1129-1130) con que pretende predicar la palabra de Dios. Pero lo más destacado es, como apuntamos al estudiar su relación

---

351 Hay, no obstante, excepciones a esta norma, como la que se da en *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, cuya protagonista, Gila, considera a su padre Giraldo culpable de sus delitos en virtud de la educación inadecuada que ha recibido de él.

con *El bandolero* de Tirso en el capítulo III, el paralelismo que Morales establece entre él y Cristo y su acción redentora, que se explicita en más de una ocasión y lo convierte, simbólicamente, en hijo de la Virgen (vv. 1173-1176, 1186-1192, 1955, 2675-2732 o 2763-2766). La labor redentora de Pedro no se limita únicamente al plano físico, a salvar cautivos de la esclavitud, sino también al espiritual, ya que alejando a los prisioneros de los musulmanes impide que sean corrompidos por ellos:

muchos cristianos padecen  
el azote y el baldón  
del bárbaro sarraceno,  
y por castigo o temor  
puede ser que haya cristiano  
que a este barbarismo atroz  
se previerta, que es muy frágil  
del hombre la inclinación,  
y puede querer mañana  
lo que ayer aborreció.  
(*Los Armengoles II*: vv. 1149-1158)

La correlación con Cristo llega a su punto álgido con la ejecución del martirio, en que podemos localizar numerosas referencias cristológicas que ya hemos tenido ocasión de comentar en otro momento: el prendimiento, los salivazos, el ahorcamiento en un árbol (la cruz) y en un monte (el Calvario) y los tres días que permanece en conversación con la Virgen. También su martirio posee una dimensión redentora tanto física, ya que es ajusticiado por librar a los niños cautivos en Bujía, como espiritual, pues el prodigio hace convertirse a los moros de la ciudad.

Queda así patente la relevancia que al final adquiere el misterio de la redención en esta dilogía hagiográfica. No obstante, *Los Armengoles* es bastante parco en disquisiciones teológicas —lo más destacable en este sentido es el sermón con que Pedro pretende convertir a los moros (vv. 2485-2525)—, de modo que la plasmación de dicho misterio se lleva a cabo en esta obra doble por medio de la ejemplificación que supone la vida virtuosa del mártir; es una situación diferente de la que vamos a encontrar con los otros dos pecadores convertidos, especialmente Osmán, cuya trayectoria dramática da pie a comentarios de teología.

### 1.1.2. Osmán (*El renegado del cielo*)

Osmán es posiblemente el personaje más redondo y complejo de cuantos conocemos de Morales. Escindido entre un pasado que lo atormenta y del que no puede librarse y una

situación presente de la que tiene necesidad pero que en el fondo rechaza ideológicamente —decimos religiosamente—, el renegado del cielo se nos muestra como un ser rasgado, patético y contradictorio, arrogante y débil al mismo tiempo, cruel y enternecedor a la vez, que a poco que hagamos un esfuerzo por comprender, más allá de la tesis teológica a cuyo servicio está, conseguirá emocionarnos como receptores.

La riqueza psicodramática de este personaje es enorme, y somos conscientes de que no podemos dar cuenta cabal de ella en el apretado análisis que de él vamos a hacer a continuación. Nos conformaremos, pues, con exponer algunas claves de su construcción que puedan servir para futuros estudios más sólidos sobre su figura, no solo en el plano dramático, que es el que vamos a privilegiar, sino también en el teológico, tan interesante como el anterior.

Al igual que le sucedía a Pedro Armengol, Osmán presenta una carencia en su pasado que se convierte en la causa de su situación inestable. En realidad, la carencia es doble en tanto que tiene implicaciones de tipo afectivo y también de carácter político y social. Según cuenta él mismo —y, en principio, no existen motivos para dudar de la veracidad de sus palabras—, a pesar de su carácter afable, fue tratado desde pequeño injustamente por su padre Honorio, hasta el punto de que fue culpado y condenado por un asesinato que no cometió —recordemos que es un punto de partida similar al de *El legítimo bastardo*—. He ahí la carencia afectiva: un padre que lo trata con un rigor extremo y con injusticia desde su tierna edad, porque los sucesos a que hace referencia tuvieron lugar cuando apenas contaba diez años (vv. 153-154). A esto hay que añadirle la dimensión política, ya que ese incidente provoca que Osmán tenga que huir y renunciar al trono de Noreste, al que tenía derecho como primogénito (vv. 121-124). He ahí las dos frustraciones del personaje, como hijo y como príncipe, que van a arrojar algo de luz a las motivaciones de su comportamiento ulterior.

Partiendo de estos supuestos, lo primero que hay que preguntarse es por qué Osmán ha renegado. En este sentido, lo único que sí se deja bien claro a lo largo de la tragedia, especialmente en la secuencia del juicio con Cristo de la segunda jornada, es que Osmán no lo hizo por causas de dogma, esto es, nuestro protagonista es un renegado falso, y por mucho que jure por Alá y Mahoma, como hará exageradamente durante el combate contra Honorio (vv. 2305-2307), no es un musulmán convencido, pues en su intimidad sigue adorando a Cristo crucificado (vv. 1537-1564); esto quiere decir que el renegado es una máscara que



Osmán se ha creado y que muestra ante la corte de Dinamarca. La cuestión está en dilucidar el porqué de ese «disfraz».

La verdad sea dicha, el texto no lo explicita nunca, de modo que Morales pasa casi por encima este detalle de tan vital importancia para la construcción del personaje:

Esclavo llegué a tus plantas [de Cosdroe]  
 en la aurora más fecunda  
 de mis años; tus favores  
 a tu corona me encumbran;  
 por tu ley dejé la mía:  
 ya lo sabes, pues renuncian  
 mis costumbres los cristianos  
 preceptos que ella promulga. [...]  
 Este fui y aqueste soy;  
 en tus leyes se estimula  
 mi albedrío; mis aumentos  
 debo al favor que me juras,  
 a la gloria que me ofreces,  
 porque así me constituya  
 un renegado que deje  
 memoria a la edad futura...  
 (*El renegado del cielo*: vv. 253-268)

Si nos aferramos al texto, sabemos que Osmán llegó esclavo a Dinamarca, donde recibe unos favores que lo han hecho alcanzar la privanza del rey Cosdroe y donde ha renegado también: ¿hemos de considerar los hechos en sucesión cronológica como los presenta el protagonista, es decir, que empezó a recibir favores y poco después renegó, o, por el contrario, esto no es posible? Nótese el cambio de tiempo verbal entre pasado y presente, que podría ser indicio de que las acciones no se dan en esa sucesión cronológica; no obstante, también es cierto que el relato de Osmán está plagado de oscilaciones de este tipo con diversos valores lingüísticos: en este caso, es lícito respetar la sucesión y justificar el uso del presente por un valor durativo, ya que el renegado sigue recibiendo favores en la actualidad, como deja claro en los versos que siguen.

En la jornada segunda, durante el juicio a que se somete con Cristo, Osmán nos da quizá una pista que nos podría ayudar a entender su conversión al islamismo. Dice a propósito de un muchacho cautivo al que se propuso ayudar:

Yo, pues, temiendo que el niño  
 en los infaustos errores  
 de mi ciego barbarismo  
 no se previrtiese y fuese

tan malo como yo he sido,  
el crucifijo le di [al patrón que se disponía a rescatarlo]  
(*El renegado del cielo*: vv. 1694-1699)

La palabra clave es, a nuestro juicio, «previrtiese», es decir, que es posible que Osmán haya sido pervertido, seducido, quizá a causa de esos favores que, al parecer, empezó a recibir desde muy pronto en tierra de moros.

Si tenemos en cuenta estos detalles y los consideramos juntamente con las carencias que arrastra desde su infancia, podemos aventurar una hipótesis de la construcción del personaje. Osmán, un infante que no ha conocido el cariño de su padre y se ha visto desposeído de un reino que le correspondía, podría estar intentando llenar esos vacíos o, al menos, compensar esas faltas. En esos favores que recibió de los moros pudo sentir un afecto que los suyos le negaron, llegando a comprender que con un poco de astucia podría ganarse más aún su confianza y obtener el poder que en Noreste perdió. Obviamente, esos favores no pueden compararse con el cariño de una familia, y podemos suponer que la atención que los moros prestan a un cautivo de solo diez años va más encaminada precisamente a corromperlo, como efectivamente consiguen, que a mostrar una piedad familiar; sin embargo, para Osmán, casi un niño entonces, no lo olvidemos, eso supone algo más que nada. El siguiente paso es renegar para poder integrarse en esa sociedad y así poder escalar más peldaños hacia el poder y sentirse temido y respetado, objetivo que al final consigue. No obstante, como tendremos ocasión de comprobar, eso no cierra ni mucho menos sus heridas, y, además, le causa otras nuevas en tanto que la conversión no ha sido sincera, dando lugar a una contradicción entre su verdadera fe y la que tiene que aparentar que no hace sino multiplicar sus tormentos. Sin embargo, por muy cristiano que Osmán sea en la intimidad, su actitud no deja de ser un pecado que puede acarrearle la condena, como él mismo afirma en alguna ocasión (vv. 1511-1528 y 2437-2446).

Este es el punto de partida de los otros conflictos personales en que Osmán va a verse envuelto a lo largo de la trama. En síntesis, podemos decir que son dos, aunque tan estrechamente relacionados que a veces resulta difícil discernirlos; sin embargo, los separaremos por claridad expositiva.

El primero es de índole familiar y se refiere a la tormentosa y ambivalente relación que se establece entre él y Honorio cuando la fortuna se lo pone en sus manos cautivo. Desde el momento de su reencuentro, el renegado mostrará un actitud ambigua hacia su padre, entre el

desprecio y la piedad, el deseo de castigarlo y protegerlo, que se va haciendo más tensa y complicada a medida que avanza la trama. He aquí la reacción de Osmán, en aparte, cuando Honorio, en su primer encuentro, vuelve a sustentar que su hijo —o sea, él— fue un traidor:

¡Mientes, caduco arrojado!  
 mas bien dices en rigor,  
 que no es mucho ser traidor  
 allá el que aquí es renegado;  
 miente tu labio engañado,  
 mas no miente, porque he visto  
 en la infamia que conquisto,  
 para que a tu dolor cuadre,  
 que fue traidor a su padre  
 quien supo serlo con Cristo.

Haré que reniegue infiel,  
 y quitándole la palma  
 por mí ha de perder el alma,  
 pues yo la perdí por él;  
 pero es agravio cruel  
 hacerle este mal pasaje:  
 quiero escusarme este ultraje,  
 que a la más honrada casta  
 con un renegado basta  
 para afrentar su linaje.

Matarele, acabaré  
 esta vejez fementida  
 y quitarele la vida,  
 pues él me quitó la fe;  
 la fe dije: me engañé,  
 él la fe no me quitó:  
 mi albedrío la dejó,  
 y si en mí se desenfrena,  
 no ha de tener él la pena  
 si tengo la culpa yo.

(*El renegado del cielo*: 421-450)

Las tres décimas que componen el soliloquio de Osmán muestran esas contradicciones internas: odio a su padre por el trato injusto que recibió de él a la par de conciencia de culpa por la manera como ha conseguido superar esa situación y deseo de venganza que descarta enseguida. Esta situación quedará aún más patente en la segunda jornada, cuando, enterado de que Honorio está a punto de ser ajusticiado, Osmán se lanza a salvarlo *in extremis* con el poco convincente pretexto de «que viviendo muera / y porque muriendo viva, / porque es morir de una vez / comodidad, no desdicha» (vv. 1223-1226).

La secuencia con que se cierra esta jornada segunda dramatiza el ya citado juicio con Cristo, pero por ahora lo que nos interesa es la entrevista que tiene lugar entre padre e hijo poco después del indulto al que hemos hecho referencia en el párrafo anterior. Es quizá el momento más intenso de toda la pieza, cuya tensión se palpa en aire al mostrarse esas contradicciones internas de Osmán más violentas que nunca:

Por tu vida me rogó  
el rey, fuese larga o corta,  
y así lo hice; mas ¿qué importa?,  
¿qué padre me encomendó  
sino un viejo, no sé quién,  
cuya suerte, si fue alguna,  
de la contraria fortuna  
está sintiendo el desdén?  
(*El renegado del cielo*: vv. 1360-1366)

Pero, obviamente, sabemos que el rey no ha tenido nada que ver con esta clemencia. Nótese cómo Osmán busca sutilmente la ocasión para confesarle a Honorio que se trata de su hijo, a pesar de que, cuando lo haga, lo culpará a él («has buscado molesto / la ocasión en que me pones...»), vv. 1461-1462), y aun parece provocarlo para que le cuente sus hazañas, por las que el renegado muestra un sospechoso interés. Tras la confesión, la situación se vuelve más patética aún, con un Honorio que lamenta la deshonra y pérdida de fe de su hijo y un Osmán que responde a sus quejas con intervenciones cortas y secas, soportando todas las recriminaciones que su padre le hace, hasta que, no pudiendo más, lo manda encerrar.

En la tercera jornada, la situación cambiará, y esta vez, en un contexto de guerra, el renegado deberá volver a comportarse como Dinamarca espera de él, esto es, un enemigo del cristianismo: perseguirá a su padre y tratará de acabar con él. Osmán lo acusa de haberse rebelado contra él siendo su esclavo, pero lo cierto es que en esta secuencia el renegado está desesperado, ha llegado a una situación límite, y eso se debe al segundo conflicto que lo atormenta, que en este momento confluye con el familiar.

Podría decirse, pues, que Osmán odia a su padre tanto como parece necesitarlo. Su desprecio está más que justificado porque Honorio tiene buena parte de la culpa de lo que le ha sucedido, aunque no de su conversión al islamismo, como él pretende hacer ver. Sin embargo, se aprecia también en él una pulsión más o menos irracional que lo lleva a protegerlo y a querer establecer un diálogo con él, aunque no sabemos con qué objetivo

—quizá ni siquiera él mismo lo sepa—. Se trata, en definitiva, de una relación compleja capaz de emocionarnos.

El segundo conflicto que tenemos que comentar es de carácter religioso, y surge de esa contradicción entre la verdadera fe de Osmán, el cristianismo, y la que aparenta ante la corte de Dinamarca, el islam. El quid de la cuestión es que, a pesar de ser consciente de su culpa, el renegado intenta por todos los medios evitar responsabilidades. Lo hace primero por mediación de su padre, a quien culpa constantemente de su cambio de fe (vv. 431-450, 1529 o 2284-2292), aunque, a pesar de su persistencia, no lo consigue por esta vía. En otro momento llegará a involucrar al mismísimo Cristo, intentando «desobligarse» de él, es decir, convencerlo de que los favores que le ha hecho bastan para compensar el sacrificio en la cruz: este es el sentido de la compra del crucifijo de Honorio (vv. 719-748) y del juicio (vv. 1511-1745); obviamente, de esta empresa sale aún más derrotado que de la primera, pues está claro que las «finezas» que Osmán aduce, todas humanas y de tipo material, no pueden compararse con la de Dios, divina y espiritual.

Hay que tener en cuenta que el renegado no pide perdón por sus pecados durante el juicio, sino solo intenta «obligar» a Dios con las obras de caridad que ha llevado a cabo; habrá que esperar al final de la obra para que eso suceda. Entonces ¿qué sentido tienen todas estas acciones? Pensemos que si Osmán se arrepintiera tendría que reconvertirse forzosamente al cristianismo, y eso es algo que no le interesa, según hemos podido comprobar. Lo que el renegado pretende es encontrar la paz interior que esas contradicciones le están negando para poder seguir viviendo la farsa que, de forma más aparente que real, le ha permitido llenar los vacíos de su infancia. No lo consigue, y esa es la causa de la desesperación que lo lleva a intentar matar, al final, a su padre:

La ley de Dios he perdido,  
Dios me dejó de su mano:  
yo le serví, bien lo sabe,  
pero no supe obligarlo;  
pues si me ha faltado Dios,  
si tú, atrevido y osado,  
de esclavo mío sacaste  
fuerzas para ser contrario,  
¡vive la vida en que vivo,  
vive la rabia en que rabio  
que ha de ser mi perdición  
al mundo de ejemplo tanto  
que la ha de cantar la fama

desde el purpúreo alabastro  
donde amanece rubí  
el sol hasta que el salado  
mauseolo de sirenas  
suele arrullarle topacio!  
(*El renegado del cielo*: vv. 2429-2446)

Así las cosas, la conversión se constituye precisamente en la única vía de salvación, en todos los sentidos de la palabra, del protagonista. Esta se lleva a cabo cuando Honorio le implora clemencia en nombre de Cristo crucificado, que era, recordemos, el objeto de devoción de Osmán (vv. 2464-2534). Esta transformación no es ni tan radical ni tan espontánea como podría parecer a primera vista, ya que se trata del resultado lógico de la trayectoria espiritual del renegado, que parte de su devoción secreta y su conciencia de culpa en la primera jornada, pasa por el redescubrimiento del valor de la acción redentora de Cristo en la segunda y concluye en la tercera con el recuerdo, por parte de su padre, de dicho misterio: Osmán no puede mantener su farsa durante más tiempo; su máscara está ya demasiado quebrada y cae por fuerza en este momento.

La transformación del renegado, como dijimos al principio, es susceptible de leerse a la luz de la teología. No es nuestra intención profundizar en esta dimensión, pero podemos aportar algo al respecto. El misterio de la redención se entendía como un desagravio del pecado cometido en el paraíso por el hombre, ser finito, contra Dios, infinito. Para que pudiera surtir efecto, tenía que ser realizado por un ser que participara de ambas naturalezas, el cual es, obviamente, Cristo. Este planteamiento venía funcionando desde la Alta Edad Media, pero con el advenimiento del gótico y su humanización del mundo el dogma va a ser matizado: pensadores como santo Tomás y, especialmente, san Buenaventura introducen la importancia del amor. La redención es, sí, un acto de desagravio, pero también un acto de amor en dos direcciones: desde Dios hacia el hombre, pues mediante él Cristo muestra el afecto que siente hacia sus criaturas; y desde el hombre hacia Dios, ya que el ser humano, ante la contemplación del martirio de la pasión y la toma de conciencia de lo que ello implica, se inflama de cariño por su Creador (Gimeno Casaldueiro, 1988: 11-133). Esto es, precisamente, lo que sucede a nivel teológico en *El renegado del cielo*: Osmán es consciente del sacrificio de Cristo, pero subestima su grandeza al considerar que él puede igualarlo con acciones humanas; gracias a la conversación que con él mantiene a finales de la jornada segunda, adquiere plena conciencia del valor de su acción y del amor que implica. Ya solo falta que él

mismo experimente ese sentimiento hacia su Creador, cosa que sucederá cuando Honorio le traiga a la memoria, una vez más, el sacrificio de la pasión. Pero el hecho no concluye aquí, pues san Buenaventura va más allá llegando a postular que esa reciprocidad amorosa contribuye a la santificación del hombre porque lo hace partícipe del amor divino. Así, el perdón que Osmán otorga a su padre es una obra de caridad que lo asimila a Cristo, ya no material, sino espiritual, de modo que es la única que precisamente «obliga» a su Hacedor (v. 2576). La santificación de Osmán queda expresada también en el nombre que elige como cristiano: Cristóbal, «porque de Cristo el milagro / viva eterno en mi memoria» (vv. 2585-2587)<sup>352</sup>.

Pero volviendo, para concluir, a la dimensión dramática, hay que decir que ese perdón, más allá de su dimensión teológica, es lo que consigue por fin otorgar a Osmán la paz interior que tanto ha ansiado. La conversión al cristianismo pone fin a sus contradicciones religiosas y el perdón a su padre, que tanto daño le hizo, consigue cerrar las heridas que tenía abiertas desde mucho antes de que renegara y que tantos tormentos le han causado.

Osmán se nos presenta, así pues, como un personaje al servicio de una tesis teológica, pero también como un ser dramáticamente humano, con un conflicto personal de muchos matices y gran intensidad, a diferencia de lo que creía Juliá Martínez, para quien el protagonista de *El renegado del cielo* y el de *Renegado, rey y mártir*, que comentaremos a continuación, «pierden valor psicológico por perseguir la continua sorpresa del espectador» (1944: 62). Quizá los espectadores del siglo XVII ya apreciaron toda o parte de esa riqueza y esta es una de las razones por la que esta pieza obtuvo un éxito tan rotundo, especialmente en 1641, según hemos visto.

### 1.1.3. Pedro (*Renegado, rey y mártir*)

El protagonista de *Renegado, rey y mártir* guarda alguna que otra semejanza con el de *El renegado del cielo*. En líneas generales, podemos decir que la tesis teológica que sostiene, y con él la pieza, es esencialmente la misma que la de la obra precedente: el valor del

---

352 La cuestión del libre albedrío también está muy presente en la obra, como no podía ser de otro modo. Nos abstenemos de entrar en ella por el momento, pero nos gustaría destacar que se trataba de un tema candente que había suscitado un gran debate teológico entre finales del siglo XVI y principios del XVII. En este contexto se enfrentaron los jesuitas por un lado, que, apoyados en las tesis de Luis de Molina, defendían el papel del libre albedrío por encima del de la gracia; y los dominicos por otro, que, partiendo del pensamiento de Domingo de Báñez, hacían mayor hincapié en la predestinación. Véanse Vázquez, 1979: 437-443 y Perera, 1987: 9-21.

sacrificio de Cristo en la cruz, capaz de redimir al ser humano más depravado si este se arrepiente y hace propósito de enmienda, y el amor de Dios por su criatura, que lo lleva a estar dispuesto a sufrir la pasión tantas veces como haga falta con tal de que el hombre se convierta. En este contexto, sin embargo, podríamos decir que la carga teológica de *Renegado, rey y mártir* es más implícita que la de *El renegado del cielo*: efectivamente, los conflictos protagonizados por Osmán daban pie a algunas disquisiciones teológicas que quedaban reflejadas en los diálogos de los personajes en determinados momentos de la tragedia; en cambio, poco de esto queda en la historia de Pedro, puesto que la teología explícita se reduce básicamente a los comentarios del renegado cuando tiene lugar el prodigio de la cruz al final de la jornada segunda; sin embargo, esto no quiere decir que la tesis pierda fuerza, sino que Morales la expone de una manera diferente.

No obstante todo esto, el personaje de Pedro es muy diferente del de Osmán. Simplificando mucho antes de entrar en materia, se puede decir que este nuevo renegado es la hipérbole del otro en sus dos extremos axiológicos: como ser protervo y como convertido. En cuanto a lo primero, no cabe duda de que Osmán era un malvado arrogante, y en este sentido cometía muchas crueldades contra los cristianos cautivos en Dinamarca, según refiere él mismo en alguna ocasión; pero si lo comparamos con Pedro, el renegado del cielo deja de parecernos tan malo: este nuevo personaje relata y ejecuta ante nuestros ojos toda una serie de atrocidades de manera en apariencia gratuita que pueden llegar a herir la sensibilidad del receptor, y además parece que su deseo es el de superarse continuamente; por otro lado, aunque conoce los preceptos del cristianismo y reconoce su culpa, carece de la devoción secreta de Osmán. En lo que atañe a lo segundo, tras volver de nuevo a la senda del cristianismo, Pedro se convierte en un dechado de virtudes que llega a estar dispuesto a sufrir martirio por su fe, de lo que además goza en extremo, y a diferencia de su homónimo de *Los Armengoles*, muere en el acto, sin que entidad divina alguna acuda a salvarlo.

Así las cosas, el personaje de Pedro nos presenta ciertas incógnitas como tal. La respuesta a la pregunta de por qué es tan depravadamente malo no es ni fácil ni evidente; no lo era tampoco tanto para los dos anteriores pecadores, y para este lo es menos aún. Aparentemente, este Pedro no tiene justificación para actuar mal, y en este sentido se diría que lo hace sin motivos lógicos, movido por algún oculto instinto maligno. ¿Habría que conformarse, pues, con admitir que en este caso nos encontramos ante un personaje plano,



simplemente al servicio de esa tesis teológica salvadora a la que nos venimos refiriendo? No nos gustaría que fuera así. Vamos a intentar, pues, proponer una hipótesis de construcción del personaje.

Si comenzamos, como hemos hecho con los personajes anteriores, por indagar en su pasado, constataremos que en principio Pedro no sufre ninguna carencia que permita construir una hipótesis sobre su comportamiento. Hijo de una familia noble de origen español afincada en Cerdeña según sabemos por su relación (vv. 81-108) y por las palabras de su hermana Clavela (vv. 659-666), ni ha sido víctima de un ocultamiento de identidad como Armengol ni ha sido maltratado ni desposeído como Osmán; a lo largo de las jornadas primera y segunda comprobaremos que Pedro odia a su padre y a su familia en general, pero en ningún momento aduce los motivos de ese desprecio ni se queja de ninguna injusticia cometida contra él. Hay, sin embargo, algunos pequeños detalles textuales que pueden sernos útiles para suponer la causa de ese deseo ineluctable por hacer el mal.

Si, como hicimos con Osmán, nos atenemos a la cronología de su relato, su primera maldad consistió en intentar darle muerte a su madre, con solo quince años. Así lo describe el bandolero:

Apenas tres lustros solos  
a mi aurora se vinculan  
en el abril de quince años  
donde mi edad se dibuja,  
entonces, pues, sin tener  
más motivos que mi culpa,  
quise dar muerte a mi madre,  
ya que, víbora mi injuria,  
al nacer en sus entrañas  
no esgrimió voraces uñas.  
(*Renegado, rey y mártir*: vv. 109-118)

Lo que nos interesa destacar en este momento es la información que se nos ofrece en los versos 113-114: el motivo que lo llevó a intentar tal atrocidad fue su «culpa»: ¿cuál, si, que sepamos, es la primera vez que Pedro da muestras de su condición tirana? Una respuesta nada desdeñable podría ser el pecado original con que nacen todos los hombres. Pero ¿por qué ese pecado lo lleva a convertirse en un monstruo?

Una posible respuesta, muy sutil, la podemos encontrar en la jornada tercera. Ya vuelto a la senda del bien, Pedro recuerda su última fechoría, en este caso, cometida contra su padre, Mauricio, al que condenó a morir desangrado. En esta ocasión, el protagonista dirá:

Desesperado —¡qué afrenta!—  
 mandé —¡qué fiero combate!—  
 que a mi padre —¡qué crueldad!—  
 las arterias le cortasen  
 (*Renegado, rey y mártir*: vv. 2233-2236)

«Desesperado» ha dicho, o sea, que fue la desesperación lo que lo llevó a martirizar a Mauricio —y, quizá, a realizar otras muchas de sus maldades—, es decir, la falta de la esperanza, una de la virtudes teologales así definidas por Covarrubias:

es virtud teológica y necesaria; puede ser informe, *id est, sine caritate, sed haec non est virtus*. El objeto principal de la esperanza es la gloria del ánima y el secundario es la del cuerpo. La esperanza tiene dos objetos, conviene a saber, el bien esperado y el auxilio de Dios para conseguirle. (Covarrubias Horozco, 2006: 835)

Si tenemos en cuenta estos dos detalles, estamos en condiciones de intuir cuál puede ser el drama de este pecador: consciente de estar marcado por una culpa inherente, no cree que pueda librarse de ella y, por tanto, acceder a la salvación, algo, no obstante, de lo que va a convencerse a lo largo de su trayectoria dramática.

Si aceptamos esta hipótesis como punto de partida, sus crímenes y su actitud, especialmente a los miembros de su familia, adquieren una nueva luz. Toda esa violencia en apariencia gratuita podría bien ser la reacción de este ser desesperado, a costas con una mancha indeleble y abocado a la condenación eterna (vv. 1313-1324). De ahí que se haya propuesto que sus maldades sean cada vez mayores (vv. 60-63), y de ahí también ese endiosamiento que observan en él sus hombres (vv. 35-36) y que lo lleva a querer estar por encima de todo y aun a dominar los elementos de la naturaleza: a su hermano, por ejemplo, lo mata «porque le aclamó la turba / vulgar por noble y amable» (vv. 124-125); su rigor alcanza tanto a sus enemigos cobardes como a los valientes (vv. 165-168 y 315-318); y lamenta no poder vengarse del agua y del viento cuando durante las tormentas se conjuran contra él (vv. 189-192).

Por lo que respecta al desprecio que muestra hacia los suyos, especialmente hacia su padre, también puede comprenderse partiendo de este punto de vista: si los padres son los que engendran a los hijos, qué duda hay de que ellos son en gran parte responsables de esa culpa que pesa sobre ellos, de modo que lo mejor sería no traerlos al mundo o exterminarlos al nacer. Este podría ser el sentido de las oscuras palabras que pronuncia Pedro al referirse al conato de asesinato de su madre, entre los versos 116-118. También este presupuesto ayuda a

comprender la actitud del bandolero hacia Mauricio, no ya solo cuando descubre que es su padre en la jornada segunda (vv. 1607-1629), sino cuando se encuentra con él por primera vez durante la estratagema del rapto de Clavela. Hay que tener en cuenta que la muchacha, creyendo que se trata de su amado Antonio, ofrece una información valiosísima al bandolero que le podría permitir a este deducir fácilmente que ese viejo es su padre y la joven, por tanto, su hermana: Clavela le dice que es un noble español (vv. 659-666). No obstante, antes de que eso suceda, Pedro le ha dicho a Mauricio «Vivo contigo indignado» (v. 645) y ha ordenado su ejecución: ¿por qué está Pedro «indignado» con Mauricio? Podría ser una simple excusa para atemorizar al viejo, o podría haber una justificación: Pedro no puede imaginarse aún que ese anciano es *su* padre, pero sí sabe perfectamente que es *padre*, en concreto de la muchacha a la que quiere forzar, según ha sabido por la carta robada a Antonio (331+). Pedro podría estar proyectando en ese padre el odio que siente por el suyo propio o, simplemente, vengándose de una figura parental.

También esta hipótesis puede ayudarnos a entender por qué el bandolero reniega en la segunda jornada (vv. 1193-1218). Las razones por las que Pedro cambia de credo no están del todo claras, como en el caso de Osmán, salvo que, como este, es evidente que no lo hace por motivos de fe; podría ser sencillamente un acto más de maldad en la espiral de fechorías del protagonista, en esta ocasión un delito cometido contra el propio Dios; podría ser también una forma excelente de alcanzar un poder que le permita multiplicar sus crímenes, como en efecto conseguirá, logrando el favor del viejo rey de Argel y haciéndose con el trono; finalmente, también podría ser una forma de romper con esos orígenes que desprecia, un ataque implícito a ese linaje que lo ha traído a un mundo en que no tiene posibilidad de salvación.

Su conversión se va a producir al final de la segunda jornada. Sin embargo, pueden localizarse previamente en la obra algunos detalles que le sirven de precedente. Así, durante el relato de su vida, Pedro confiesa haber matado a «un escuadrón de gitanos» a los que, sin embargo, da sepultura (vv. 219-230), lo cual no deja de ser una pequeña obra de caridad. Pero será durante el expolio de Antonio cuando el bandolero muestre una dimensión más humana, al perdonarlo por llevar el crucifijo con él. El episodio (vv. 347-396) es interesante porque nos ofrece algunas claves sobre el personaje. En él se nos muestra que Pedro posee una conciencia religiosa al no dejar de reconocer la grandeza y la bondad de Dios para con los hombres (vv. 343-344 y 347-350); esto, sin embargo, no implica contradicción con lo que hemos postulado

sobre el personaje: obviamente, para que Pedro pueda vivir desesperado es necesario que crea o, al menos, que sepa de Dios; un personaje ateo, al no creer en el pecado y en la condenación del alma, no podría presentar el drama de este bandolero. Pero una cosa es que Pedro crea en Cristo y reconozca su bondad y otra que piense que sus pecados puedan ser perdonados. Por ello rechaza el crucifijo, porque se siente culpado. Sus palabras muestran ese rechazo del poder salvador de Dios para con él:

Yo no os admito, infinita  
Grandeza: caso es que asombre  
que se venga Cristo al hombre  
y que el hombre no lo admita;  
el dejaros solicita  
mi crueldad, por no mentiros:  
mirad qué graves deliros  
que seáis, para ensalzaros,  
más bueno vos para daros  
que el hombre para admitiros.  
(*Renegado, rey y mártir*: vv. 377-386)

Sin embargo, se convencerá por fin de lo contrario gracias al prodigio que tiene lugar al final de la jornada segunda. Pedro ordena que le corten las venas a su padre y entonces, entre grandes terremotos y cataclismos, la peña en que Antonio había escondido el crucifijo comienza a sangrar, y de ella surge el cristo agigantado, que asciende al cielo. La consecuencia es la cura de las heridas de Mauricio y la conversión de Pedro:

mas ¡cielos, qué es lo que he visto!,  
¡aquí son glorias las penas,  
pues, tapando aquellas venas,  
las tuyas ha roto Cristo!  
Serviros, Señor, conquisto,  
pues que tan franco pagáis;  
mas lo liberal que estáis  
dice, aunque obra vuestro amor,  
que con gran precio, Señor,  
aquella sangre compráis;  
con el coral que vertéis  
es forzoso persuadirme  
que volvéis a redimirme,  
pues a padecer volvéis:  
de cinco flores hacéis  
cinco fuentes de consuelo.  
Águila soy que a vos vuelo;  
dadme, pues son tan hermosas,  
una hoja de esas rosas  
para quedar flor del cielo.  
(*Renegado, rey y mártir*: vv. 1767-1786)

Como el renegado aprecia, el prodigio es una nueva pasión que Dios acepta sufrir por la redención de su alma. Aquí se pueden aducir de nuevo las ideas de san Buenaventura sobre el misterio que trajimos a colación cuando hubo que hablar de la conversión de Osmán: el sacrificio es un acto de desagravio, pero también de amor, por parte de Dios, que, al ser reconocido como tal por el hombre, provoca que este se inflame de afecto por su Creador. Es lo que le sucede a Pedro, que se convence por fin de que Dios está dispuesto a perdonarlo también a él. Antes de afirmarlo (vv. 1777-1786), además, ha tenido una prueba de ese poder salvador en la cura de las heridas de su padre (vv. 1767-1776), pese a la diferencia de nivel entre uno y otro poder redentor: corporal en el caso de su padre y espiritual en el suyo.

Por lo demás, esa toma de conciencia del amor divino santifica al ser humano, como dijimos con anterioridad. Queda evidente en las palabras con que Pedro cierra la jornada: «Mucho es sin duda el hombre, / pues esto hace Dios por él» (vv. 1815-1816), que parecen remitir al salmo 8, 5: «Quid est homo, quod memor es eius? Aut filius hominis, quoniam visitas eum?»<sup>353</sup>; y quedará aún más patente con la trayectoria del protagonista en la última jornada, que llegará a sufrir martirio, considerado por santo Tomás la obra de caridad por excelencia en tanto que con ella se imita a Cristo (Begrund, 2008: 37): muere alanceado en el intento de entregar la ciudad a las tropas cristianas de Carlos I. Huelga decir, por supuesto, que en esta tercera jornada Pedro se nos muestra como lo contrario de lo que era en las dos primeras: humilde, respetuoso con los suyos, a los que intenta desagraviar devolviendo el retrato de Clavela a Antonio y permitiendo su boda (vv. 2309-2324), e incluso gasta algo de humor con Arturo, al que pone a prueba recordándole su promesa de renegar si él se reconvertía al cristianismo (vv. 2337-2374).

Esta es, en definitiva, la construcción que proponemos de Pedro, aunque, lo reconocemos, se nos antoja menos consistente que las de los otros dos «grandes pecadores» de Morales. Sea como fuese, *Renegado, rey y mártir* se inscribe en la misma línea ideológica de *El renegado del cielo* y, a su manera, de *Los Armengoles*, al defender las tres —o las cuatro, si consideramos el carácter de dilogía de la última— el valor de un mismo dogma cristiano: la redención. En este sentido, si se dijo que *Los Armengoles* defendía esta tesis mediante la ejemplificación de su protagonista y *El renegado del cielo* más por los debates teológicos que en ella se daban, *Renegado, rey y mártir* participa de ambas tendencias, si bien

---

353 «¿Qué es el hombre, para que tú te acuerdes de él? ¿O qué es el hijo del hombre, para que vengas a visitarle?» (*La Sagrada Biblia*, 1987: 572).

lo hace de forma más implícita: por una parte, la teología queda reducida prácticamente a la intervención de Pedro durante el prodigio; y por otra, su martirio no es comparado explícitamente con el de Cristo, y además, no «redime» ni corporal ni físicamente a nadie, ya que Argel seguirá siendo musulmana.

### 1.2. *Agonistas en busca de su destino*

Vamos a centrarnos ahora en el análisis de dos parejas de personajes cuya trayectoria dramática gira en torno a los obstáculos que, de algún modo u otro, les impiden realizar la misión para la que están llamados: nos referimos a los agonistas homónimos de *Dido y Eneas* y a los hermanos Policarpo y Casimiro de *El legítimo bastardo*.

Antes de empezar con los comentarios concretos, nos gustaría hacer un par de aclaraciones de tipo general. Por un lado, como se ha dicho, estos personajes deben redescubrir el cometido para el que están destinados, pero la calidad de este fin es diferente en una y otra tragedia: como anticipamos en el capítulo anterior, en *Dido y Eneas* es un destino cósmico, trascendente, impuesto en el caso del héroe y comprometido en el de la heroína con los dioses y los hados; en *El legítimo bastardo*, por su parte, lo que el héroe, Policarpo en este caso, debe recuperar es la posición que le corresponde en la sociedad por su nacimiento y sus méritos: obviamente, hay en esta obra también una trascendencia —nos encontramos en el macrogénero trágico—, solo que en esta ocasión no es tanto de signo cósmico como político y social.

Por otro lado, se habrá podido apreciar que esta vez los personajes se abordarán por parejas. Ya se advirtió en la introducción al capítulo de que las relaciones que se establecen entre los personajes que conforman el sistema son clave para poder comprender el funcionamiento de la obra. En las que ahora nos ocupan se da un paralelismo por contraste entre sus dos agonistas que es necesario tener en cuenta porque conforma el mensaje ideológico de la pieza tanto por afirmación de la tesis como por la negación de la contraria. Así, mientras que Eneas reencuentra su destino, Dido lo rechaza y resulta castigada con la muerte; en *El legítimo bastardo* el contraste funciona de modo más radical: Policarpo logra una posición de la que es merecedor en tanto que Casimiro es castigado por sus delitos contra el orden establecido.

Pero como sucede siempre, más allá de estas tesis, que, tenidas en cuenta por sí solas, reducirían al personaje a un mero actante a su servicio, estos caracteres presentan una individualidad y unas motivaciones. En esto es en lo que nos vamos a centrar en las páginas siguientes.

### 1.2.1. Eneas y Dido (*Dido y Eneas*)

Efectivamente, en esta tragedia de temática mitológica Morales ha construido dos personajes cuya trayectoria dramática discurre de forma paralela hasta la jornada tercera, cuando sus caminos se apartan para contrastarse. En este sentido, no es justo considerar a Eneas y Dido un protagonista frente a una antagonista. La reina ni es causante del conflicto, ya que el amor que pone en peligro los hados es mutuo, ni se enfrenta al troyano, si no es al final, cuando intenta evitar que este huya de Cartago. En este caso tenemos dos protagonistas; pero si uno se resarce de sus errores y se salva, la otra persiste en ellos y se condena, de modo que lo que los opone es, como se dijo al hablar de los géneros, una trayectoria axiológica diferente, es decir, Eneas es un héroe y Dido una antiheroína.

Pero más allá de las lecturas en clave moral, es posible, como siempre, una construcción teatral de estos personajes. Si nos fijamos en su pasado próximo, apreciaremos que sus suertes corren parejas, y, como Pedro Armengol y Osmán, han padecido una serie de graves privaciones que va a determinar en parte sus comportamientos futuros. Los dos son oriundos de una tierra extraña a la Italia a la que debe dirigirse Eneas y a la África que habita Dido: Troya y Tiro; ambos han sufrido algún tipo de ataque violento que los ha puesto en el exilio en lo que supone una muerte y renacimiento simbólicos: el troyano ha pasado una guerra de diez años contra los griegos (vv. 1018-1021) que se salda con la terrible masacre de sus conciudadanos y la asiria ha vivido el asesinato de su esposo por parte de su propio hermano para hacerse con el poder; los dos se han visto obligados a hacerse a la mar en un peligroso periplo, especialmente Dido, cuyo rumbo era incierto y padece en él los rigores de los elementos; ambos, además, han perdido por el camino a algunos de sus seres queridos: Eneas a su mujer Creúsa —y poco después a su padre Anquises— y Dido, como queda dicho, a su esposo Siqueo; y los dos, por último, se ven involucrados en una obligación cósmica que, como personajes, no les debe de resultar ni fácil de cumplir ni cómoda. En el caso de Eneas, la misión le viene desde arriba, de los dioses, y aunque el troyano, como corresponde a su

espíritu piadoso, se somete a ella (vv. 379-396), no podemos olvidar que se trata de un destino impuesto. Por lo que respecta a Dido, a pesar de que llegue a decir que «los hados lo dispusieron» (v. 666), nadie, ni humano ni divino, la ha obligado a nada, sino que es ella misma la que se compromete a respetar la memoria de un esposo muerto, lo cual supone, en cierto modo, una suerte de casamiento en la muerte por lo que tiene de fidelidad conyugal póstuma (vv. 623-650). Habría, sin embargo, que pararse un momento a pensar en las implicaciones de este acto: ¿hasta qué punto es Dido consciente de la trascendencia de lo que está haciendo?, ¿está subestimando la fuerza del amor, «que a todos tanto disculpa» (v. 768), o, más bien, sobrevalorando su capacidad para resistirla? A este respecto, Ana Zúñiga, que estudia la Dido de Morales en su trabajo *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro* (2015), aduce que la reina falla no solo como gobernante, de lo que hablaremos un poco después, sino también como mujer al romper el juramento a Siqueo (2015a: 27): en efecto, existía en la época el tópico de la condición débil de la mujer, que presentaba una «inevitable inclinación [...] al amor» (pág. 25); sin embargo, más allá de ideas comunes, lo cierto es que en esta obra el personaje femenino no es el único en caer, sino también el masculino, aunque al final se enderece. En este sentido, el amor se nos presenta como una fuerza contra la que es muy difícil luchar, pero una vez que Dido hace voto a los dioses, promesa que renueva ante Yarbas y su corte, no hay vuelta atrás: debe cumplirlo so pena de muerte; así pues, personalmente, no creemos que la caída de la reina sea un fallo como mujer, sino como ser humano en general.

En este sentido, teniendo en cuenta todo lo que llevamos dicho, Dido y Eneas se nos presentan como dos personajes desarraigados, marcados por la privación y con un destino impuesto en el caso del héroe y difícil en el de la reina, situación que se convierte en caldo de cultivo para que surja el amor entre ellos:

- |        |   |
|--------|---|
| ENEAS. | (¡Oh, si yo en Dido ganara [ <i>Aparte.</i> ] lo que en Creúsa perdí!)  |
| DIDO.  | (¡Después de mi esposo, cielos, [ <i>Aparte.</i> ] no estuve tan cuidadosa!)  |
| ENEAS. | (¡Cielos, después de mi esposa [ <i>Aparte.</i> ] no tuve tantos desvelos!)<br>( <i>Dido y Eneas: vv. 853-858</i> ) |



No obstante, aunque seamos capaces de entender la atracción de los protagonistas, ello no deja de ser un atentado no solo contra esas obligaciones cósmicas que rigen sus vidas, sino también contra las que les corresponden como seres terrenales, miembros de una sociedad y de una familia. Así, Eneas, al enamorarse, no solo olvida su misión de fundar Roma, sino la atención que debe a su familia, dejando de ser el héroe piadoso que la literatura nos pinta —recordemos que la piedad se entendía como una virtud consistente en respetar las obligaciones para con los dioses, la familia y la patria—. En la jornada primera lo hemos visto dispuesto a aventurarse primero por su nación (vv. 54-80) y después por su familia, a la que saca heroicamente del incendio del Troya; en este contexto, la piedad de Eneas queda representada emblemática y escénicamente mediante la imagen que la tradición nos ha legado de él: «Sale Eneas y en sus hombros Anquises, Ascanio dada la mano a Eneas, y Creúsa detrás» (ac. 168+). No obstante, una vez que Dido irrumpa en su vida, el héroe deja de lado a los suyos, que lamentan el olvido, como Acates le hace ver en el momento de encontrarse con la reina:

¿Tanto puede de tu madre [Venus]  
el embeleco que así  
tu hijo olvidas aquí  
y olvidas también tu padre?  
(*Dido y Eneas*: vv. 863-866)

Y también su esposa Creúsa, ya como furia infernal, se lo reprochará con mayor vehemencia en su segunda aparición, durante el transcurso de la cacería en Cartago:

Tu padre, el heroico Anquises,  
que ya de la edad caduca  
nieve en la barba declara,  
yelo en las venas oculta,  
sobre la espalda del mar  
abolla la parda bruma  
con el escuadrón copioso  
de lienzo y tablas robustas;  
Ascanio, prenda querida  
del alma, que en la luz pura  
de la aurora de sus años  
es sol que en su luz se anubla,  
del paternal agasajo  
tanto carece que inunda  
el mar con líquidas perlas  
del cielo de su hermosura.  
(*Dido y Eneas*: vv. 1638-1653)

Por lo que respecta a la dejadez de Dido, esta resulta más evidente aún que la de Eneas por su condición de gobernante en Cartago. Ana Zúñiga señala que el motivo de la viuda castigada por mantener relaciones amorosas es indicio del mal gobierno de la reina (2015a: 23-25). Personalmente, si bien la ley es dura, como señalan en nuestra obra la infanta Ana y el criado Fineo (vv. 771 y 775-776), no creemos que Dido sea presentada ni mucho menos como una mala princesa, al menos en la pieza de Morales: ya desde antes de fundar Cartago, la protagonista ha dado muestras de sus buenas disposiciones de liderazgo al salvar a sus seguidores de las traiciones de Pigmaleón huyendo de Tiro (vv. 549-548) y de su inteligencia al conseguir un territorio de siete leguas para la ciudad a partir de la exigua piel de toro que le concedió «en carta» el rey Yarbás (vv. 571-590); en esta línea, la construcción de la imponente Cartago, que gobierna justa y sabiamente, dando «castigo y [...] premio / sin que a mis vasallos falte / en lo justo y en lo recto» (vv. 616-618), es la culminación de sus dotes políticas, complementadas, además, por sus capacidades guerreras (vv. 657-660).

Sin embargo, una vez que conozca a Eneas, todo esto se disolverá: ya no volveremos a ver más a la reina gestionando con diligencia los asuntos de estado; antes bien, solo vivirá por el troyano y su agasajo, de lo que da muestras la susodicha cacería que organiza en la jornada segunda, más un acto de solaz y diversión que un verdadero trasunto de la guerra, como aconseja la tradición —si no es la de amores—. Las palabras de la reina denuncian su propia actitud, y así dirá a Eneas en la tercera jornada: «Ven conmigo y un instante / no faltes a mis antojos» (vv. 2244-2245). Entonces Dido ya se ha convertido en una mala gobernante, ya que ha antepuesto sus pasiones a sus deberes, es decir, ha supeditado su cuerpo institucional (su faceta como princesa) a su cuerpo mortal (su dimensión femenina), según las teorías políticas de la época (Greer, 2006; Lauer, 2006; Zúñiga Lacruz, 2015b: 736-746).

No obstante, a pesar de la pasión con que los dos protagonistas se entregan al goce amoroso, queda bien patente a lo largo de la obra que son conscientes del error en que están incurriendo, aunque intentan ocultárselo a sí mismos mediante diferentes excusas. Eneas no ha podido olvidar cuáles son sus obligaciones cósmicas, ya que Creúsa, y finalmente Anquises, se encargan de hacérselo ver a cada instante; pero el héroe busca hasta el final un pretexto para eludir su destino, y eso es lo que enfurece a las divinidades. Tras la segunda aparición de Creúsa en el monte, el troyano, convencido de que está cometiendo «tan grave delito / contra el cielo» (vv. 1720-1721), decide abandonar las delicias del amor; pero su

madre Venus se encargará de instarlo a que disfrute de Dido porque «después tendrás en Roma / cuanto te advierte Creúsa» (vv. 1741-1742). El consejo de procrastinación surte efecto en el ánimo de Eneas: «tiempo habrá para que suban / a mis sienes los laureles» (vv. 1743-1744); el problema reside en que ese momento no habría llegado nunca si no hubiera sido por las nuevas intervenciones de los dioses. Más interesante es la actitud del héroe en el acto tercero, cuando detalla a Yarbas los pormenores rituales de su unión con Dido:

Asistió deidad suprema  
que en uno de aquesos mobles  
celestiales es planeta  
y en las aras de Himineo  
dimos principio a la ofrenda  
dos almas y un sacrificio,  
una ley que a dos gobierna.  
(*Dido y Eneas*: vv. 2012-2017)

Es decir, Eneas presenta su «matrimonio» con la reina como una unión bendecida por los dioses. Evidentemente, a estas alturas de la obra sabemos que la actitud de estos es la contraria al maldecir las relaciones de los protagonistas. ¿Por qué Eneas pronuncia entonces estas palabras? Porque o bien se está refiriendo a Venus, planeta en el cielo como refiere y única divinidad que protege su amor, o bien es una mentira para justificar ante sí mismo y ante el rey su permanencia en Cartago. Téngase en cuenta que Eneas irrumpe en escena al oír hablar a Yarbas y a Fineo sobre la reina: ¿no podría haber escuchado también las quejas amorosas del monarca y temer su rigor, no ya contra Dido (vv. 1984-2002) sino contra él?

La misma tensión entre pulsión amorosa y sentimiento de culpabilidad vamos a encontrar en la protagonista. De hecho, uno de sus primeros pensamientos al conocer al joven troyano es derogar la ley que prohíbe a las viudas cartaginesas mantener relaciones con otros hombres (vv. 851-852): prueba evidente de la mella que Eneas ha hecho en su corazón, pero a la vez terrible ironía teniendo en cuenta que el último decreto que ha firmado, hace un momento por cierto, es la ejecución de una de esas mujeres. Pero es en la segunda jornada cuando asistimos a las muestras más evidentes de su ánimo escindido al preguntar a su hermana si está actuando correctamente (v. 1244) en lo que podemos considerar uno de los gestos más humanos de la reina: disfrazar bajo la máscara de demanda de consejo la búsqueda de la aprobación por parte de un ser querido de algo que sabemos que no está bien; y Ana, por halagar a su Dido o por estar tan errada como ella, se la concede. La reacción de la

protagonista no podía ser otra: «¡Oh, cómo de tus favores, / que son de mi vida espejo, / te agradezco ese consejo!» (vv. 1264-1266). Pero el asunto no terminará aquí: para desengañarla, la furia de su difunto esposo se manifestará a través de las maldiciones y bendiciones de su retrato, que al final desaparece, según reza la acotación 1337+; la reina, recuperada del susto, achacará todo a la fantasía (vv. 1338-1343), pero ¿cómo puede hacerlo si el cuadro de Siqueo, que estaba allí, ha desaparecido? Si este hubiera vuelto a su forma original, la excusa de la reina podría haber tenido algo de consistencia.

Por lo que respecta a estas manifestaciones del Más Allá, hasta la tercera jornada son paralelas para uno y otro personaje: a la primera aparición de Creúsa cerca del Janto, en que se revela el destino de Eneas, le corresponde la renovación de la promesa de Dido ante Yarbás; y el susodicho prodigio del retrato es correlativo a la segunda aparición de la malograda esposa del héroe. En el último acto la situación cambia, pues aunque tenemos dos intervenciones sobrenaturales, ambas van dirigidas solo a Eneas, aunque la reina se entremeta en la primera para enfrentarse con Creúsa (vv. 2199-2235). La justificación de esta asimetría es obvia: la reina ya está sentenciada desde finales de la jornada segunda en virtud de la diferente calidad de su destino respecto al de Eneas. Este tiene solo que abandonar Cartago y poner rumbo a Italia, y, mientras que no agote la paciencia de los dioses, tiene tiempo para hacerlo, aunque en el ínterin se albergue con Dido en una cueva en medio del bosque. Esta, por el contrario, tenía como misión cósmica permanecer célibe tras la muerte de su esposo: su margen de error reside en su entrega a Eneas, de modo que cuando le da la mano, con todo lo que ello implica, en el verso 1776 y, juntos, se dirigen a la gruta como «amantes o esposos», según Fineo (v. 1946), su sentencia está dictada y su castigo es solo cuestión de tiempo.

Al hilo de esta cuestión, vamos a terminar preguntándonos cuál es el móvil del suicidio de la reina. Desde un punto de vista ideológico, ya hemos defendido en más de una ocasión que se trata del justo castigo a la desobediencia de los hados; pero ¿cuál es su causa desde una perspectiva teatral? Según Ana Zúñiga, «únicamente se suicida por la pena, el dolor y, sobre todo, la vergüenza y enojo que le causan [*sic*] la partida de su amado» (2015a: 28). Efectivamente, su muerte es ante todo más una cuestión de honor que un caso de desesperación amorosa, como la reina deja claro en sus intervenciones finales:

mas ¿qué es esto?, ¿a quien mi honor  
me robó, a quien ha sido  
con ceremonias de esposo

de mi perdición caudillo,  
 a quien busca de otros brazos  
 los halagos y cariños  
 y mi grandeza burlada  
 deja el favor solícito?;  
 ¿yo sin honor y con alma?,  
 ¿yo sin esposo y yo vivo?,  
 ¿yo con afrenta y no corto  
 a questo estambre torcido  
 de mi vida?; ¡acero infame,  
 pasa el pecho!, ¡mancha el filo!,  
 ¡abre boca!, ¡salga el alma!,  
 ¡verdugo eres, yo el ministro!:  
 ¡muera quien está sin honra!,  
 ¡muera quien está sin juicio!  
 (*Dido y Eneas*: vv. 2570-2587)

Pero una vez más, las palabras de la protagonista resultan irónicas si tenemos en cuenta su trayectoria dramática: si Dido ha perdido la honra, no ha sido porque Eneas la haya burlado, sino porque ella ha roto el voto de castidad que debía a Siqueo; el troyano no es el culpable, sino ella misma; no son los dioses injustos con ella al decretar la partida de su amado (vv. 2444-2461), sino ella con los hados al desobedecerlos. No obstante esto, parece que al final, en su último paroxismo, la reina llega a comprenderlo; lamentablemente, ya es demasiado tarde:

Así vengo mis agravios,  
 así mis afrentas mido,  
 que pues yo tuve la culpa,  
 bien es que tenga el suplicio;  
 ¡derrámese de mis venas  
 este coral fementido,  
 pues que fue contra Siqueo  
 tan ciegamente lascivo!;  
 ¡acabe aquí mi memoria,  
 empiece de aquí mi olvido  
 y acabe Dido a Cartago  
 porque al mundo acabe Dido!  
 (*Dido y Eneas*: vv. 2606-2617)

Así pues, a pesar de que sus acciones están fuertemente ideologizadas, es posible ver en los protagonistas de *Dido y Eneas* una dimensión plenamente teatral. Antes de cerrar el análisis, cabría preguntarse también por la faceta política de la pieza, especialmente centrada en el personaje de Dido. Como es bien sabido, la crítica viene defendiendo desde hace años la función crítica con el poder de las obras que, como la que nos ocupa, nos pintan a un monarca

desentendido de sus obligaciones por satisfacer sus deseos personales —como veremos en *El peligro en la amistad*—<sup>354</sup>. No obstante, no creemos que este sea el tema principal de la pieza, a pesar de que pueda prestarse a ser leída según estas coordenadas. Si consideramos el personaje de Dido individualmente, sí que podríamos ver en su trayectoria una condena a determinadas formas inadecuadas del ejercicio del poder que atentan contra el funcionamiento justo del sistema; pero si consideramos al personaje de la reina en su relación de contraste con Eneas, esta dimensión política se diluye a favor de una más trascendente, como venimos defendiendo. Por esta misma razón, tampoco creemos que exista en la pieza un debate explícito sobre las implicaciones del gobierno en femenino, como suele darse en las protagonizadas por reinas y mujeres líderes, según estudian McKendrick en su clásico estudio sobre la «mujer varonil» (1974: 184-207), categoría en que podría encuadrarse nuestra Dido, al menos en su primera etapa como gobernante, y Ana Zúñiga en el suyo sobre las reinas de nuestro teatro clásico (2015b: 746-761): sería apurar en exceso considerar que se está condenando la capacidad de gobierno en general de las mujeres a partir de la degradación de Dido, una reina concreta; además, también el hombre, Eneas, cae en la tentación.

### 1.2.2. Policarpo y Casimiro (*El legítimo bastardo*)

A diferencia de Eneas y Dido, los hermanos agonistas de *El legítimo bastardo* están contruidos a partir del contraste a lo largo de toda la obra, desde su primera aparición hasta el final. Uno es exactamente lo contrario del otro, y los conflictos que afectan a uno lo hacen en el otro de forma inversa, de modo que en este caso sí que se puede hablar de un protagonista frente a un antagonista. Así pues, si Policarpo es un hijo legítimo tenido por bastardo, Casimiro es el bastardo tenido por legítimo. Policarpo es noble y tiene un profundo sentido del honor, como deja traslucir en el sentido lamento ante su muerte deshonrosa en la secuencia final de la primera jornada (vv. 705-780); por el contrario, Casimiro es un traidor que representa el papel de hijo perfecto ante su padre el rey y la corte de Polonia cuando en realidad no hace sino planear crímenes (vv. 631-656). Policarpo es paciente (v. 442) y su hermano impulsivo. Policarpo es culpado por un delito que no ha cometido él, sino su hermano, y por ello es expulsado de la corte, en lo que supone una degradación de identidad,

---

354 Como trabajos de conjunto sobre este tema, véanse las monografías *Playing the King* (2000) de Melveena McKendrick, centrada en el teatro lopesco, y *Kings in Calderón* (1986) de Dian Fox. Son útiles también algunos artículos más recientes como los de Arellano (2006a) y Lauer (2006).

escénicamente representada por el traje de pieles, según tuvimos ocasión de estudiar en el capítulo anterior; Casimiro, por su parte, es tenido por el hijo noble que en realidad es su hermano y experimenta, a la par de la caída injusta de este, un ascenso igualmente injusto al ser preferido como sucesor por Mauricio. A pesar de esta situación, Policarpo, pese a que lamenta el rigor con que ha sido tratado y en sus quejas no puede evitar tildarlo de tirano (v. 707), se mantendrá fiel a él por su padre y por su rey, y lo apoyará de incógnito cuando estalle la guerra contra Moscovia, aun consciente de ir contra la patria de la mujer que ama; todo lo contrario de Casimiro, que pese al cariño y afecto que le profesa Mauricio, no cesa de conspirar contra él y su reino, según admite en su confesión final (vv. 2368-2376), intentando asesinarlo y vendiendo una provincia a los rusos, todo con tal de satisfacer su deseo por Narcisa —y podemos pensar que por coronarse rey también—. Y por último, en lo que respecta a su dimensión amorosa, el amor que Policarpo siente por Narcisa es desinteresado y platónico, ya que, que sepamos, el príncipe no llega a ver nunca el retrato de la dama; por su parte, el de Casimiro es desbocado («¡de belleza es un portento!, / ¡ciego y abrasado estoy!», vv. 347-348) y, aunque no se llega a decir de forma explícita en el texto, podemos pensar que sus planes de boda con Narcisa son mucho más que la satisfacción de su deseo, pues es obvio que el matrimonio supondría una alianza con los enemigos rusos gracias a la cual poder gobernar con relativa tranquilidad y apoyos tras hacerse con el poder injustamente<sup>355</sup>.

Así pues, las trayectorias dramáticas de estos dos personajes suponen la cara y la cruz de un mismo proceso de obtención del lugar que le corresponde a cada uno en función de sus méritos: Policarpo, injustamente degradado, deberá hacer prueba de su valor para conseguir recuperar, doblemente, su identidad: su posición en la corte como sucesor y su condición de hijo legítimo; Casimiro, injustamente ascendido, no hará sino demostrar que es un traidor, de modo que sus delitos le costarán la muerte, a manos de su hermano para mayor grandeza suya. El único gesto de este malvado que podría considerarse noble es la confesión final a su padre en la que considera justo su castigo y pide perdón por sus culpas:

---

355 En realidad, podrían citarse más ejemplos, aunque atañerían a situaciones muy concretas. Por ejemplo, durante el ataque de Casimiro al rey y su defensa por parte de Policarpo (vv. 2147-2290) ambos hermanos se ocultan el rostro, pero mientras que el traidor lo hace por pura alevosía y, por ello, cobardía, al noble lo mueve el deseo de no irritar a su padre, que lo da por muerto. No es procedente plantearse que Policarpo se disfrace también por temor, ya que en la conversación que mantiene con Mauricio le revela su identidad (vv. 2239-2242), aunque el rey, como le sucede durante toda la obra, se engaña y lo cree Casimiro.

CASIMIRO. Mauricio, mis traiciones  
perdona y mis engaños...

REY. ¡Válgame Dios, qué casos tan estraños!

CASIMIRO. ... de reinar ambicioso  
siempre contra tu vida fui alevoso,  
y cautelosa mi ambición te advierte:  
por mis culpas el cielo me da muerte;  
hijo tirano he sido: mis agravios  
perdona.  
(*El legítimo bastardo*: vv. 2368-2376)

Esta sería la caracterización básica de los dos hermanos. No obstante, si nos quedáramos solo con estos rasgos, habría que admitir que Policarpo y Casimiro no son más que personajes planos al servicio de una tesis ideológica. Así pues, como venimos haciendo con todos los agonistas que hasta ahora hemos visto, es necesario indagar sus motivaciones y preguntarse por qué actúan de determinada forma en ciertas circunstancias. Si logramos responder a las preguntas que nos hagamos, habremos logrado construir unos personajes con cierto nivel de complejidad psicodramática.

Si empezamos con Policarpo, la cuestión más acuciante sobre su construcción está relacionada con el inicio de su trayectoria heroica, que tiene lugar al cabo de la primera macrosecuencia de la segunda jornada, cuando decide hacer una expedición a la corte de Polonia para averiguar si el anillo que le ha regalado Narcisa es el que suele llevar su padre y, de paso, vengarse de su hermano, cuya condición alevosa parece conocer demasiado bien. Dejando de lado algunas incongruencias de tipo lógico y cronológico, entre la ejecución de la condena que acaba siendo un exilio y la toma de esta decisión trascendente en la vida del infante han transcurrido seis años («Seis veces ha repetido / abril su adorno lozano / después que una fiera soy», vv. 991-993)<sup>356</sup>; en este contexto, ¿por qué ha tardado tanto Policarpo en ponerse en acción? Tenemos para esta pregunta un par de posibles respuestas, que no son en absoluto excluyentes. En primer lugar, la más sencilla es que el príncipe y su acompañante en desdichas, Ruido, están perdidos en medio de la nada: que sepamos, nunca se han encontrado con nadie, y la única «compañía» de que «disfrutan» es la del misterioso león que les trae de comer y que está a punto de despedazar a la princesa rusa (vv. 827-884). En este sentido,

356 Los problemas lógicos radican, como explicamos en nota al verso 1272 de nuestra edición en el tomo segundo, en que no tiene mucho sentido que Casimiro haya tardado ese tiempo en hacer llegar la joya al duque de Moscovia como petición de la mano de Narcisa, teniendo en cuenta que concibió este plan el día que sentenciaron a su hermano.



Policarpo no podría hacer nada porque no sabe adónde ir, puesto que no sabe dónde está (vv. 825-830), y quizá por su aspecto no se atreve a buscar quien le dé esa información, salvo cuando el azar pone ante él a Narcisa, quien le comunica que se encuentran en Moscovia (v. 938): al parecer, no estaban tan lejos de casa. Quizá en ese momento Policarpo empieza a trazar un plan, pero necesita un último dato: «¿cuánta distancia hay de aquí / a la corte de Mauricio?» (vv. 1151-1152), que, conocido («Sesenta millas», v. 1153), pone a nuestro héroe en disposición de emprender su reconquista personal.

Junto a esta existe otra posibilidad, que, aunque menos evidente, nos va a permitir poder construir mejor al personaje. Hasta el momento de la elaboración del plan, Policarpo se nos ha mostrado como un ser noble, sí, pero relativamente pasivo. Se queja amargamente, como hemos dicho, cuando lo llevan al «suplicio». Ya en el monte, al inicio de la jornada segunda, vuelve a soltar una tirada de lamentaciones que exaspera al gracioso Ruido (vv. 817-846); y si esto lo hace al cabo de seis años de destierro, ¿quién duda que lo lleva haciendo cada día? Pero ¿cuál es el motivo de esa inacción? Una vez más, como les sucedía a Pedro Armengol y a Osmán, es una mancha de su pasado lo que lo paraliza: la bastardía —aunque fingida por su padre—. Queda evidente en otro de esos momentos en que se queja: cuando encuentra a su criado Aurelio muerto; no obstante, en esta ocasión sí que reacciona:

¡Vive el cielo que inhumano  
 áspid de tanto rigor  
 —¡oh, fiero, oh, grave dolor!—  
 es Casimiro, mi hermano!;  
 mas ¿qué espero?, ¿cómo aguardo  
 en mi injuria más tormento?,  
 mas no sé qué impedimento  
 me ha puesto el nacer bastardo;  
 mas ¿para vengar mi injuria  
 considero que lo soy  
 cuando en tanto enojo estoy  
 hecho un veneno, una furia?:  
 ¡vive Dios, de examinar  
 esta cuadra, fiel testigo,  
 que quien me mató un amigo  
 también me podrá matar,  
 y al que encontrare de indicio  
 señalado o pensamiento  
 con este acero sangriento  
 daré a su culpa suplicio!  
 (*El legítimo bastardo*: vv. 375-394)

La empresa termina bastante mal, como sabemos. Quizá eso lo disuade de intentar nuevas iniciativas en el futuro.

Pero entonces, ¿por qué cambia de parecer en el monte? Además del motivo ya aducido, es posible que la joya que le regala Narcisa tenga mucho que ver; al recibirla, Policarpo reconoce en ella instantáneamente la sortija de su padre, lo cual le produce una tremenda conmoción (vv. 1119-1128). Si nuestro héroe conoce el anillo, ha de saber que es uno de los atributos de la Corona polaca, según ha informado Mauricio a Casimiro en la jornada anterior (vv. 637-645). Así pues, se preguntará Policarpo, ¿qué hace la joya en la mano de una desconocida cazadora perdida en los montes de Moscovia? Es un indicio suficiente para que el infante columbre que ahí está pasando algo raro y, quizá, grave. En ese momento se despierta su conciencia heroica como miembro de la familia real polaca. Solo le falta saber dónde está su reino.

Casimiro, a pesar de ser el antagonista y de no suscitar en el receptor ninguna simpatía —sino todo lo contrario—, resulta mucho más interesante como personaje teatral en cuanto nos hacemos la siguiente y crucial pregunta: ¿por qué es tan malvado? Que sepamos, a diferencia de su hermano y de los demás héroes rotos que hemos estudiado, no hay en su pasado carencia alguna que lo haya hecho degenerar, ya que su bastardía ha sido ocultada por su padre; no obstante, si somos agudos y estamos atentos a ciertos detalles, podremos intuir, aunque no empaticemos con él, los motivos de su alevosía.

Una vez más, hay que recurrir al contraste con su hermano, aunque esta vez las circunstancias que debemos examinar son más sutiles: concretamente, las relaciones que se establecen entre ellos y el resto de personajes, especialmente los pertenecientes a la corte. Por lo que respecta a Policarpo, a pesar de ser tenido por bastardo y de esa pasividad de que hemos hablado, es un joven que parece gozar de cierta popularidad en palacio. Se ha ganado la fidelidad y la amistad de los criados, especialmente del malogrado Aurelio, y también de Ruido, pese a la malicia que este a veces gasta con él por su condición de gracioso. Roberto también parece tenerle bastante respeto: no se siente muy cómodo cuando el rey ordena prenderlo (vv. 439), desaprueba la inculpación y castigo que este decide, que al final acaba acatando a regañadientes (vv. 615-627), y lamentará la suerte del reo y se justificará ante él cuando se dirijan al «suplicio», amén de que buscará una solución para que sobreviva, aunque

finalmente no quede muy claro cuál es su papel en la salvación del príncipe (vv. 667-672)<sup>357</sup>. Por lo que respecta a sus relaciones con las mujeres, Policarpo debe de ser un muchacho sumamente atractivo: su retrato basta para rendir en la primera macrosecuencia de la pieza los corazones de la recatada Narcisa y de su prima Estela, y aun en hábito de salvaje, con «cabellos crecidos» y «rostro [...] adusto» (vv. 1180-1181), mata de amores a la princesa, ya enamorada de él mismo desde la primera jornada (vv. 1147-1148). Si atendemos ahora a la situación de Casimiro, podemos intuir que poco o nada tiene que ver con la de su hermano: el único personaje que lo aprecia es el engañado de su padre; pero ni los criados ni Roberto parecen mostrar una especial deferencia hacia él; antes bien, según las palabras que le dirige Aurelio antes de morir (vv. 319-335), se puede pensar que no lo tiene en alta estima, y su hermano parece conocer bien cuál es su verdadera condición por lo que se deduce de los versos citados anteriormente. En cuanto a su relación con las damas, nada se dice al respecto, omisión que puede ser hasta cierto punto significativa.

Partiendo de estas premisas, se puede comprender que la situación de Casimiro para con el ascenso al trono es comprometida: aunque tenido por legítimo y favorito del rey, no podemos olvidar que estamos en un reino en que la monarquía tiene carácter electivo, como se dice en la obra en alguna ocasión. En este sentido, un hermano en palacio, carismático y con el mismo padre que él, según le recuerda Aurelio (vv. 332-333), se convierte en un obstáculo para la consecución de la corona a la que, imaginamos, se cree con derecho a acceder por su (supuesta) legitimidad. Casimiro es malvado, pero ya hemos dicho que interpreta ante los demás el papel de hijo bueno, imaginamos que todo lo bien de que es capaz, y ni aun así parece que ha conseguido ganarse la simpatía de los cortesanos. Su maldad y ambición podrían ser, por tanto, la reacción a estas circunstancias adversas. Esto adquiere consistencia si tenemos en cuenta la envidia que parece profesar a su hermano y de la que este estaría al tanto según le cuenta a Narcisa en el monte (vv. 1005-1012); pero es en su enfrentamiento inicial contra Aurelio donde se aprecia mejor este detalle: Casimiro se exaspera ante la fidelidad que el criado muestra por Policarpo, y pierde la paciencia definitivamente cuando le recuerda que son hijos de un mismo padre (vv. 319-335).

No obstante, esta hipótesis plantea un problema: ¿por qué persiste Casimiro en su maldad una vez que, teóricamente, han ejecutado a Policarpo? La respuesta parece estar en la

---

357 Véase lo que decimos sobre este personaje en el punto 2.3.3 de este capítulo y en la nota al verso 1084 de nuestra edición en el tomo segundo.

doble versión existente en el reino sobre la suerte del infante: condenado por traidor para Mauricio, el propio Casimiro y Roberto; y de viaje emprendiendo «de ciertos logros / intentos de quien es digno» (vv. 595-596) para el resto de la corte, incluidos, imaginamos, los electores. Así pues, aun muerto, Policarpo supone una amenaza para las aspiraciones al poder de su hermano. Es cierto que el malvado asegura ante el duque de Moscovia que «unánimes están todos / los electores del reino / para darme de Polonia / la investidura del cetro» (vv. 1911-1914); pero ¿no podría temer que los notables decidieran al final esperar al supuesto bastardo para darle su voto, máxime cuando, según parece, va a regresar vencedor de una misión secreta —como, en efecto, sucede—?

No podemos empatizar con su forma de actuar, pero no cabe duda de que Casimiro es un personaje interesante y coherente desde un punto de vista dramático. Lamentablemente, no sabemos qué opinión suscitó en el fuero interno de los espectadores que asistieron a la representación de la pieza en el siglo XVII —dando por sentado que esta tuvo lugar—.

### *1.3. Agonistas en guardia por su honor: Mendo y Rosaura (El peligro en la amistad)*

Hasta ahora, hemos ido analizando individualmente, aunque sin perder de vista la perspectiva de conjunto, los agonistas o parejas de ellos de seis de las ocho tragedias de Morales. Al llegar a *El peligro en la amistad*, surge una pequeña duda: ¿qué personaje(s) debe(n) ser considerado(s) el(los) protagonista(s)? En principio, la respuesta no resulta tan difícil, ya que existe una pareja de referencia que sufre un determinado conflicto de honor, conformada por Mendo y Rosaura. Sin embargo, la trayectoria de estos dos personajes no es autónoma, ya que depende directamente del rey, causante del riesgo trágico en que se ven inmersos los esposos. El monarca, a su vez, genera otro conflicto de signo diferente, ya que presenta una dimensión política: la del mal gobernante que pone en peligro la integridad de sus vasallos, anteponiendo sus (bajos) intereses a los del reino. De algún modo, el que prevalece es el de índole política, que atañe al rey; no obstante, sería injusto considerar las vicisitudes de Mendo y Rosaura un conflicto —y con ello, los personajes— secundarios: las dos tramas están perfectamente relacionadas, pero de algún modo la de honor se supedita a la política. De hecho, cuando en el capítulo anterior analizamos las convenciones microgenéricas de la tragedia, la consideramos un ejemplo eminente del paradigma de «la lujuria del déspota», aunque en un segundo momento —y esa es la clave, segundo, que no

secundario— contemplamos su dimensión como drama de honor. En este sentido, si nos atenemos al criterio de Christophe Couderc, según el cual el héroe de una pieza es aquel que se erige en portavoz de la ideología de la misma, el de esta sería el rey, que, aunque antagonista de Mendo y su esposa, al final logra vencer su inclinación tirana y transformarse en un monarca digno.

Estos son los motivos por los que nos hemos visto obligados a considerar agonistas a estos tres personajes, aunque la distinta naturaleza de sus conflictos nos fuerza a analizarlos en grupos diferentes: en este nos centraremos en aquellos cuya carencia es el honor —carencia entendida en este caso no tanto como una privación sino como un riesgo—, en que solo estudiaremos a la pareja protagonista de esta obra; al rey, por su parte, preferimos tratarlo en el apartado siguiente, en que se abordará junto a otros monarcas agonistas, también modelos de buenos o malos gobernantes.

Mendo, como marido, se mueve en función de los celos y, sobre todo, del honor. En este contexto, su forma de actuar y sus reacciones dependen de las situaciones concretas en que se va viendo y de la información que posee en cada momento. La primera tesitura en que se pone a prueba se da ya en la primera macrosecuencia de la primera jornada, cuando, escondido, observa cómo el rey acosa a Rosaura (vv. 99-180). Hay que tener en cuenta que el personaje no puede darse aún por afrentado porque la dama no es todavía su esposa, aunque sus celos y sufrimiento son comprensibles, ya que, entendemos, está enamorado de ella y, de algún modo, prometido, según se deduce de su conversación con Carlos (vv. 61-94) y del interés de Gastón, padre de la joven, porque se case con ella (vv. 419-426).

Esta circunstancia es la que explica su actitud cuando el rey, naturalmente a regañadientes, le ofrece la mano de Rosaura: Mendo dudará momentáneamente y expondrá un par de excusas: si Rosaura lo corresponde (vv. 383-389) y un desconcertante «si acaso puedo / casarme» (vv. 436-437). Habría que preguntarse qué está pasando exactamente por la cabeza del galán. La primera excusa parece ser fruto de los celos: el observar los requiebros del rey lo ha atormentado y eso lo hace dudar, durante algunos momentos, del amor de su dama. Obviamente, estas dudas son injustas, ya que hemos visto cómo la muchacha se negaba tajantemente a entregarse y rechazaba con elegancia y sobriedad las escandalosas pretensiones del rey, que, entre otras barbaridades, parecía dispuesto a abusar de su posición para lograr el cuerpo, que no el alma (vv. 157-178), de la dama, o a conformarse con ser su amante una vez

casada; la muchacha incluso está dispuesta a morir antes que iniciar una relación extramatrimonial y, quizá, si está enterada de la misión de su amado Mendo, adúltera, en tanto que el rey estaría casado por poderes con la infanta Fenisa (vv. 203-370). Mendo no puede ignorar nada de esto, pues ha asistido en primera fila a la lucha dialéctica entre su prometida y su señor, y por ello defiende su virtud cuando su criado Agüero la pone en entredicho (vv. 401-408) y, convencido así de su castidad, decide darle la mano. Todo parece haber sido un arrebato de celos:

(¿yo no vi [*Aparte.*]  
a Rosaura, objeto bello  
del alma, ser jazpe y bronce  
a sus finezas y ruegos?;  
pues si estoy yo de Rosaura  
tan fielmente satisfecho  
y a las memorias del rey  
es un olvido, un Leteo,  
¿qué me detengo?) En mi mano,  
primavera hermosa, ofrezco  
el alma.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 441-451)

Más interesante resulta para la construcción del personaje la segunda excusa que aduce ante el rey para no casarse: si puede hacerlo (vv. 436-437). En este caso, no son tanto los celos los que están hablando por boca del galán, sino el temor de lo que le puede sobrevenir si da la mano a Rosaura. Es evidente que las palabras del rey a su prometida, «[os ofrezco] esposo y luego amante» (v. 146), han tenido que causar en su alma una tremenda desazón, ya que implican que al rey parece no importarle nada que la dama esté casada para tener una relación con ella; es más, incluso podría deducirse que con el casamiento el rey está creando una tapadera que le permita gozar de la muchacha con más tranquilidad y desvergüenza. Es obvio, pues, que el monarca seguirá acosándola tras la boda. En este sentido, Mendo está previendo claramente el drama que supondrá su matrimonio: los desvelos ante un rival que intentará romper la paz de la pareja y contra el que —he ahí lo más grave— no podrá vengarse al tratarse de su señor natural. Asimismo, sus palabras pueden considerarse un aviso implícito al monarca, una manera muy sutil de decirle que sabe de sus desmanes, de suerte que el auténtico destinatario de los versos 435-437, en que enuncia la excusa, sería el propio rey, y no Gastón, al que se dirige directamente.

A partir de entonces la situación cambia: Mendo y Rosaura se casan y por tanto los ataques del rey repercuten directamente en su honra. En este contexto, los protagonistas se ven en una situación límite, en un dilema polarizado en dos valores sagrados: el respeto a la figura real y el cuidado de la honra, de suerte que la salvaguardia de uno supone la violación del otro (Casa, 2006: 94-95). Así, al final de la jornada primera, el monarca irrumpe en la casa de su vasallo e intenta, literalmente, forzar a Rosaura. Una vez más, la dama, haciendo alarde de perfecta esposa y vasalla, resiste al rey con contundencia pero con elegancia, haciéndole ver que tal acción es indigna de un rey (vv. 665-672) y prefiriendo llamar a un criado antes que emplear la fuerza contra su señor (vv. 708). No queda claro si Mendo llega en ese momento a la casa o si, por el contrario, ya se encontraba en ella; de ser así, la llamada de Rosaura podría estar dirigida a él y no a «Anselmo». El rey huye con Carlos por una puerta falsa dejando atónito al marido, que ha visto los dos bultos pero que no sabe por dónde se han escabullido. En este momento Rosaura decide hacerle ver lo que ha sucedido, y para ello utiliza un símil floral —más bien una alegoría—, aunque después se declara más (v. 782), sin metáforas pero sin dejar clara la identidad de los implicados. Concluido su discurso, abandona la escena repentinamente dejando a su marido con más dudas que respuestas, el cual, en su reflexión final, baraja diferentes posibilidades de lo sucedido: que Carlos sea el que busca sus agravios, cosa que demostraría el hecho de escapar («¿qué malicia tuvo / para huir?», vv. 846-847); que lo sea el propio rey o, y he aquí lo más importante, que todo sea una «malicia» de su esposa (v. 870), de modo que, entendemos, piensa que los gritos de Rosaura han sido una farsa para cubrir a los hombres que estaban con ella con su connivencia. Mendo, pues, sobre los celos que ya tenía al principio de la obra, empieza a sospechar más de su mujer, como quedará claro tras el segundo ataque del rey, que relata a Gastón al principio de la segunda jornada; entonces el viejo le recomendará prudencia a la hora de considerar su posible afrenta, a lo que él responderá:

Yo como marido miro  
mis agravios de más cerca;  
vos como padre miráis  
—no me espanto: es hija vuestra—  
de más lejos mis agravios  
y mis celos más de afuera  
(*El peligro en la amistad*: vv. 1089-1094)

En realidad, creemos que Rosaura ha cometido, aunque inocentemente y de buena fe, un error bastante común en las protagonistas de los dramas de honor: la falta de comunicación. Si la muchacha le hubiese contado a su esposo lo sucedido detalladamente en un momento en que este, además, se muestra relativamente cuerdo —a diferencia de cómo lo veremos al final de la jornada segunda—, las cosas habrían continuado quizá de otra manera. Sin embargo, Rosaura prefiere ocultar los nombres de los dos hombres que han entrado en la casa —¿por un mínimo de respeto al nombre del rey?, ¿por temor a su esposo?—, y al hablarle a medias tintas y marcharse precipitadamente no consigue sino dar pie a sus sospechas, teniendo por tanto parte de la culpa de lo que está por suceder al final de la jornada siguiente.

En esta ocasión, Mendo sí se verá ya obligado a echar mano de la espada. Pero si el marido llega a esta situación, es por causas lógicas. Recordemos que se planta celoso de noche en su casa cuando todos, especialmente el rey, lo hacen en la mar en persecución de unas galeras enemigas. Mendo comienza su ronda, obviamente, con celos, tanto del rey, pues en su cabeza debe aún resonar la loca proposición de este a su esposa en la primera jornada, como de Rosaura, de la que ya hemos visto que tiene motivos para dudar. A medida que el galán vaya progresando en lo que cree el descubrimiento de la verdad —que lo es solo a medias—, irá recibiendo una serie de reveses que lo llevarán a la situación límite de la venganza. En primer lugar, descubre a un inoportuno embozado que le ofrece varios datos para desesperarse: que ya hay otro hombre en la casa, que su criado le ha vendido la entrada y que él es el mismísimo rey (vv. 1593-1652). Esto supone, obviamente, un mazazo para el celoso marido, pues aunque a partir de esa información puede deducir que su mujer no se ha entregado voluntariamente al monarca, ya que este entra en su casa con ayuda del traidor de Agüero, sí lo ha hecho con otro galán. Es entonces cuando Mendo decide su venganza sangrienta (vv. 1735-1753); pero los disgustos no terminarán aquí, ya que al entrar descubre que el supuesto adúltero es su gran amigo Carlos. Aunque también había dudado de él al final de la jornada primera, verse traicionado a la vez por la esposa y el amigo supone un durísimo golpe que lo lleva a la desesperación, lo cual se traduce en no querer escuchar las excusas de Carlos y en las hiperbólicas amenazas que le dirige:

¡No escucho lengua traidora!,  
¡antes aquí solicito  
desasirla de la boca  
y, arrancada, deshacerla



en casi invisibles formas,  
que aquí, traidor, las mayores  
satisfacciones son cortas!  
(*El peligro en la amistad*: vv. 1814-1820)

Gracias al enredo provocado por Estela, que, creyendo que Mendo lucha con César, se proclama su esposa, el marido se relaja (vv. 1826-1850). Su cambio de actitud no es tan violento como podría pensarse a primera vista: el hombre que estaba en su casa no está allí para deshonrarlo, y el único que lo intenta es el rey, que, en principio, lo hace sin la connivencia de su esposa. Esta huye despavorida, hecho que no podemos achacar al temor al castigo de su esposo, sino al miedo de morir infamada, como ella misma declara en los versos 1769-1772. A esta muerte afrentosa se refiere, en realidad, cuando se excusa en la jornada siguiente ante su padre:

La disculpa condena  
a que no es justo padecer la pena,  
que en tales accidentes  
han padecido muchas inocentes.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 2065-2068)

Mendo, sin embargo, se tendrá que enfrentar a un problema más: descubrir que su esposa no está ya en su casa tras el lance. A este respecto, el texto no es del todo explícito acerca de lo que el protagonista piensa sobre el paradero de su esposa, al menos hasta que lea la carta de Rosaura a Carlos, que le confirma que está en casa de Gastón (vv. 2381-2422). Pero hasta que llegue ese momento, todo parece indicar que el galán desconoce en principio el lugar en que se encuentra Rosaura, y que al llegar ante el rey para quejarse de lo sucedido, descubre, o más bien intuye, que la muchacha está retenida por el monarca, como en efecto ha sucedido: a la construcción de esta lógica obedece la repentina irrupción de Agüero ante el rey para decirle algo sobre la dama que el gracioso finalmente calla al encontrarse cara a cara con su amo (vv. 2205-2210). Es probable que el amago de conversación sirva de indicio a Mendo de que el rey está implicado de algún modo en la desaparición de su esposa («¡Penas!, ¿no fue Rosaura a quien hablaba?», v. 2211), cosa que parece corroborarse cuando, ante la aparente desidia del monarca, exclama «a mi esposa me negáis» (v. 2345).

La denuncia que el marido dirige al rey supone, sin lugar a dudas, el momento más intenso de su trayectoria dramática, de ahí que el dramaturgo haya decidido emplear el poco habitual cauce métrico de los endecasílabos pareados para su composición, según veremos en

el capítulo correspondiente a la métrica. El patetismo de la situación de Mendo es evidente: presenta una queja contra un juez que es su propio agresor (vv. 2285-2288) y al que se empeña en mantenerse fiel, como hemos visto a lo largo de toda la obra: quizá para no ofender su figura, el marido se dirige a él de forma indirecta en el relato de los sucesos, y solo al final lo increpará directamente, en el momento más intenso emocionalmente del discurso; además, conocemos que su vuelta la noche anterior no se debió a un acto de desobediencia movido por los celos, sino a que dio por concluida la misión: las galeras se habían alejado de la costa de Nápoles, de suerte que Mendo no tenía nada más que hacer (vv. 2216-2230). La queja debe ser declamada con gran desgarró emocional y entre sollozos, como indica el propio monarca, que se arrepiente de sus actos en el instante y madura como gobernante (vv. 2293-2304).

La última peripecia de la pieza también es causada por la imprudencia de Rosaura, que envía una escueta carta a Carlos por mediación del poco fiable Agüero, aunque quizá la muchacha no esté al corriente de sus traiciones. Sea como fuese, la estrategia no es segura, y de nuevo causará un malentendido en el ánimo de su ya atormentado esposo, poniendo en riesgo su vida y la de su inocente amigo. Afortunadamente, la revelación de lo sucedido llega a tiempo, y se establece esa comunicación que ha faltado desde el principio y que ha sido, en parte, causante de los enredos (vv. 2527-2570).

El tema de la falta de diálogo no está desarrollado de forma explícita en la obra; no obstante, creemos que es una de las claves de estos dos (finalmente no tan) desdichados esposos. Es irónico, en este sentido, que la anagnórisis se produzca, paradójicamente, en un contexto más propicio para la ocultación y la mentira: de noche y mediante el uso del disfraz por parte de Mendo, que adopta la máscara de Carlos.

#### *1.4. Príncipes agonistas como ejemplos o contraejemplos del buen gobierno*

Tal y como hemos anunciado en el apartado anterior, vamos a analizar en este un grupo de agonistas que poseen un estatus especial: el de príncipe de la república a la que pertenecen. Son tres los que vamos a comentar: el ya mencionado rey de Nápoles de *El peligro en la amistad*, mediante quien se expone el caso de tirano arrepentido que se vuelve por el buen camino de la gobernanza; y el santo rey Fernando en oposición a Ajartaf de *La toma de Sevilla*, presentados como ejemplo y contraejemplo respectivamente de príncipe

perfecto. Obviamos en este apartado a la reina Dido, cuya dimensión real, según adujimos en su momento, pasa a un segundo plano a favor del mensaje trascendente de la pieza que protagoniza.

#### 1.4.1. El rey de Nápoles (*El peligro en la amistad*)

Ya hemos avanzado algunos detalles sobre la caracterización de este monarca en el capítulo en que tuvimos que estudiar el microgénero de la pieza y en el apartado anterior en que analizamos los personajes de Mendo y Rosaura. Vamos a recordar, como dijimos entonces, que su figura se hace portadora de una crítica al poder ejercido de forma injusta, tesis principal de las piezas teatrales que pueden adscribirse al microgénero bautizado por el profesor Oleza como «la lujuria del déspota».

En efecto, hace ya años que la crítica abandonó la teoría simplista de que el drama áureo español es un teatro de propaganda, en que se exaltan ciegamente los valores aristocráticos del momento. En este sentido, las piezas concebidas de acuerdo con este paradigma no serían sino la afirmación de la naturaleza sagrada e inviolable del monarca, que permanece impune y respetado por los vasallos ofendidos por él. No obstante, este planteamiento resulta inadecuado: los dramaturgos de nuestro Siglo de Oro no carecían de espíritu crítico, de modo que en sus escritos reflexionan sobre los problemas más acuciantes del momento y cuestionan algunas ideas. Obviamente, no se trata de ir en contra de la monarquía en sí, sino contra los agentes, poderosos concretos, que precisamente por su comportamiento despótico ponen en peligro la estabilidad de un sistema que, no lo olvidemos, se consideraba de ascendencia divina (Arellano, 2006a: 159-160). Así pues, el dilema en que se ven envueltos los protagonistas de piezas como *El peligro en la amistad* no supone una defensa de la inviolabilidad de la figura real, sino una demostración de lo peligroso que supone la presencia de un tirano que rompe el equilibrio en sus vasallos entre la lealtad que le deben y el honor que tienen que mantener (Casa, 2006: 98). La crítica, sin embargo, no es directa, sino sutil y general, de ahí el empleo de monarcas ficticios, como sucede en nuestra obra, o procedentes de otras épocas y reinos (McKendrick, 2000: 108-109; Oliva, 2006: 46).

A este perfil se ajusta perfectamente nuestro monarca napolitano, cuyo nombre, por cierto, permanece en el misterio —al menos en los impresos que conservamos de la tragedia—. Ya hemos comentado muchas ideas a su respecto. La crítica a su persona es

evidente desde el primer momento en que irrumpe en escena, requebrando a Rosaura y, en cierto modo, amenazándola al insinuarle que podría recurrir al poder absoluto que ostenta como medio para triunfar de su virtud:

No importa, que las leyes  
se ajustan a los gustos de los reyes,  
y el que las instituye  
las deroga tal vez y las destruye.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 169-172)

Esta afirmación, en el contexto en que la enuncia el rey —la conquista de una dama por la fuerza—, resulta altamente grave y escandalosa, ya que, como se dijo al hablar de Dido, el monarca está supeditando su dimensión institucional a sus deseos más bajos. En este sentido, el rey deja de serlo para convertirse en un tirano, apelativo que los esposos protagonistas le aplican en más de una ocasión (vv. 783, 1653 y 2347).

En efecto, la falta de control de las pasiones era uno de los delitos más graves que los monarcas podían cometer, y el nuestro se va superando en cada nueva secuencia que protagoniza. Ya hemos dicho cómo en su siguiente asalto a Rosaura intentará hacer efectiva la amenaza de su primer encuentro, pretendiendo forzar a la muchacha, que explícitamente, denuncia el desfase entre lo que debería ser un rey —garante del honor de sus súbditos— y lo que su señor es en realidad (vv. 674-679).

Mientras siga entregado a esta pasión, nunca veremos al rey ejerciendo su poder de forma prudente y justa. Hasta tal punto llega su despotismo que una ocasión tan grave como es un ataque a su flota será para él motivo de regocijo, según expresa en unos apartes, en tanto que le ofrece una excusa perfecta para apartar al marido de la dama que pretende (vv. 1149-1150) y a la que raptará y encerrará bajo llave cuando esta le implore ayuda al huir del rigor, injusto para con ella, de su marido (vv. 1799-1804).

Todas estas ignominias adquieren una mayor gravedad si tenemos en cuenta no solo que Rosaura es la esposa de Mendo, sino que el propio rey está casado por poderes con Fenisa, infanta de Sicilia (vv. 203-216), conque se podría considerar que el monarca está incurriendo también en culpa de adulterio.

Así pues, al comportarse de manera indebida, su legitimidad queda en entredicho. En este sentido, la defensa que lleva a cabo en la tercera jornada del decoro real al enfurecerse ante el duelo a espada que entablan Carlos y César resulta irónica (vv. 2123-2126); y lo

mismo se puede decir de los cargos que le imputa al primero por haber atentado supuestamente contra el decoro de Mendo, algo que él lleva intentando desde el principio de la pieza (vv. 2137-2170). No obstante, la furia que el monarca muestra contra el fiel vasallo y amigo de Mendo podría estar, una vez más, motivada por otras razones de índole más personal, ya que a sus ojos el joven se ha convertido no solo en un rival por Rosaura, sino en un triunfador sobre su virtud. Carlos, sin embargo, desmiente las acusaciones y da muestras de su lealtad ofreciendo su cuello si eso alivia la pena de su amigo. El galán, obviamente, conoce las tropelías del rey, por lo que su alarde de fidelidad podría entenderse como una lección a su señor, el cual parece entender la indirecta, teniendo en cuenta la forma como reacciona a sus palabras: «¡Vete de aquí!, ¡no provoques / más mi enojo!» (vv. 2201-2202).

Su transformación gracias al patético discurso de Mendo permite restablecer el orden que había trastocado. En este sentido, la insistencia en castigar al supuesto adúltero Carlos y al traidor Agüero, del que se ha valido en las jornadas anteriores para franquear la puerta de la casa de Mendo, no serían ya actos hipócritas, sino el resultado de su nuevo deseo de ejercer la justicia:

mas puesto que ya soy otro,  
desengañado y benigno,  
es fuerza que elija el medio  
de dar a Carlos castigo.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 2301-2304)

Afortunadamente, al revelarse la verdad, el inocente amigo no recibirá castigo alguno, sino que volverá a su gracia (v. 2670). La obra termina con la llegada a Nápoles de la esposa del rey, la infanta Fenisa, como broche de oro a la restauración del orden.

Los caracteres negativos de este monarca son evidentes, y como nos viene sucediendo con estos personajes conflictivos, si nos quedáramos solo con ellos, habría que admitir que nos encontramos ante un personaje plano. Es preciso preguntarse por alguna de sus motivaciones para que podamos apreciar mejor su dimensión teatral.

Hay, en este sentido, dos cuestiones acuciantes. La primera es por qué el monarca se comporta despóticamente. Una respuesta sencilla sería que su actitud se debe a su juventud: según el relato de Mendo, apenas habría cumplido los quince años (vv. 203-205). En este caso, nuestro rey no se diferenciaría mucho de otros monarcas injustos que protagonizan tantas piezas de nuestro teatro clásico; se trataría, en definitiva, del tipo del rey-galán descrito

por Juana de José Prades (1963: 102-105) y que se caracteriza precisamente por la soberbia y la injusticia. No obstante, la juventud no es un motivo suficiente para justificar la maldad de un rey, y así vamos a encontrar, en el teatro de Morales sin ir más lejos, algún monarca joven que se presenta como prototipo de príncipe perfecto, como es el caso del Recisundo de *El renegado del cielo* (vv. 1992-1995), y algún otro viejo que no es precisamente el ideal de justicia y prudencia, como por ejemplo el Mauricio de *El legítimo bastardo*.

Hay algunos indicios que nos van a permitir esbozar una construcción de este personaje, aunque, lamentablemente, no de forma tan consistente como hemos hecho en otras ocasiones. Se trata de los versos con que Mendo inicia el relato de su viaje a Palermo:

... apenas, príncipe invicto,  
para la paz de estos reinos,  
que en tres no cumplidos lustros  
sucedisteis en su cetro,  
otorgasteis los poderes  
para asegurar con ellos  
el cetro en tantos peligros,  
la corona en tantos riesgos  
cuando para el casto lazo  
del divino himeneo  
fui a dar la mano a la infanta  
de Sicilia, aquel portento  
que en ser humano disfraza  
ser divino en años tiernos.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 203-215)

De estas palabras podemos extraer una información valiosísima. Amén de la juventud del rey, sabemos que su enlace con Fenisa no es solo un matrimonio de conveniencia, sino también de urgencia, a causa de unos misteriosos «peligros» y «riesgos» que amenazan la estabilidad tanto de su corona como de su república. ¿Cuáles son esos peligros? La verdad es que el texto no lo explicita nunca, pero podemos lanzar una serie de conjeturas nada inverosímiles que nos van a permitir construir el personaje: ¿podría haber en Nápoles un problema dinástico que ha dado lugar a la creación de diferentes partidos que propugnan diferentes candidatos a la corona, uno de ellos, quizá, de ascendencia siciliana? En este sentido, hay una ausencia en la obra que resulta chocante: nada se dice del anterior rey ni del padre del actual, que, a la luz de lo dicho, no tendría por qué ser la misma persona. ¿Nos encontramos, así pues, ante un muchacho que no ha sido educado para reinar porque en principio no estaba destinado para ello y que algún suceso imprevisto ha sentado de golpe en el trono de un reino convulso?

Como decimos, nada se explicita al respecto, pero los pocos indicios que ofrece el texto se prestan a ello.

La segunda cuestión es menos polémica y más evidente: ¿a qué se debe exactamente la repentina conversión del rey? En nuestra opinión, hay dos palabras que pronuncia y que son clave para hacernos una idea de los motivos que propician este cambio: «lastimado» ante el discurso de Mendo (vv. 2293-2294) y «vergonzoso [los colores de su rostro]» (vv. 2327-2330). Por un lado, el patetismo de la queja de Mendo ha hecho mella en su ánimo, de suerte que la motivación sería de índole emocional —la pena que siente por su vasallo—. Por otro, la toma de conciencia de su perfidia, que lo ha llevado a comportarse como un monarca indigno, le hace ver la gravedad de la situación; además, quizá esa vergüenza está motivada también por el ejemplo de lealtad y nobleza que le han mostrado tanto Mendo como Carlos; en este sentido, el móvil del cambio sería de índole racional, ya que el príncipe comprende el alcance de sus acciones y decide poner fin a los desórdenes que ha causado.

Sea como fuese, consideremos al rey de Nápoles un personaje más plano o uno más complejo, lo que sí se da en él es un proceso de maduración, de aprendizaje, que lo transforma de un muchacho sin experiencia y pasional en un monarca digno capaz de controlar por fin sus apetitos, y ello gracias al ejemplo de sus vasallos: es la dimensión política de las piezas pertenecientes a este microgénero.

#### 1.4.2. El santo rey Fernando y Ajartaf (*La toma de Sevilla*)

El caso de los reyes agonistas de *La toma de Sevilla* es diferente. En esta pieza, como queda dicho un poco más arriba, Morales nos está presentando simplemente un modelo de príncipe cristiano perfecto en la figura de Fernando, al que se opone la de Ajartaf, el reyezuelo musulmán de Sevilla, «su rey indigno», según lo califica la Inspiración al comienzo de la obra y mucho antes de que el moro haga acto de presencia sobre las tablas (v. 68). Se trata, así pues, de un ejemplo y un contraejemplo de lo que debe ser un gobernante, es decir, un protagonista y un antagonista.

En este sentido, Fernando y Ajartaf se van a caracterizar por oposición, de modo que lo que en el cristiano es virtud en el musulmán va a figurar como defecto. Como ya hemos dicho, Ajartaf es calificado desde el principio como rey indigno, mientras que Fernando estará destinado por la Providencia a ser el legítimo monarca de Sevilla; esto queda evidenciado al

final no solo por la sumisión que le ofrece el caudillo moro (vv. 2733-2750), sino también por estas palabras de la convertida infanta Alguadaíra, en teoría sucesora del reino, que al considerarlo padre está legitimando la posesión del Santo Rey:

digo que yo conocí  
 a Ajartaf por mi primero  
 padre natural del siglo  
 engañoso y si obedezco  
 sus preceptos —que a tal padre  
 es engaño obedecerlo—,  
 pierdo la luz de tu fe,  
 tu gracia y mi esposo pierdo;  
 padre piadoso he hallado  
 en ti, en tu ley considero  
 la gracia y demás a más  
 tengo esposo a mi deseo;  
 luego si defectuoso  
 dejo un padre y al momento  
 hallo padre, ley obscura  
 olvido y ley clara adquiero,  
 ¿cómo podré conceder  
 partido tan contrapuesto  
 si con Fernando me gano  
 y con mi padre me pierdo?  
 (*La toma de Sevilla*: vv. 2477-2496)

Así pues, la primera macrosecuencia de la obra, construida en torno al rey cristiano, nos lo va a presentar preparando la conquista de Sevilla después de haber abominado el ocio que lo maltrata y el sosiego que ya lo cansa en su corte (vv. 265-266); por el contrario, la segunda, centrada en el bando de Ajartaf, nos muestra a unos musulmanes entregados al disfrute de la caza, que aunque se trate de una afición digna de reyes en tanto que sucedáneo de la guerra, en esta ocasión se opone a la que organizan los cristianos, siendo por ello más una actividad lúdica. Fernando se muestra paternal y afable con sus súbditos, y de hecho se referirá a ellos como «amigos» (v. 154), siendo Garci Pérez de Vargas el que más cariño reciba del monarca, que le ofrece sus brazos cuando el general se echa a sus pies (vv. 976-977); a Ajartaf, por su parte, nunca lo vamos a ver dando muestras de cariño a los suyos, si no es a Muley, infante de Marruecos y prometido de su hija, conque su actitud podría estar motivada por el interés. Precisamente este es otro punto que separa a ambos dirigentes: el Santo Rey es, ante todo, un monarca generoso y aprueba las licencias firmadas por Garci Pérez a los soldados que han tenido que abandonar el ejército por causas personales (vv. 1007-1032), concede a Alguadaíra



la ciudad de Alcalá cuando se pasa a sus filas porque «Yo no solicito alzarme / con todo lo que conquisto» (vv. 1564-1565) y ofrece unos partidos muy favorables para los vencidos en las capitulaciones de la ciudad (vv. 2653-2696); Ajartaf, por el contrario, es un interesado, y así, cuando se ofrece a reparar la deshonra de Tarfira, obligando a Muley a que le dé la mano, no lo hace por piedad, sino por el temor de que los marroquíes se presenten en Sevilla para vengar la afrenta de la muchacha, según ella misma ha contado (vv. 765-776), o de que el asedio de la ciudad sea un castigo de Mahoma (vv. 1258-1274). En el ámbito palaciego, Fernando no solo es afable, sino que sabe mostrarse justiciero haciendo valer su autoridad cuando la situación así lo exige, llegando a prender a su mejor hombre, Garci Pérez, por haber provocado a don Lorenzo a emprender un asalto a Triana temerariamente y sin orden (vv. 1809-1832); Ajartaf, por su parte, se comporta más bien de forma cruel, y por ello manda ahorcar a Turrón tras su interrogatorio, a pesar de que el gracioso le ha ofrecido información sobre su hija la infanta y los efectivos de su enemigo (vv. 1833-1982). No será esta la única vez que el rey musulmán se muestre embargado por una rabia que lo ciega y lo lleva a actuar imprudentemente: prueba de ello son las soberbias palabras que dirige a los cristianos desde el muro (vv. 1129-1165) y la furia que lo arrebató tras ver a su hija al lado del Santo Rey en un momento tan crítico como es el previo a la batalla («¡Rabia es el pecho y el aliento es ira!», v. 2147); Fernando, por el contrario, se muestra siempre cuerdo y prudente, y nunca lo vamos a ver dejarse dominar por sus pasiones. Sin embargo, hay una buena diferencia entre decir y hacer, y es por eso que Ajartaf, a la hora de la verdad, se mostrará como un cobarde: ya lo es en el fondo al dirigirse arrogantemente a su enemigo desde la seguridad de la muralla, pero cuando salga a pelear y se vea en inferioridad, no dudará en retirarse de una manera poco honrosa a la ciudad para rendirse después (vv. 2349-2372); el Santo Rey, por su parte, es valiente y lo veremos inflamado de ardor guerrero en numerosas ocasiones, ya incluso antes de llegar a Sevilla (vv. 297-304 y 905-944). Y por lo que respecta a su dimensión religiosa, Fernando es un monarca devoto que actúa guiado por Dios: en varias ocasiones lo veremos rezar, surtiendo siempre efecto sus peticiones, como cuando ruega a los cielos un viento favorable que permita a la flota de Ramón Bonifaz avanzar por el río para romper el puente de barcas (vv. 1410-1444); la religiosidad de Ajartaf, al contrario, parece más basada en la superstición y el temor, según lo que ya hemos dicho acerca del castigo de Mahoma. Es por ello que para Fernando la conquista de la ciudad es una cruzada, una guerra santa cuya

victoria permitirá la evangelización del sur de España, para mayor gloria de Dios; para Ajartaf, a la inversa, la defensa de Sevilla se basa en su propia vanidad, en mantener su poder terrenal, «el laurel / más precioso de mi frente» (vv. 591-592).

Por todo esto, se puede decir que, en esta ocasión, sí que nos encontramos ante dos personajes más planos, muy especialmente el Santo Rey, configurado de este modo para la consecución de un objetivo muy preciso: su exaltación —y, de paso, la de Sevilla— en el contexto de la campaña propagandística por su beatificación que está teniendo lugar en la ciudad por esos años, según defendimos en el capítulo III. No obstante, podría aducirse otra razón de tipo político aunque más general: la de mostrar la figura de un monarca excelente que sirva de ejemplo a los príncipes del presente; en efecto, se puede decir que el personaje del Santo Rey está construido a partir de los modelos de monarcas perfectos según los *specula principum* o manuales de gobernantes como las *Empresas políticas* (1640) de Diego de Saavedra Fajardo o los *Emblemas regio-políticos* (1653) de Juan de Solórzano Pereira (Zúñiga Lacruz, 2015a: 1-2). Por esta misma dimensión didáctica, estos reyes perfectos de la Comedia no suponen tampoco una exaltación de la monarquía al menos en su proyección al presente, ya que de algún modo se está presuponiendo que príncipes de tal categoría ya no existen, de ahí que sea necesario aleccionar mediante su ejemplo a los que gobiernan en esos días; dice a este propósito McKendrick:

It is always a mistake in any case to underestimate Lope —even *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* and *El mejor alcalde el rey* betray a powerful nostalgia for a more personal form of rule, for a time when kings were more actively involved in the processes of justice, and the smack therefore of a comment on the increasing distance between monarch and people that characterized Habsburg rule. (McKendrick, 2000: 36-37)

Por lo que respecta a Ajartaf, si bien es verdad que el personaje no se presta a una construcción compleja, sí es cierto que se nos presenta como un ser con más vida desde una perspectiva teatral. Aunque desde un punto de vista ideológico se rechaza su apego a lo terrenal y se presente su furia como una característica negativa de su personalidad, no se puede negar que estos rasgos humanizan en cierto modo al personaje: la pérdida de la ciudad de Sevilla le produce una profunda desazón como no podía ser de otro modo, y esa rabia que trata de canalizar ejecutando a Turrón es una consecuencia de verse traicionado por su propia hija y de saberse, quizá desde la primera jornada a raíz de los prodigios de que ha sido testigo, inferior a los cristianos, intuyendo ya su inminente derrota. De hecho, la primera de las

condiciones que expone a Fernando en las capitulaciones es que le devuelva a su hija, «cuya ofensa en su concepto / es mayor que si perdiera / el laurel del universo» (vv. 2468-2470), dejando bien patente su faceta paterna. Así pues, Ajartaf se nos presenta como un personaje teatralmente más humanizado, aunque no ideológicamente más humano, que el santo rey Fernando, cuya figura resulta más acartonada. Pero esto no desdice en absoluto la pericia de Morales a la hora de crear sus caracteres: se trata, a fin de cuentas, de un mecanismo eficaz para alcanzar los objetivos que persigue la obra: la alabanza de un monarca digno de subir a los altares.

### 1.5. Agonistas en busca del amor: los héroes cómicos

Llegamos así al último apartado de este repaso de los agonistas del teatro de Cristóbal de Morales, en que nos vamos a centrar en los héroes y heroínas cómicos: la duquesa Estela y Carlos de Moncada de *Las academias de amor* y don Juan Ferrer e Isbella de *Dejar por amor venganzas*. En ambos casos se trata de las parejas de referencia de la pieza, aquellas que consiguen lograr su objetivo, que no es otro, como reza el título del apartado, que triunfar en el amor y poder casarse, después de superar una serie de obstáculos de diversa índole que, en principio, imposibilitaban tal desenlace —hecho que conformaría la carencia a la que nos estamos refiriendo desde el inicio del estudio—. Constituyen las funciones A (masculino) y B (femenino) de las que habla Christophe Couderc en su estudio de los galanes y damas de la Comedia (2006).

No obstante, el desarrollo del conflicto es diferente en cada pieza. *Las academias de amor* es una comedia seria, de modo que la trayectoria dramática de los protagonistas por conseguir el amor tendrá un tratamiento más grave al producirse un choque entre los sentimientos y las obligaciones del estatus sociodramático de uno de ellos. *Dejar por amor venganzas* es, por el contrario, una comedia cómica, en la que los protagonistas se van a ver envueltos en una serie de enredos más o menos disparatados a causa de un doble cambio de identidad que va a provocar malentendidos sorprendentes; a todo ello hay que añadir la figura de un padre que impone a la dama un pretendiente oficial. Pero sea como fuese, en ambos casos la pareja logrará triunfar. Veámoslo con más detalle.

### 1.5.1. La duquesa Estela y don Carlos (*Las academias de amor*)

La duquesa Estela es uno de los personajes más complejos de Morales y, sin lugar a dudas, el que presenta una construcción más lograda de todos sus agonistas cómicos. Como les sucede a otras muchas heroínas de las comedias palatinas, se da en ella un duro conflicto entre su lado sentimental y su yo institucional: tenemos, una vez más, el desfase entre la persona política y la persona humana que es el príncipe —en esta ocasión, princesa—, pues, recordemos, Estela, aunque duquesa, es reina en el estado que gobierna, Mantua; la diferencia respecto al rey de Nápoles de *El peligro en la amistad* y, en menor medida según se indicó, a Dido es que en esta ocasión la perspectiva lúdica del macrogénero cómico impide un tratamiento trascendente y, obviamente, trágico del asunto. Estela no será en absoluto una reina tirana incapaz de controlar sus pasiones, poniendo en grave riesgo su república; será sencillamente una dama poderosa que deberá aprender a conciliar sus dos cuerpos para triunfar como la mujer y la princesa que es. En este sentido, el problema no es solo suyo, sino también del hombre que lo trastoca todo, Carlos, a quien tendrá que hacer cómplice de su problema, tarea que no será nada fácil. Veámoslo por partes.

Para empezar, hemos de atenernos, como en otras ocasiones, al pasado remoto de la duquesa. Su actitud en lo que respecta al amor y a la búsqueda de un esposo no vendría únicamente motivada por su condición de princesa, sino también por la influencia de su padre. En el discurso que Estela pronuncia ante su corte en la primera jornada, en que precisamente pretende justificar su proceder, explica cómo su antecesor y progenitor, el duque Otavio, dejó ordenado que tendría que contraer matrimonio con el de Milán «para honor de mi prosapia, / para igualdad de mi sangre / y defensa de la patria» (vv. 306-308)<sup>358</sup>. La muerte trágica del noble echa por tierra los planes del viejo duque y de su hija, que entonces decide convocar el famoso certamen para elegir marido, pretendiendo «a todos / verlos, y experiencias largas / haciendo de sus ingenios» (vv. 435-437). Podría decirse, así pues, que la idea de las academias es la forma como Estela lleva a cabo la voluntad de su padre una vez desaparecido el pretendiente elegido por este. Sea como fuese, es una forma de elegir cónyuge por pura

---

358 Que las princesas necesiten de un consorte, es decir, una figura masculina para que su gobierno sea del todo adecuado es un tópico en la Comedia barroca. Algo parecido vamos a tener en el caso de Florentina en *El renegado del cielo*, que, obtenida la victoria en Dinamarca y proclamada su reina, sostendrá que «he alcanzado / lo que a mi esposo he de dar» (vv. 2561-2562). Véanse al respecto McKendrick, 1974: 190-192 y Zúñiga Lacruz, 2015b: 759-761.

razón de estado que pronto empezará a causarle problemas, ya que en los asuntos del corazón no prima, precisamente, la razón.

En efecto, Estela se enamorará a primera vista de uno de los aspirantes a su mano, don Carlos de Moncada, conde de Barcelona. A pesar de que sus comentarios no parecen ser indicio de una pasión arrolladora, sino simplemente de una primera atracción (vv. 479-486), en la segunda jornada Estela, a solas, confesará la fuerza del amor desde ese primer momento (vv. 884-888). No obstante, sabe reprimir bien sus sentimientos o no le da al conflicto que está empezando a tener lugar en su alma la suficiente trascendencia, quizá por el hecho de que los tres pretendientes —cuatro cuando se sume Aurora/Lucindo— tienen aún las mismas posibilidades de vencer, y ¿quién sabe si ese gallardo español no se lleva el primer punto? Es por ello por lo que la duquesa desempeña bien su rol institucional durante el primer certamen, que falla objetivamente concediendo la palma al príncipe de Astillano. En este momento, quizá Estela toma plena conciencia de lo que ha sucedido: está más cerca de casarse con un hombre por el que no siente atracción ninguna en tanto que se aleja el que de veras ama («Él [el príncipe] más cercano a mis brazos / está, mas yo estoy muy lejos», vv. 835-836): la lucha interior está servida.

Su conflicto se puede abordar desde dos perspectivas, aunque íntimamente relacionadas: bien desde un punto de vista individual o bien en su relación con Carlos, siendo este último el que, según nuestro parecer, está mejor logrado en el texto. Comentaremos el primero y luego nos centraremos en el segundo.

Individualmente, apreciamos en la duquesa una trayectoria sentimental que va desde una defensa más integral del deber que le corresponde a una aceptación mayor del amor en lo que podríamos considerar la nivelación de las dos pulsiones. Hemos dicho que quizá Estela adquiere conciencia del problema que tiene al término de la primera academia, y por ello al inicio de la segunda jornada se confiesa a sí misma abiertamente —valga la paradoja— su pasión y el conflicto que ello genera con sus obligaciones, esto es, con su honor:

¿qué fiera  
tan cruel ha visto el mundo  
que a costa de una academia  
lo que pudo hacer sin duda  
lo pusiese en contingencia?;  
pues contradecir lo que  
decreté es explicar muestra  
de que a pasiones de amor

se ha rendido mi grandeza:  
¡oh, mal haya, amén, quien pone  
preceptos de leyes ciegas  
a lo que no ha de gozarse  
con más ley que una cadena!  
(*Las academias de amor*: vv. 896-908)

Según Rosa Navarro Durán, los gestos indecorosos que temen estas damas principales, para que surtan efecto, han de ser públicos y evidentes a otros personajes con que comparten estatus sociodramático (2009: 135-142); visto así, resulta sorprendente que Estela, acto seguido de declarar lo que arriba queda citado, se avergüence de sí misma y decida volver a reprimir sus sentimientos: la losa del deber sigue pesando demasiado sobre ella, y quizá, en su fuero interno, contempla aún una posibilidad de salir airoso si don Carlos triunfa en la segunda academia.

No obstante, abandonará pronto esta que podemos considerar actitud extrema por una más conciliadora, en que ya ha aceptado sus sentimientos y se propondrá hacer lo posible por armonizarlos con sus deberes de princesa: es el desdoblamiento entre la duquesa (su yo institucional) y Estela (su yo femenino) que tanto juego dará a lo largo de la pieza. Pero ¿qué es lo que motiva este cambio? Sin duda, la noticia de la partida del galán (vv. 946-950), hecho que supondría la pérdida de toda posibilidad de enlazarse con él. Las circunstancias, parece, obligan a la duquesa a evolucionar. No obstante, sellada la carta que envía al galán aconsejándole que no se marche, Estela tiene un último momento de duda y se arrepiente de su decisión, aunque ya es demasiado tarde: Diana se ha marchado y las sospechas sobre sus sentimientos que Viombro albergaba al principio se han vuelto evidencias (vv. 1003-1020). Pero en este momento irrumpe en escena Aurora «*sin mascarilla*» (ac. 1028+), cuya confesión es clave en la evolución sentimental de la duquesa.

La trama que protagoniza esta dama burlada y en hábito masculino no está tan deshilvanada del conflicto principal como podría pensarse en un primer momento. Al hacer suya la causa de su huésped, comprometiéndose a ayudarla a reparar su honor, Estela está haciendo gala de unas buenas dotes de gobernante en tanto que garante del honor de los habitantes de su estado; se trata, así pues, de resaltar al final de la pieza, cuando Aurora logra reparar su mancha, el triunfo de la duquesa no solo en el ámbito amoroso sino también en el institucional, por si no ha quedado lo suficientemente claro. Pero la presencia de esta dama varonil tiene también gran rendimiento dramático y va a permitir una construcción más

consistente del personaje de Estela en la evolución de su conflicto personal: al revelarle su verdadera identidad y confesarle su problema, Aurora está eliminando de un plumazo dos de los cuatro pretendientes que la duquesa creía tener en la primera academia: ella misma y el duque, que no puede aspirar a la mano de la protagonista porque ya se la ha dado a Aurora. Esto supone para Estela que el duelo del segundo certamen será cosa de dos: el príncipe contra Carlos. Las posibilidades de que su amado venza se han duplicado y, con ello, la compleja tarea de conciliar su amor y su deber ya no lo parece tanto. Quizá esto es lo que determina su comportamiento en las secuencias siguientes, no avergonzándose más de sus sentimientos: su única preocupación será la de guardar el decoro y convencer a su amado de que entienda sus circunstancias.

Este será, así pues, su objetivo desde entonces: hacer ver a Carlos que lo quiere pero que no es aún el momento preciso para declarar su amor. Él, como veremos, no parece entenderlo, y eso es quizá lo que fuerza a Estela a dar un paso más en su evolución, a mostrarse más atrevida y explícita con Moncada: ya en la tercera jornada, se decide a mandarle una carta muy clara que, desafortunadamente, cae en las manos equivocadas, y de la que la duquesa dirá: «amor lo diga, el alma lo dispense, / aunque yo de mí misma me avergüence» (vv. 1757-1758). Poco después, intentará poner remedio a los celos de Carlos, que la ha sorprendido en actitud cariñosa con Aurora, a la que todos creen Lucindo, y dirá a su amiga: «Quedad con Dios, que pretendo / satisfacer su amor» (vv. 2127-2128). Qué distinta es esta Estela de la de principios de la jornada segunda, que ya admite ante terceros el sentimiento que la une a Carlos; no obstante, es posible que la complicidad que se ha establecido entre las dos damas explique esta confesión. Sea como fuese, la duquesa nunca llega a sobrepasar los límites que le impone el decoro, de ahí que tenga que negar justo antes de la celebración de la segunda academia que su amado fuera el destinatario del billete, cuando este alardea ante los demás galanes de ser el favorito (vv. 2271-2288).

Más interesante resulta el análisis de su estrategia con don Carlos. Para ello, vamos a estudiar cómo Morales nos presenta a este galán. Como muchos de los protagonistas palatinos, según comentamos en el capítulo de los géneros, el conde de Barcelona adolece al principio —y en el resto— de la comedia de falta de iniciativa, de una suerte de timidez que le impide arriesgar en el juego del amor. En realidad, es una característica que comparte con el duque Ursino y con el príncipe: se achacan unos a otros ante Viombro su interés por la

duquesa, ocultan el verdadero motivo de su comparecencia en Mantua (vv. 65-88) y se esconden cobardemente cuando se anuncia la llegada de Estela, desconcertando al gracioso (vv. 243-252). Carlos, es verdad, mostrará cierta determinación cuando se trate de saludar a la duquesa (vv. 485-486), pero mostrará una actitud apocada tras salir vencido del primer certamen, a diferencia de su rival el duque, que «apela» al segundo (vv. 823-824). Su «cobardía amorosa» llega al punto álgido cuando, como queda dicho, en la segunda jornada decide abandonar la contienda: el galán expone motivos de amor propio (vv. 1174-1184), pero a estas alturas sabemos que no es más que un pretexto con que justificar su temor. Es en definitiva la manifestación de ese carácter pasivo que Couderc señala en los galanes de primer rango que desempeñan, como Carlos, la función A (2006: 256-268). En este punto es donde entra la industria de Estela, que, como muchas princesas cómicas, va a someter a su enamorado a un auténtico adiestramiento amoroso que va a suponer para él ese proceso de educación sentimental del que ya hemos hablado y que definiría el microgénero al que podemos adscribir la comedia.

En este sentido, se puede considerar que a lo largo de la pieza Estela «dicta» tres, o incluso cuatro, «lecciones de amor», que no surten en su amado el efecto que esperaba. Las dos primeras las tenemos en la segunda jornada (macrosecuencia D y microsecuencia F3<sup>359</sup>) y la tercera, en la última, con el envío de la carta, que queda frustrada al acabar en manos del conde. El contenido de dichas lecciones es similar, pero se diría que en algunas se incide más en unos puntos que en otros; a grandes rasgos, podría considerarse que estos son tres, aunque estrechamente vinculados: la paciencia, la esperanza y el sufrimiento que deben caracterizar al perfecto amante (segunda lección, vv. 1545-1754), la confianza de Carlos en su amor (tercera lección) y la necesidad de que el galán guarde el secreto para que la faceta institucional de Estela quede sin tacha al final del proceso (primera lección, vv. 1116-1248). De todos estos puntos, el que Carlos asimila más rápido y sin problemas es el primero, ya que pronto queda disuadido de su abandono del concurso, llegando a afirmar en la tercera jornada, cansado de los vaivenes sentimentales de Estela, que se mantiene en la lucha por reputación (vv. 2304-2350). Por lo que atañe al segundo, la fe del galán en el afecto de la duquesa es intermitente, aunque en la tercera jornada parece estar convencido de ello cuando reivindica ser el destinatario del billete por el que riñen el duque y el príncipe: es posible que la duquesa

---

359 Véanse los cuadros de segmentación dramática que ofrecemos en apéndice IV del tomo tercero.



haya logrado «satisfacer su amor», como le dijo a Aurora, aunque es también posible que don Carlos esté solo fanfarroneando ante los demás, ya que dice en aparte «¡Este es engaño mayor / que aun excede a lo que vi!» (vv. 2225-2226). Sea como fuese, lo cierto es que su confianza en Estela está relacionada con la asunción del tercer punto, que es el que peor lleva el galán, ya que no llega a entender nunca —al menos hasta la celebración de la segunda academia— el recato y la frialdad de la dama que constante e indirectamente le hace saber que lo ama: no es capaz de plantearse que la relación entre su amada y Aurora/Lucindo no tenga que ver con el amor ni que Estela se deje cortejar por el príncipe porque ha ganado el primer punto del certamen y todo no es más que pura farsa. Su torpeza está a punto de echar a pique su relación con Estela; afortunadamente, le llegará la revelación en el soneto que recita con Estela en la segunda justa, que podría considerarse la cuarta lección, en que la duquesa se muestra más explícita que nunca en virtud de la torpeza sentimental de su galán.

La victoria de este en el certamen presenta ciertos problemas de coherencia dramática por los que tenemos que preguntarnos. En primer lugar, ¿en qué criterio se basa Estela para fallar la victoria de Carlos no solo de la segunda justa, sino del concurso en general?:

De la justa de amor  
 ciñó la verde diadema  
 el príncipe heroico, y Carlos  
 se la ha merecido en esta,  
 y puestos en dos balanzas  
 los dos, el de Apolo pesa  
 más, y así le doy la mano.  
 (*Las academias de amor*: vv. 2555-2560)

Si reflexionamos un poco, lograremos alcanzar que la decisión de la duquesa no es arbitraria. En realidad, aunque así se diga no solo en este momento sino en otros de la comedia, la segunda academia es mucho más que una simple justa poética: es también, como la primera, un certamen de amor, ya que sobre este tema versan los asuntos que se tratan; más aún, es el *verdadero* certamen de amor, donde lo que se está discutiendo son los casos reales que atañen a la situación de los personajes, en contraposición a las «filosofías», como las llamaba burlescamente Viombro (vv. 787-788), del primero. A fin de cuentas, la comedia se titula *Las academias de amor*, en plural, no en singular. Lo que diferencia a la segunda de la primera, amén de esa mayor concreción de temas, es que los sujetos se desarrollarán con un plus de artificio poético: es un sagaz mecanismo de desempate llegado el caso. En este sentido, quien

salga airoso del segundo certamen merecerá, pues, ser digno vencedor, pues no solo se ha mostrado sutil en asuntos de amor, sino también en cuestiones poéticas.

Ahora bien, sigue planeando una duda: ¿en qué se basa Estela para considerar vencedor a Carlos? Si la academia es tanto amorosa como poética, el galán tendrá que haber demostrado ser el mejor en ambas competencias. Si nos centramos en lo poético, podemos decir que, efectivamente, Carlos, al salir airoso de su duelo con Estela, demuestra un gran dominio de la gaya ciencia: su reto, el debate en ecos, es, sin duda, el artificio más difícil de los tres: desde luego, más que el del príncipe, y también más que el del duque, pero recordemos que este pretendiente está ya descartado en el corazón de Estela. Si nos fijamos en lo amoroso, no nos quedará otra opción que reconocer también la superioridad de Carlos. Pero veámoslo con un poco de detalle. Este es el asunto del duelo entre Estela y Carlos:

El tercero pensamiento,  
 más crítico y menos grave,  
 sea de un secreto noble  
 que agora del pecho sale,  
 de cuyo agudo discurso  
 quien con los ecos formare  
 lo contrario con los ecos  
 vencerá, ya que cobarde  
 de las voces del silencio  
 no ha sabido aprovecharse;  
 y así yo salgo a este punto.  
 (*Las academias de amor*: vv. 2511-2521)

Es decir, ecos aparte, para vencer en este duelo hay que conseguir defender «lo contrario» de lo que sustenta el otro, y en este sentido, Estela comienza reivindicando su amor, aunque secreto, y el respeto que se le debe, y Carlos negándolo; no obstante, el galán claudica en los últimos versos del soneto, convenciéndose por fin del amor de Estela y comprendiendo, implícitamente, su dualidad entre amor y deber. En cierto sentido, la ganadora sería Estela, porque ha logrado convencer a su rival. No obstante, podemos entenderlo desde otro punto de vista: Estela no ha forzado a Carlos a creer en su tesis, sino que simplemente lo ha educado sentimentalmente para que la acepte, siendo el duelo el último esfuerzo de la dama y la última oportunidad del galán por aprender, de ahí que pueda tenerse por una última lección de amor *in extremis*. En este sentido, todos los debates de que hemos sido testigo a lo largo de la obra no suponen solo un proceso de educación, sino un entrenamiento para vencer en esta segunda

academia; de hecho, al inicio de esta tercera jornada, cuando la duquesa escribía la carta, había dicho que para ella era

cifra encubierta  
con que ha de franquear amor la puerta  
para que en el certamen  
su dictamen reduzga a mi dictamen  
(*Las academias de amor*: vv. 1763-1766)

Carlos logra convencerse, por fin, de lo contrario de lo que ha creído durante toda la pieza en este momento. Así pues, la victoria también es suya: ha completado su proceso de educación sentimental, se ha vencido a sí mismo, convirtiéndose en el enamorado perfecto que la duquesa estaba buscando.

Pero ¿qué pasa con el príncipe? En evidente que no es un amante tan digno como Carlos. Hay que decir que a lo largo de la obra se ha comportado tibiamente con Estela: amén de los cumplidos al vencer en la primera justa, solo lo hemos visto dirigirle finezas una sola vez, y eso después de que, aunque fingidamente, ella se quejara diciéndole: «Príncipe, ¿tanto sin verme?» (v. 1484). Aunque no tenemos muchos indicios para sostenerlo, todo parece indicar que para este noble el matrimonio es más un asunto de conveniencia. Además, para más inri, de repente se muestra enamorado de Celaura, aunque posiblemente eso Estela no lo sabe.

Podría parecernos que la duquesa está manipulando la academia para sus propios intereses, conformando las parejas para preparar la victoria de Carlos, hecho que supondría la anteposición de sus deseos a sus deberes. No obstante, no creemos que sea así. Sí lo es en el caso del duque y Aurora, pero ya hemos hecho referencia a la situación especial de estos dos personajes; en cuanto a los duelos del príncipe y Carlos, aunque no sea lícito hacer ucronías, máxime con un texto literario, imaginamos que el de Astillano podría haber resultado vencedor si Moncada no hubiera dado su brazo a torcer: entonces no sería un buen amante y su rival podría haberse llevado de nuevo el punto. Pero no ha sido así.

La relación que se establece entre la pareja protagonista de *Las academias de amor* es compleja y conflictiva. Estela es quizá el segundo personaje más redondo de Morales, solo superado por Osmán. Como se puede apreciar, también nuestro poeta es capaz de lograr grandes caracteres en el universo de la comedia.

### 1.5.2. Don Juan e Isbella (*Dejar por amor venganzas*)

No se puede decir exactamente lo mismo de la pareja protagonista de la comedia urbana *Dejar por amor venganzas*, pues en este caso la caracterización de los personajes es mucho menos compleja desde un punto de vista psicodramático. En esta obra Morales sigue las convenciones del género cómico al que pertenece para construir un galán y una dama paródicos respecto a los que estamos acostumbrados a ver en las piezas más serias, tanto cómicas como *Las academias de amor* como trágicas.

En un principio, podría decirse que los rasgos que presentan don Juan e Isbella son los convencionales del galán y la dama, que fueron descritos por Juana de José Prades. Así, el joven se caracteriza por su buen talle, logrando cautivar a las damas a primera vista; por su buen linaje, ya que sabemos que su padre fue un «gran soldado» que peleó en Flandes (vv. 420-421) e incluso él mismo se considera «noble» (v. 1740) e «hidalgo» (v. 2442); por su valentía y generosidad, que muestra, entre otros momentos, cuando se arroja al fuego para salvar a las damas en la primera jornada (vv. 65-119); y por actuar movido por el amor, los celos y el sentido del honor (1963: 86-101). Isbella, por su parte, es una muchacha hermosa, como queda bien patente en su primer encuentro con don Juan (vv. 282-304), y de buena familia, hija de don Ramón de Moncada, también soldado en Flandes y «de los grandes caballeros» de Aragón (v. 41); se mueve por el amor a su galán, para lo cual se muestra audaz y poco sincera: regresa a hurtadillas de su padre para regalar una banda a don Juan tras el incendio (vv. 335-337), finge aceptar el matrimonio que el viejo le impone con Alejandro (vv. 489-500) y no duda en citar a su amado por la noche por mediación de su criada (vv. 977-995) (1963: 67-86).

Sin embargo, si analizamos sus acciones con un poco de más detalle, veremos que estos jóvenes no son los perfectos amantes que aparentan ser, al menos de acuerdo con los códigos de honor convencionales; antes bien, asistimos en esta pieza, como en otras muchas comedias urbanas, a la ruptura del decoro y, por tanto, a la contravención de ese código de honor, que es explotado en su potencial cómico, según estudia Ignacio Arellano (1988: 38-41, 45-47; 1994: 105-106). En este sentido, don Juan dista mucho de ser un enamorado ideal, pues se muestra inconstante. A pesar de que desde el principio deja claras sus preferencias por Isbella —que él cree Leonor, de ahí el enredo—, no mirará con malos ojos a su prima como

segunda opción, por lo que se debatirá entre una u otra no solo al comienzo de la historia, (vv. 369-384), sino ya avanzado el acto segundo:

DON JUAN. Dudo cuál es mi homicidio  
y no sé quién me da vida,  
de modo que discursivo  
ni de los desaires muero  
ni de los favores vivo.

TARABILLA. ¿Si es Leonor?

DON JUAN. ¡Oh, ingrata bella!,  
la criada no lo dijo.

TARABILLA. ¿Si es Isbella?

DON JUAN. ¡Oh, fiera hermosa!,  
turbeme al tiempo de oílo,  
y dudo si a Leonor busco  
o si a Isbella solicito.  
(*Dejar por amor venganzas: vv. 1146-1156*)

Los celos, como queda dicho, son uno de los móviles de estos galanes. Esto es lógico y tolerable, pero lo que quizá no lo es tanto es mostrarse descortés con la dama por despecho. Es precisamente lo que hace don Juan cuando cree que Leonor/Isbella tiene un amante en la primera jornada: le devuelve la banda que cree que le ha regalado y le dirige unas duras palabras con que la deja plantada (vv. 751-764). Algo parecido le sucederá en la segunda cuando entre involuntariamente en la casa de don Ramón y se convenza de que César, amante de Leonor/Isbella, ha matado a Umbrete: don Juan vuelve a renunciar a la dama y pronuncia este descarado propósito, aunque crea que la muchacha no lo escucha: «[Espero aquí] Que Leonor [Isbella] venga a quitar / estos enfados de Isbella [Leonor]» (vv. 1545-1546); de hecho, ofenderá a la verdadera Isbella. Y que se entre en la casa de su dama como hace en las jornadas primera y tercera sin ser un pretendiente oficial, a diferencia de Alejandro, dice también muy poco de él.

Y por lo que respecta a su concepción del honor, tampoco en este aspecto don Juan se comporta como un caballero canónico. Recordemos que para un personaje de su estatus la honra debería ser lo primero; pero nuestro galán parece supeditar ese deber al amor, y así, si su intención primigenia era la de vengarse del matador de su padre, pronto dejará esta intención un tanto olvidada para centrarse en lo que él llama «la batalla de Venus» (v. 401), hasta el punto de que Tarabilla, el gracioso, le echa en cara el olvido, causando incluso cierto

malestar en el galán, que le responde sin tapujos: «No me despiertes prolijo / disgustos que el amor tiene / por agora suspendidos» (vv. 1162-1164). Su obligación para con la memoria de su padre asesinado, según él, alevosamente, dependerá de la fortuna propicia o adversa de sus lances amorosos, acordándose de la venganza cuando se vea derrotado en la palestra de Venus. En la segunda jornada, como hemos visto, tras desechar a Leonor/Isbella y volverse a acordar de sus deberes filiales (vv. 1523-1530), incluso decide esperar un poco a ver si Isbella/Leonor aparece para hacerle olvidar sus disgustos amorosos: como se ve, este galán apura al máximo sus oportunidades con las damas.

Isbella, por su parte, no le va a la zaga. Ya hemos hecho referencia a la insinceridad de la dama, cuya obediencia al padre es más fingida que real. También la protagonista contravendrá el decoro en más de una ocasión. Aunque irónicamente vaya pregonando su castidad (vv. 1883-1894), ya ha tenido ocasión de fijar una cita nocturna con don Juan en la segunda jornada. Pero lo que resulta más divertido a este respecto es la conclusión de su discurso de desplante a don Juan cuando se entera de que este pretende a Leonor —en realidad, ella misma—; después de reivindicar su amor y firmeza pasados y su olvido presente, concluye diciendo:

y así escusad el paseo  
de puertas y ventanas  
porque aunque es verdad que aquí  
en casa somos dos damas,  
es forzoso que mormuren  
solamente de mi fama,  
y pues no soy venturosa,  
no quiero ser mormurada.  
(*Dejar por amor venganzas*: vv. 1613-1620)

O sea, que si al menos gozara de las delicias del amor, no le importaría tanto que su fama quedara en entredicho.

Y en cuanto a la relación con su padre, también hay qué decir. Ya hemos hecho alusión a la desobediencia y a la mentira, pero podríamos hablar también de su despreocupación de los problemas de don Ramón: en la primera macrosecuencia de la segunda jornada este entra leyendo indignado la carta que le envía un amigo avisándolo de los planes de venganza de don Juan, y las damas pierden los nervios al creer que el anciano está al tanto de sus devaneos amorosos. Cuando por fin les lee el mensaje, Isbella y Leonor se sienten aliviadas (vv.

969-972); pero ¿cómo pueden estarlo cuando acaban de enterarse de que un joven ha venido a la ciudad a matar a su padre?

No obstante estas características, los protagonistas de esta comedia no son personajes negativos, sino paródicos, que ponen en entredicho esas convenciones poéticas del honor imperantes en otros géneros. Como héroes, el público simpatiza con su causa, que es la consecución del amor a pesar de todas las barreras con las que se van topando y que deben burlar con su ingenio. Tampoco hemos de mirar con malos ojos que se trate de personajes más planos en su caracterización: su construcción debe basarse, en este caso, en la coherencia de sus reacciones en función de lo que saben en cada momento; en nuestra obra, es el cambio de identidad de las damas al inicio lo que genera todos los malentendidos en que se ven envueltos, unido ello a una buena dosis de azar controlado por el autor (Arellano, 1988: 37-38). Se trata, en definitiva, de un género convencional destinado a entretener al público.

## 2. PERSONAJES SECUNDARIOS

En lo que resta de capítulo vamos a centrarnos en el comentario de los personajes secundarios, dramáticamente sometidos a los principales. No obstante, esto no quiere decir que su importancia en el desarrollo de la trama sea menor o, ni mucho menos, prescindible: su presencia es esencial en la construcción de la obra, y sin ellos el edificio que constituye se vendría por completo abajo; si los consideramos secundarios, aunque más bien habría que decir segundos, es porque su función depende de la de los principales, en torno a los cuales giran.

Como anunciamos en la introducción, seremos mucho más breves en el estudio de estos personajes, que en ocasiones se limitará a unas cuantas pinceladas. Nos vamos a centrar fundamentalmente en su dimensión funcional, dejando para otra ocasión más específica su posible construcción como personajes teatrales; no obstante, no descartamos detenernos un poco más en aquellos que presentan una complejidad psicodramática relevante.

Y como se indicó también al principio del capítulo, vamos a ordenar la plétora de caracteres de acuerdo con su estatus sociodramático, y así distinguiremos tres grupos: figuras de la autoridad; galanes, damas y caballeros varios; y subalternos.

## 2.1. Figuras de la autoridad

Para que un personaje sea considerado figura de la autoridad no basta con que por su estatus sociodramático pueda ostentar potencialmente el poder, sea del tipo que sea, sino que debe ejercerlo efectivamente de algún modo en el universo ficticio que constituye la obra de teatro. Este criterio deja fuera de este grupo a aquellos reyes, infantes o príncipes que, pese a tales títulos, no desempeñan ejercicio alguno de la autoridad en la trama; por lo tanto, serán analizados en el apartado siguiente, entre los galanes, damas y caballeros varios.

En función de la calidad de dicho poder y teniendo en cuenta las convenciones macrogenéricas, podemos clasificar los personajes de esta categoría en cuatro subgrupos: los sobrenaturales, que ejercen el poder a nivel cósmico; los reyes o poderosos, que lo hacen a nivel estatal; y las figuras parentales, cuya autoridad se circunscribe al microcosmos de la familia y que se analizarán según pertenezcan al macrogénero trágico o al cómico.

### 2.1.1. Personajes sobrenaturales

No vamos a decir gran cosa de esta categoría de personajes, que solo aparecen en las tragedias. En las piezas de temática religiosa, incluyendo *La toma de Sevilla*, vamos a encontrar toda una variedad de entes de origen celestial e infernal que con sus acciones y palabras van a determinar en mayor o menor medida la trayectoria de los humanos: desde la Virgen protectora de *Los Armengoles II* o el Niño Cristo de *El renegado del cielo* hasta el demonio tracista, de aparición muy fugaz, también de *Los Armengoles II* pasando por los emisarios divinos de diferente índole —Santiago de *El renegado del cielo* o la Inspiración y los ángeles de *Los Armengoles II* y *La toma de Sevilla*—.

Vamos a detenernos un poco más en los personajes sobrenaturales de *Dido y Eneas*, que nos resultan más interesantes por su originalidad. Ya hemos adelantado las ideas clave, como que Creúsa y Anquises son seres infernales que se encargan de informar y recordar a Eneas su misión cósmica y que Venus es la única divinidad que se opone a ello. Entre Creúsa y Anquises existe una diferencia: los tres largos mensajes de la difunta esposa no logran surtir efecto en el ánimo de Eneas, aunque le inspiren cada vez mayor temor (vv. 329-368, 1581-1715 y 2127-2235), mientras que la «relación corta con sustancia mucha» (v. 2301) de una decena de versos de Anquises logra despertar por fin la dormida conciencia heroica del protagonista. Así pues, entre la antigua esposa y el padre, que preferimos analizar aquí por su



dimensión más divina que humana, hay claramente una jerarquía, que se aprecia también en el empleo de metros no marcados para transmitir el mensaje en el caso de Creúsa (romances y redondillas) y de una estrofa marcada para el de Anquises (silva de consonantes), según veremos en el capítulo de la métrica. Similares a ellos, podría citarse también la voz de Siqueo que advierte a Dido (vv. 1287-1337).

Venus, por el contrario, no es una furia infernal, sino una diosa, concretamente la del amor, y por ello es la única divinidad que se opone a los hados e insta a su hijo Eneas a entregarse al goce de la pasión. Este personaje se nos presenta enfrentado a Creúsa, ya que sus apariciones contrarrestan las del espíritu de forma cada vez más evidente, pues sus intervenciones figuran cada vez más próximas a las de la antigua esposa de Eneas, situándose en la siguiente macrosecuencia en la jornada primera (vv. 782-786), justo después del mensaje de la furia en la segunda (vv. 1725-1741) y directamente enfrentada a ella en la tercera (vv. 2127-2192): todo ello al servicio de la tensión dramática; sin embargo, no volverá a intervenir tras el anuncio de Anquises: un indicio más de la jerarquía que se establece entre los dos entes infernales. Es, con todo, un ser negativo —Creúsa la llama, entre otros apelativos poco halagadores, «Torpe deidad», vv. 2144-2155— que, desde un punto de vista escenográfico, presenta una trayectoria descendente, pero de ello hablaremos mejor en el siguiente capítulo.

### 2.1.2. Reyes y poderosos

Con la excepción de la duquesa Estela, que presenta la dualidad de dama y reina de la que ya hemos hablado, solo vamos a encontrar príncipes «efectivos», según hemos explicado antes, en las tragedias. Los analizaremos por parejas en función de las obras a las que pertenecen.

Empezaremos por Recisundo y Cosdroe de *El renegado del cielo*. La relación que se establece entre estos dos monarcas es, obviamente, de oposición, mucho más marcada aún que la que se daba entre los dos rivales de *La toma de Sevilla*: el rey español es presentado como modelo de perfecto príncipe cristiano mientras que el turco aparece como un degenerado tirano. Como el Santo Rey, la primera vez que vemos a Recisundo, en la segunda jornada, será emprendiendo desinteresadas batallas para mayor gloria de su religión (vv. 2099-2118), siendo él el primero que se arriesgue en combate y padezca las calamidades de la guerra (vv. 895-904); por supuesto, Dios está con él y guía sus pasos enviándole a Santiago,

que le encomienda, como la Inspiración a Fernando, redimir el reino de Dinamarca de la opresión de Cosdroe. Este, por el contrario, deja ya bien clara su condición desde el principio de la obra, cuando, como Ajartaf y su gente, aparece entregado al ocio de la caza y preocupado por los desdenes que padece de la esquiva Luna (vv. 50-64); la irrupción de Florentina no hará sino enconar este sometimiento del rey a sus pasiones: desde entonces, siempre lo veremos acosando a la cristiana y de forma cada vez más agresiva, pues va del requiebro petrarquista a la amenaza (vv. 535-550) para concluir en el intento de violación (vv. 1275-1280); por si esto fuera poco, sabemos que es un monarca cruel con los cristianos que tiene presos (vv. 1957-1960) y que ha delegado todo su poder en un renegado que llegó esclavo a sus plantas (v. 253). El desprecio a sus obligaciones reales por someterse a sus bajos instintos llega a su punto culminante en el tercer acto, cuando Florentina finge entregarse a él para acabar con su vida y el rey no duda en aprovechar la ocasión, ninguneando y aun burlándose del cerco a que Recisundo ha sometido a la ciudad; sus palabras resultan escalofriantes:

ven, soberana deidad,  
 ciñe mi rico laurel,  
 ocupa el real dosel  
 de mi augusta majestad;  
 muera ese joven altivo  
 puesto el sitio a la muralla  
 en cuanto yo en la batalla  
 de tus bellos brazos vivo.  
 (*El renegado del cielo*: vv. 2067-2074)

Cosdroe es, sin lugar a dudas, el más depravado rey de cuantos construyó Cristóbal de Morales, por lo que su castigo es tan justo como corto; de él se ocupa Robert Lauer en su magnífico libro sobre el tiranicidio en el teatro, donde explica las razones que justifican su asesinato: motivos personales por parte de Florentina, amenazada por el tirano; políticos en tanto que se trata de un acto de guerra para liberar Dinamarca de un opresor; y religiosos, ya que su muerte está justificada por el cielo, como le hace ver a Recisundo Santiago (vv. 1019-1024) (1987: 139-140)<sup>360</sup>.

<sup>360</sup>No obstante, Lauer no acierta al considerar al tirano, en comparación con su homónimo de *El renegado arrepentido*, que también analiza (1987: 95-97), «a sensuous man who has been humanized by fear» (pág. 139) en virtud del sueño que pronostica su muerte; francamente, no creemos que Cosdroe sea un personaje humanizado ni asustado por la visión onírica: es cierto que el presagio lo impresiona, pero se olvida de él rápidamente al ver llegar a Florentina, despreciando el aviso de muerte cuando afirma que ella supone «un deseo / consultado en la memoria / cuya soñada victoria / al vivo me dio el trofeo» (vv. 345-348). Tampoco anda acertado Lauer al considerar a Morales un poeta del ciclo lopesco, aun cuando el criterio en que se está

Una oposición similar es la que existe entre el rey don Jaime y el gobernador de Bujía y, en menor medida, el alcaide de Bizerta en *Los Armengoles II*. Una vez más, el dirigente aragonés es presentado como un modelo digno de imitación por parte de los príncipes: es justiciero y no duda en castigar a Alberto si resultara culpable (vv. 1-26), pero también benévolo y decide perdonar a Pedro (vv. 917-933); como el Santo Rey, se muestra paternal con sus súbditos, especialmente don Berenguer, cuyas cuitas pretende remediar (vv. 769-796), como hará también en la jornada tercera con Laurisana; en lo que respecta a su dimensión religiosa, es un perfecto cristiano, como no podía ser de otro modo, que patrocina la Orden de la Merced como su abuelo (vv. 981-984) y que se encomienda a Dios para sus asuntos estatales (vv. 1038-1048). El gobernador de Bujía, por el contrario, es frío, sádico, cruel y calculador, y su tónica general es la rabia que le causa la presencia del humilde mercedario que es Pedro Armengol; como no podía ser menos en un poderoso injusto, también lo vemos sometido a las delicias del amor con la mora Rosa, que más parece una concubina que una esposa y que, además, le reprocha la dureza del castigo de Pedro (vv. 2574-2591). Lo mismo podemos decir del alcaide de Bizerta, que solo cuenta con una aparición relativamente fugaz: en ella se limita a acosar a Laurisana, a la que llega incluso a amenazar (vv. 1427-1434).

Y llegamos así a la última pareja de poderosos que vamos a comentar: el rey Mauricio y el duque de Moscovia de *El legítimo bastardo*, aunque en este caso no se da una relación de contraste, sino, en todo caso, de equivalencia, ya que ambos no salen muy bien parados de la obra. Empezando por Mauricio, más complejo que el de Moscovia, hemos de señalar que junto a la faceta de rey hay que considerar la de padre; no obstante, hemos decidido estudiarlo en este apartado en tanto que sus decisiones afectan directamente al ámbito político, sobrepasando el familiar. Se trata de un personaje con pocas luces y muchas sombras. Es un hombre de gran carácter y temperamento, como corresponde a alguien de su estatus, valiente

---

basando sea solo la forma como se presenta el tiranicidio en su obra; ello se debe a que parte de las aseveraciones de Juliá Martínez y a que solo tiene en cuenta esta pieza. Según este estudioso, los tiranos del ciclo de Lope son reyes que hacen un uso errado de su dignidad real e incurrir en un mal comportamiento —crueldad, injusticia, lujuria...— (pág. 140); mientras que los de Calderón se caracterizan por la ambición desmedida y la obsesión por obtener el poder absoluto (págs. 141-143). En este sentido, es verdad que Cosdroe estaría más en la onda de Lope, pero si nos fijamos en otros tiranos asesinados, apreciaremos que Morales sigue en líneas generales la tendencia de la escuela calderoniana: Pedro de *Renegado, rey y mártir*, que se muestra ambicioso por conseguir el trono de Argel y es matado en una rebelión liderada por Arlaja, la cual aduce motivos políticos, como veremos, que es algo que, según Lauer, caracteriza a los tiranicidas calderonianos (pág. 161); lo mismo se podría decir de Casimiro, cuya muerte, aunque no pueda considerarse un tiranicidio en sentido estricto al no ostentar el poder real, es el resultado de su ambición traidora, aunque Policarpo actúe también por motivos personales.

y de espíritu guerrero desde su juventud (vv. 465-486), que ya entrado en años no duda en armarse para entrar en liza contra Rusia (vv. 1949-1952) y en desafiar a un combate cuerpo a cuerpo a su misterioso y cobarde sicario —Casimiro—, que lo persigue ayudado de otros (vv. 2147-2193). Lamentablemente, estas virtudes se ven del todo oscurecidas por una serie de defectos que lo convierten en un pésimo líder. Falla estrepitosamente como rey y como padre al condenar a Policarpo sin averiguación por el incidente de Aurelio, negándole un juicio justo y rechazando siquiera escucharlo (vv. 399-446); el castigo que concibe es tan sádico como cobarde, al mandar su ejecución en secreto, y que, lógicamente, es reprobado por Roberto, que le sugiere en vano prudencia (vv. 564-628); desde entonces, a pesar de ciertas muestras de remordimiento que le impiden dormir adecuadamente (vv. 1659-1661), vivirá engañado hasta el final acerca de la condición de sus dos hijos, de suerte que a Policarpo, inocente, lo tiene por traidor y al malvado Casimiro por hijo perfecto, otorgándole numerosos beneficios que el falso no dudará en emplear en interés suyo y en perjuicio de su padre.

Pero el origen de este desorden lo encontramos en el pasado de Mauricio, cuando, como todos los gobernantes injustos de Morales, sometió su cuerpo político a sus intereses humanos, en concreto, pasionales: casado con la hermana del rey de Suecia por conveniencia de estado, admite tener por entonces por amante a una tal Clori; es posible que, aun ya habiéndose celebrado la boda, el rey siguiera viéndose con su concubina, puesto que tanto ella como la reina, cuyo nombre ni siquiera se toma la molestia de decir, dieron a luz durante el mismo año (vv. 487-506). No obstante, este adulterio, que no queda claro en su relato, no sería su único delito, puesto que intercambia el estatus de los recién nacidos, otorgando la bastardía al legítimo —Policarpo— y la legitimidad al bastardo —Casimiro—, y todo por el amor que siente hacia la amante. El suceso tendría que resultar de lo más escandaloso a los espectadores del XVII; hasta el propio rey reconoce que es una acción vergonzosa:

Acción indigna de un rey,  
mandé yo trocar los niños,  
de suerte que Policarpo  
por bastardo está tenido  
y por legítimo está  
reputado Casimiro:  
tanto el amor de su madre,  
Roberto, pudo conmigo  
que le preferí la prenda  
amada: él lo ha merecido  
(*El legítimo bastardo*: vv. 507-516)

Sus errores, sin embargo, no terminan aquí, ya que intuimos que esa preferencia por Casimiro, arraigada en el recuerdo de la amante, es lo que lo lleva a comportarse de forma injusta y equivocada con sus hijos. A raíz del suceso de la misteriosa voz que le anuncia que uno de ellos será su enemigo, afirma que «de los dos las costumbres / cuidadoso y advertido / he averiguado» (vv. 555-557) para llegar a la errónea conclusión de que Policarpo es el malvado y Casimiro el bondadoso. No obstante, nos preguntamos: ¿en qué han consistido esas averiguaciones? El rey no lo explicita, y no se está refiriendo únicamente a la muerte de Aurelio, ya que Policarpo declarará que la desconfianza de su padre hacia él se remonta atrás en el tiempo (vv. 681-690 y 1206-1216). Es difícil que el noble infante haya dado a su rey motivos verdaderos de sospecha, conociendo su afable condición; en este sentido, todo invita a creer que Mauricio se ha estado dejando llevar a lo largo de todo el tiempo por sus sentimientos hacia Clori, que lo han hecho creer inconscientemente en la inocencia de Casimiro y, por tanto, inducirle al error de que el malvado de la premonición es Policarpo. He ahí la fuente de todas las desgracias: es lo que sucede cuando un rey no somete sus pasiones de hombre.

Su rival el duque de Moscovia está mucho menos delineado que él. Aunque carece de los graves defectos de Mauricio, Morales está muy lejos de presentárnoslo como un gobernante perfecto. Que quiera reconquistarle a la Corona polaca la provincia de Lituania no dice nada malo de él, máxime cuando nos cuenta que sus vecinos se la arrebataron por fuerza (vv. 1281-1284); lo que sí resulta preocupante es que quiera utilizar a su hermana Narcisca como moneda de cambio, convirtiéndose así en cómplice de las traiciones de Casimiro, con el que sella su amistad mediante un abrazo (vv. 1973-1976); porque muy obtuso tendría que ser este duque para no haberse dado cuenta de que el infante está actuando a espaldas del rey y que sus planes son un acto de alta traición. El dramaturgo, pues, lo ha dibujado como un personaje eminentemente negativo, a pesar de que intentará evitar la farsa de la guerra amañada personándose en el campamento de Mauricio e instándolo, con mucha arrogancia, a que se rinda (vv. 2069-2079).

Por último, poco vamos a decir del viejo rey de Argel de *Renegado, rey y mártir*. Es un personaje poco desarrollado, ya que aparece solo en la primera macrosecuencia de la segunda jornada. También el autor ha querido dejar en evidencia sus defectos, puesto que acepta en su

gracia y convierte en su sucesor a Pedro tras haber renegado, sin tener en cuenta, al parecer, todas las maldades que este dice haber cometido (vv. 1025-1220).

### 2.1.3. Figuras parentales trágicas

La figura parental, como se indicó arriba, es garante del orden y del honor en el microcosmos que supone la familia. Es la función que desempeña el viejo Gastón, padre de Rosaura en *El peligro en la amistad*, reconocido por Mendo como verdadera salvaguarda de la honra sin tacha de su prometida (vv. 401-408). Por sus años muestra además prudencia en estos asuntos del honor, y es por esta razón por la que aconseja a su yerno que no se precipite en sus juicios, ya que lo único que conseguirá es infamarse a sí mismo, cuando Mendo le insinúa sospechas de su hija a raíz del incidente nocturno en su casa, poco fiable para el anciano (vv. 879-1110). No obstante, esta sensatez no significa laxitud en la defensa de su honor ante indicios más claros de peligro, de ahí las severas amenazas que dirige a su hija y a Estela cuando descubre a una prisionera del rey y sabe que la otra se ha citado con César; sin embargo, es cierto que antes de ejecutar el castigo, deja que hablen.

No es exactamente el mismo proceder el de don Berenguer, que, siendo hermano de Laurisana, actúa en *Los Armengoles I* como una auténtica figura parental dada la ausencia de esta en la familia. En este caso, la juventud del personaje y su temperamento ardiente, del que nos informa su hermana (vv. 487-492), justificarían su carácter más impulsivo e irreflexivo ante las sospechas de su honor: no deja hablar al conde (vv. 657-722) y se lanza a acabar con la vida del intruso que descubre en su casa en la segunda jornada (vv. 1053-1063). No obstante, y sirva de desquite para el personaje, también es verdad que los indicios que se le ofrecen a la vista evidencian más su infamia que el dudoso encuentro nocturno de Mendo, y además, en la tercera jornada, hará alarde de paciencia y sensatez al esforzarse en averiguar quién es el causante de todos los enredos.

Mención especial merecen los padres de los «grandes pecadores». Estas figuras de la autoridad familiar no son tan relevantes por su función de guardianes del honor como por la relación conflictiva que se establece entre ellos y sus hijos rebeldes, siendo por tanto cruciales en la trayectoria dramática de estos, según se dijo antes. Entre ellos, destaca Honorio, padre de Osmán de *El renegado del cielo*, quizá el más interesante de esas tres figuras parentales desde un punto de vista teatral por los interrogantes que arroja al receptor, sea espectador o

lector. Aunque se trata de un rey caído en desgracia, Morales explota solo la relación paternofamiliar que establece con el protagonista, sin que llegue a ejercer en ningún momento funciones reales. Dejando de lado su devoción y celo cristianos, que son intachables, ha cometido, como el rey Mauricio de *El legítimo bastardo*, una falta al inculpar y castigar injustamente por la muerte de un criado a su hijo, de cuya lealtad siempre había desconfiado (vv. 109-184). Sin embargo, en este caso no tenemos indicios claros para explicar el porqué de esta actuación; tan solo alcanzamos que este rey desgraciado es un personaje de armas tomar, con un temperamento a veces en exceso soberbio y que no lleva nada bien su caída en la esclavitud, a diferencia de su futura nuera Florentina, que, al menos al principio, la padece con más resignación: esta condición podría explicar en parte su pasado oscuro; por ello, resulta muy chocante que cuando se vea acorralado por Osmán en el combate final y sin posibilidades de victoria, se humille vilmente ante el renegado y le suplique desesperadamente por su vida, cuando lo esperable en alguien como él habría sido que aceptara morir con dignidad (vv. 2399-2494). Esta actitud podría ser indicativa de su baja catadura moral; no obstante, podríamos ver en él una cierta voluntad de establecer un diálogo con su hijo, como sí que hace él, pasado el arrebató del enfrentamiento (vv. 2171-2350): la confesión a bocajarro de Osmán en la jornada segunda le provoca una fuerte conmoción, y aunque a primera vista lo que le duele es la deshonra que supone para su linaje tener un hijo renegado, no puede dejar de apreciarse en sus palabras, en el contexto de la tensa conversación que mantiene con él, una profunda preocupación por la situación de su vástago:

Pues ¿cómo, ingrato, no elijo  
para reñirte razón?,  
¿dónde está la devoción  
que tuviste al crucifijo?  
mas de tu crueldad arguyo  
que el moro me lo ha quitado  
y que tú se lo has comprado  
por hacerlo esclavo tuyo:  
¿no te acuerdas —¡ay de ti!—  
ni de su vida estragada?  
(*El renegado del cielo*: vv. 1479-1488)

Alberto Armengol es otro de los padres que suscitan algunas dudas. A pesar de que admite haberse retirado a su aldea para excusar «el incendio» que causó en Barcelona la muerte del padre de don Berenguer, homicidio que nunca llega a justificar (*Los Armengoles I*:

vv. 95-102), su sentido del honor parece inmaculado: convencido de su inocencia, no se resiste a la autoridad al final de la primera parte cuando lo acusan del asesinato del conde (vv. 2634-2639); y ya en la segunda, hace preso a su hijo por haberse atrevido a atentar contra el orden social, consciente de que le puede costar la honra (vv. 835-842). Sin embargo, ese excesivo celo parece ser el causante de las sombras de este personaje, y así, concede la mano de su hija Saurina al conde por recuperar su posición en la corte (*Los Armengoles I*: vv. 1231-1244), algo de lo que la propia muchacha se percata (*Los Armengoles I*: vv. 2325-2329); no obstante, sería injusto condenar a Alberto por este hecho, que no lo diferencia en el fondo de tantos padres de nuestro teatro áureo. Más interesante resulta preguntarse hasta qué punto es culpable de los sucesos acaecidos en la dilogía, pues a fin de cuentas, él es el responsable de la ocultación de identidad de su hijo, motivada por la predicción del astrólogo Mercurino (*Los Armengoles I*: vv. 129-146). En este sentido, podemos entender los temores y aun la actitud del personaje, pero de lo que no hay muchas dudas es de que el viejo cae en un par de errores al tener en cuenta los vaticinios. El primero implica al que le hace Mercurino, que simplemente le predice que su hijo será ahorcado, sin que le especifique las razones que lo llevarán a ello: Alberto, en ese momento, debe de pensar que la causa es algún crimen que Pedro va a cometer, hecho que le acarrearía la deshonra; pero eso es una interpretación suya, no un dato de las estrellas. El segundo error consiste en conceder más crédito a la predicción de un astrólogo que a la de un «varón santo», deudo suyo además, como es Bernardo de Corbaria, cuyo vaticinio es positivo al anunciar la santidad del protagonista (*Los Armengoles I*: vv. 107-120). Si vemos cómo efectivamente se cumplen al final de la dilogía ambas predicciones, podemos entender qué parte de la culpa de lo sucedido le corresponde a este anciano. Sea como fuese, lo que sí es cierto es que Alberto no arroja sobre nosotros las dudas que sí suscitaba, por ejemplo, Honorio. De hecho, a pesar de todo, sabemos que ama profundamente a su hijo secreto, al que prodiga más beneficios que al resto de sus ganaderos hasta el punto de levantar ciertas sospechas en el malicioso Berengario (*Los Armengoles I*: vv. 1287-1310).

De los tres padres de los «grandes pecadores» de Morales, Mauricio de *Renegado, rey y mártir* es el que presenta un menor interés como personaje teatral. Como corresponde a un buen viejo, se preocupa por el honor de su hija al ofrecer su vida a cambio de que los bandoleros de Pedro la dejen en paz (vv. 733-770). En el contexto religioso de la pieza, es uno



de los portavoces principales de su ideología; en este sentido, pronuncia una exaltación del martirio al final de la tercera jornada (vv. 2441-2490) y él mismo se ofrece mártir en la segunda cuando el renegado manda que le corten las venas («la noble sangre / que ofrezco a Cristo clavado», dirá, vv. 1719-1720). Que sepamos, no ha cometido ninguna falta contra su hijo en su pasado, y de hecho este lo llamará «buen padre» una vez que se haya reconvertido al cristianismo (v. 2172). La única duda teatral que este personaje nos suscita es cuándo descubre exactamente que Pedro es su hijo: el renegado no se lo revela en el acto segundo, y en el tercero ya parece estar al tanto de su identidad; todo parece indicar que es en el ínterin entre las dos jornadas cuando recibe la noticia.

#### 2.1.4. Figuras parentales cómicas

Al hablar de los protagonistas de la comedia urbana *Dejar por amor venganzas*, reivindicamos la dimensión burlesca del galán y la dama que los hacía comportarse en ocasiones de forma antidecorosa. Esta inversión de valores va a afectar también a la figura paterna de la obra: el viejo don Ramón. En este contexto, el código de honor que el anciano defiende es presentado y percibido por los jóvenes como algo ya un tanto desfasado que no van a tardar en burlar a pesar de sus esfuerzos (Arellano, 1988: 45-47; 1994: 121-124). Así pues, don Ramón, quizá buscando la tranquilidad social y económica que le brinda emparentar con un comendador de Santiago, concierta el matrimonio de su hija sin consultarlo con esta, y, quizá consciente de que a la muchacha se le da muy poco el ascenso social, intenta convencerla con un argumento que resulta irónico en este contexto: que el joven es muy guapo según su padre, aunque él no lo conoce; obviamente, no logra generar el más mínimo interés en la muchacha, enamorada ya de don Juan y suficientemente inteligente para desconfiar («¡A los ojos de su padre / ningún hijo ha sido feo!», vv. 489-490). Don Ramón, pues, a pesar de su carácter irascible e intransigente con la honra, será un obstáculo relativamente fácil de salvar para los enamorados jóvenes, y no podrá evitar ni el envío de billetes ni la ronda de galanes a deshoras en la calle ni el funcionamiento de postigos traseros que permiten a los embozados franquear los umbrales de su casa. Él mismo llegará a quejarse de su impotencia ante la fuerza del amor representada por los jóvenes:

¿Que una hija tan liviana  
sea que el honor profane?:  
¡oh, hermosura peligrosa!,

¡oh, lozanía culpable!,  
 ¡oh, liviandad descompuesta!,  
 ¡oh, flaqueza irremediable!,  
 pues el que más atenciones  
 pone en su honor vigilante  
 no se libra de una ofensa  
 si se absuelve de un ultraje;  
 ¡oh, mal haya este precepto  
 del amor, que afirma fácil  
 que para con su poder  
 no ha de haber ley inviolable!  
 (*Dejar por amor venganzas*: vv. 1983-1996)

A pesar todo, don Ramón es un hombre valiente, que no duda en sustentar su verdad ante el testimonio de alevosía que le levanta don Juan y está dispuesto a batirse en duelo con él; no obstante, las pretensiones de este anciano que pide un broquel a la criada que está terciando en los amores de su hija para salir a buscar a un hombre treinta años más joven que él (vv. 977-985) debían de causar una sonrisa maliciosa en los espectadores. Obviamente, esto es posible gracias a la perspectiva cómica de la pieza, pues el efecto no es el mismo en una tragedia, y así otros «viejos mozos» como Alberto Armengol u Honorio, que empuñan la espada contra sus hijos, no resultan en absoluto risibles.

En *Las academias de amor* Roberto hace las veces de garante del honor familiar en tanto que padre de Celaura. No obstante, esta faceta del personaje está muy poco desarrollada, ya que simplemente el anciano se limita a concertar, también sin comentárselo antes a la implicada, su matrimonio con el duque Ursino en la segunda jornada; la muchacha, aficionada a Aurora/Lucindo, responderá a su propuesta fríamente y no aceptándola del todo, causando de este modo la vergüenza del viejo (vv. 1287-1436). Como decimos, es una secuencia aislada cuyo propósito es mostrar la volubilidad del duque, como veremos en su momento, y por ello Roberto no queda ridiculizado, a pesar de que sus pretensiones no se cumplan —aunque al final su hija da la mano al príncipe de Astillano—; téngase en cuenta que se trata de una comedia seria, en que los agentes de la risa se circunscriben exclusivamente al ámbito de los subalternos.

## 2.2. Galanes, damas y caballeros varios

Los personajes que vamos a estudiar en este apartado pertenecen, en realidad, a estatus sociodramáticos diversos: desde princesas como Narcisa de *El legítimo bastardo* a caballeros

particulares como César de *Dejar por amor venganzas*, pasando por militares como Garcí Pérez de Vargas de *La toma de Sevilla* o nobles como el duque Ursino de *Las academias de amor*. En suma, lo que los une a todos ellos es que ni son figuras de la autoridad, aunque pertenezcan a la realeza, puesto que no ejercen el poder en la trama, ni se los puede catalogar como simples subalternos o criados. Los analizaremos en función de su pertenencia a las tragedias o a las comedias.

### 2.2.1. Galanes, damas y caballeros trágicos

El estudio de los personajes de *Los Armengoles* plantea un problema generado por la condición dilógica de la obra: al estar constituida por dos piezas, aunque estrechamente relacionadas, pertenecientes a convenciones microgenéricas diferentes, cada una presenta sistemas de personajes distintos, según lo dicho en la introducción, hecho que supone un estatus y función diversos para cada uno de ellos en cada parte, aunque nominalmente sean los mismos. Así pues, si la segunda se constituye como una pieza de «la conversión del gran pecador» que gira indiscutiblemente en torno a la figura del santo, al que se subordinan todos los demás, la primera, al estar construida sobre los mimbres del enredo, otorga una relevancia dramática mucho mayor a otros personajes, como Laurisana y, especialmente, el conde, verdadero motor de la acción y que nos ha servido para dar nombre al microgénero al que hemos adscrito la tragedia («las maquinaciones del traidor»). ¿Es, por tanto, justo considerar a estos personajes secundarios? Francamente, no, al menos en la primera parte. Sin embargo, hemos adoptado una visión global a la hora de estudiar el sistema de personajes de la dilogía, que nos ha llevado a analizarlo desde la óptica hagiográfica que la segunda impone al conjunto; de ahí que Pedro Armengol figure como único protagonista de la obra y los demás como secundarios. No obstante, si se quisiera estudiar las dos piezas un poco más pormenorizadamente, habría que valorar cada una de manera autónoma, concediendo a cada personaje el estatus que merece. Hecha esta advertencia, nos limitaremos a analizarlos en este apartado, posponiendo ese análisis más preciso para mejor ocasión.

De todos ellos, Laurisana destaca en tanto que se configura como un correlato femenino de Pedro. En este sentido, sus trayectorias dramáticas son paralelas. Como Armengol, en la primera parte Laurisana se mueve en función de los valores profanos —por oposición a los religiosos— del honor y, sobre todo, del amor: la vemos enamorada desde el

principio del joven ganadero, al que no para en ningún momento de insistir sobre su honestidad; incluso notamos en ella cierta vanidad, lógica en una dama hermosa de fama «muy repetida» (v. 1528), cuando, despreciada por Pedro, que la cree amante del conde, lo ofende dirigiéndole palabras soberbias (vv. 995-1002). Junto con el héroe también, la dama sufre un proceso de degradación al aceptar escapar con él a la aldea, y tras esto, vivirá su particular descenso a los infiernos en tierra de moros, donde, como Pedro en sus sueños, conocerá, ya en la segunda parte, los peligros de este mundo al verse cortejada y amenazada por el alcaide de Bizerta (vv. 1373-1435). Todas estas vivencias la desengañarán y conducirán a tomar los votos religiosos, como su antiguo amante (vv. 2301-2424).

Algo parecido se puede decir de la pareja constituida por Saurina y don Berenguer en su función de galán, que comparte, aunque en menor medida, con la de figura parental. Es la hermana del protagonista la que mejor refleja ese paralelismo: también enamorada en su juventud, desarrollada en la primera parte, se pervertirá al final de esta al aceptar escapar con el fingido don Berenguer, que en realidad es el malévolo conde (vv. 2433-2456). Por desmanes de la fortuna, acabará en la segunda parte acompañando a su hermano en la sierra, donde no queda claro cuál es exactamente su rol: ¿se trata de una bandolera como Pedro o es simplemente una acompañante? Ella misma compara su valor al de Belona (vv. 405-408) y se inflama de rabia cuando aparece en el monte el ejército de Alberto (vv. 665, 672-673 o 700-702), pero también es cierto que se considera «infelice» (v. 393). Sea como fuese, a pesar de que parece ayudar a Pedro en sus correrías, no es procedente considerar a Saurina una auténtica bandolera en el sentido en que las analiza Melveena McKendrick, una mujer injuriada que se rebela contra la sociedad para afirmar su dignidad (1974: 109-141), por el sencillo hecho de que nuestra muchacha, en realidad, no ha sido deshonrada, sino todo lo contrario: se está infamando al permanecer junto con su hermano y sus secuaces. Nuestra dama se atiene más bien al tipo también comentado por McKendrick de la bandolera acompañante del novio bandido (págs. 129-130), aunque en este caso se trata de un hermano. Comoquiera que fuese, la estancia montañesa le sirve también de experiencia infernal, y, perdonada por el rey, se casará con don Berenguer, poniendo fin a las discordias familiares y transformándose en una perfecta esposa cristiana, desapegada de los lujos y riquezas materiales, que dona a su hermano mercedario para la redención de cautivos, participando así

de su labor (vv. 1241-1372). El mensaje es evidente: también se puede servir a Dios, como lo hace Pedro, bajo el sacramento del matrimonio.

Por lo que respecta al malvado conde Manfredo, causante de todos los enredos por sus artimañas en la primera pieza de la dilogía, ya comentamos en el capítulo precedente que no puede ser tenido por un «déspota lujurioso» como el rey napolitano de *El peligro en la amistad* por dos motivos: en primer lugar, porque, a pesar de su adscripción a la alta nobleza, no ejerce de figura de la autoridad, sino que se trata de un simple galán; y en segundo lugar, porque sus objetivos no son tanto la satisfacción de sus pasiones corporales como la venganza de dos familias de las que se siente ofendido. Sus planes, taimados y calculados, van cambiando en función de la coyuntura, y así comienza pidiendo la mano de Saurina (vv. 1203-1230), pasa luego a inculpar a Pedro de intento de asesinato (vv. 1455-1508), concibe después suplantar al ganadero en la cita con Laurisana (vv. 1533-1556) y termina planeando el rapto de la dama Armengol tras hacerse pasar por don Berenguer (vv. 2411-2456): su final es una muerte anunciada (vv. 803-808). Pero la duda que plantea Manfredo como personaje teatral es si se trata de un malvado desde el principio o si se corrompe a lo largo de la obra. En la primera jornada entra sin permiso en casa de Laurisana, osadía que le reprocha la dama y que él mismo, aunque excusándose, no puede dejar de reconocer (vv. 363-412); poco después, ante la llegada de don Berenguer, se esconde diciendo «Por vuestro honor es la vida / la menor prenda que tengo» (vv. 423-424), que podría ser irónico teniendo en cuenta que ha sido él quien se ha metido en la vivienda; cuando sea descubierto, aunque culpable, tratará en vano de dar satisfacciones al hermano de su amada (vv. 673-722); y al inicio de la siguiente jornada se vale de los servicios de la criada Diana para poder incursionar de nuevo en la casa de los Lanzoles (vv. 831-851). Hasta aquí, el conde no es, en principio, muy diferente de otros galanes teatrales, por lo que podría decirse que efectivamente sufre un proceso de corrupción en la segunda jornada al verse despreciado por Laurisana y humillado por Pedro, ganadero que lo desafía a él, noble, y que, además, es preferido por la dama (vv. 1015-1052). Sin embargo, si tenemos en cuenta el macrogénero al que pertenece la obra, los lances galanes de la primera jornada adquieren unos matices algo diferentes: el conde no es un enamorado burlesco de comedia de enredo, sino un personaje de tragedia, donde la contravención del decoro resulta, cuando menos, inquietante, y que, de hecho, desemboca en su corrupción:

Manfredo no es al principio el depravado que luego conoceremos, pero su comportamiento inicial arroja una sombra sobre él que nos sugiere una trayectoria dramática oscura.

Aunque rey de África, Yarbás de *Dido y Eneas* no se presta a ser analizado como una figura de autoridad: pese a que al final de la pieza dirige sus ejércitos contra Eneas, nunca lo hemos visto desempeñar, ni correcta ni incorrectamente, las funciones propias de un monarca, por lo que debe ser estudiado como un enamorado, eso sí, especial. Al principio, el autor crea las expectativas en su público de que Yarbás se va a comportar como un amante impetuoso con la reina, llegando a ser capaz de forzarla y convirtiéndose así en un rival de Eneas, según las palabras que su criado Fineo pronuncia una vez —y esto es un detalle importante— que el rey y la reina han abandonado el tablado (vv. 727-758). Esta imagen de Yarbás sería acorde con la que la mayor parte de textos sobre el mito de Dido y Eneas nos ha legado, empezando por la *Eneida*. Sin embargo, Morales rompe pronto esas expectativas, y así, en la segunda jornada, Yarbás declara:

Fineo, yo no intento  
a Dido proponer medio violento:  
rey de la África soy y mi corona  
es laurel muy conforme a mi persona;  
si es conforme a la suya, oye, Fineo,  
me enlazaré en los lazos de Himineo  
con Dido, y si su amor fuere encontrado,  
estará por el cielo decretado,  
y el decreto del cielo  
nunca lo contrastó humano desvelo;  
pero esta diligencia  
es deuda de mi amor.  
(*Dido y Eneas*: vv. 1414-1425)

En realidad, el rey no está respetando tanto la voluntad de Dido como la de los hados: si su unión con ella no está decretada por los cielos, él no tiene nada que hacer. Esta actitud será la tónica general del monarca africano, que en la tercera jornada, a pesar del consejo de Fineo, rechazará por la misma razón tomar desagravio de la reina cuando se entere de que se ha casado con Eneas, e incluso llegará a sellar una amistad con el caudillo troyano; no obstante, esto lo hace Yarbás engañado por el protagonista, por quien cree que esa unión ha sido bendecida por los dioses, según se dijo al analizar la figura del héroe (vv. 1950-2049). Esto justifica también que se erija en paladín del honor de la reina cuando esta declare que ha sido burlada por el troyano (vv. 2484-2501) y que, finalmente, renuncie a su empresa al anunciar

Iris que todo lo acontecido ha sido voluntad de las divinidades (vv. 2642-2667). En este sentido, Yarbas es un contrapunto de Eneas y, sobre todo, de Dido, al ser el único personaje que está dispuesto a someter sus pasiones a los designios del cielo —lo cual lo convierte en un buen gobernante—: el rey africano es, en realidad, el verdadero héroe piadoso que Eneas deja de ser el tiempo que dura su embeleco de amor. No obstante, este sometimiento no implica ausencia de vida como personaje teatral, ya que, pese a la obediencia, Yarbas no deja de luchar por la reina mientras concibe esperanzas, y una vez que queda desengañado, abandona la escena «casi confuso» y «retóricos los ojos» (vv. 2050-2053).

Ana, la hermana de Dido, tiene un papel muy poco relevante en la pieza. En la jornada primera respeta las decisiones de la reina (vv. 727-776), pero en la segunda aprueba todo lo contrario al parecerle bien la relación que Dido ha comenzado con Eneas y al animarla a que continúe sin temor, haciéndole ver las ventajas que sus amores comportarían (vv. 1244-1273). Se diría que es una consejera sin personalidad, a la que le parece bien todo lo que hace su señora. Por otro lado, por esta dimensión de confidente, Ana desempeña más la función de la criada convencional que de una dama, y de hecho el tándem que conforma con Dido es paralelo al que constituyen Acates y Fineo con Eneas y Yarbas respectivamente.

Narcisa de *El legítimo bastardo* es princesa de Moscovia, pero tampoco ejerce funciones gubernamentales. Se inscribe claramente en el tipo de la «bella cazadora» que analiza Melveena McKendrick en su monografía sobre las mujeres varoniles (1974: 242-260); no obstante, se trata de un tipo de dama viril que no supone rebelión ni atentado serio contra el orden social establecido (págs. 256-260). Narcisa, en concreto, es un personaje positivo, cuya virilidad es presentada como un mérito, indicio de un alma noble y fuerte (Bravo-Villasante, 1988: 64-65). Pero, con todo esto, ¿cuál es el cometido de esta dama en el contexto de la tragedia? Además de aportar la trama amorosa casi preceptiva de la poética implícita de la Comedia y servir a Morales para construir la tensión dramática —el suceso del retrato, la sortija de Mauricio, etcétera—, podemos afirmar que la trayectoria dramática de esta intrépida cazadora, cuyas hazañas venatorias causan envidia a su hermano el duque (vv. 1339-1384) y al que incluso llega a acompañar a la guerra (vv. 1813-1890), es paralela a la de Policarpo, de modo que el protagonista, al hacer alarde de su heroísmo, se hace digno del trono de Polonia y de la mano de señora tan fuerte y principal, también merecedora de la corona polaca.

Estela, su prima, podría considerarse una suerte de *alter ego* suyo, algo que la propia Narcisa afirma cuando se dispone a revelar sus sentimientos hacia Policarpo (vv. 205-210): también cazadora como ella y «deidad del planeta rojo» (v. 206), se enamorará perdidamente del infante polaco con solo observar su retrato. No obstante, su personaje está mucho menos desarrollado, y, aparte alguna contribución al desarrollo de la tensión dramática —es la encargada, en teoría, de darle cuenta a su prima de la carta de Casimiro (vv. 1397-1400)—, su función es esencialmente la de ser interlocutora de otros.

Carlos, el fiel amigo de Mendo es, sin duda, uno de los personajes más relevantes de *El peligro en la amistad*, no solo por el rendimiento dramático que Morales extrae de él a la hora de construir la tensión dramática, sino también por constituirse en el portador de una serie de mensajes ideológicos al presentarse como ejemplo de buen vasallo, mejor consejero y óptimo amigo. En este sentido, hay que analizar las relaciones de paralelismo y de contraste que se establecen entre él y su amigo por un lado y el rey por otro. En cuanto al binomio que forma con Mendo, como él, se ve involucrado en una situación que lo hace debatirse entre dos valores sagrados: el respeto a la amistad, que lo llevaría a defender a ultranza el honor en riesgo del amigo del alma; y el acato a la autoridad regia, que lo obligaría a no intervenir contra el rey. No obstante, Carlos consigue salir airoso del conflicto: a los ojos de su señor, no puede sino aconsejarlo insistentemente contra su error (vv. 611-660); pero gracias a la oscuridad y a los disfraces verbales, logra ahuyentar al lascivo monarca la noche en que este intenta el asalto definitivo al honor de su amigo, sin atentar contra la persona real. Sin embargo, y he ahí la relación de contraste con Mendo, su amistad no es del todo pagada por este, que, aunque movido por los estrictos códigos del honor, desconfía de él desde la primera jornada, según hemos visto; incluso su esposa, en la secuencia final de la obra, considerará su actitud como una «ingratitude» (v. 2531). Por lo que respecta a su relación con el rey, se convertirá para él en un modelo de comportamiento en virtud no solo de los consejos que le da, sino también de su propia conducta, llegando a mostrar tal fidelidad y respeto por el amigo que acepta su muerte aun estando inculpada (vv. 2171-2200); en este sentido, como hemos adelantado, muchos de los comentarios que dirige al rey pueden considerarse indirectas que tienen como objetivo enmendar su conducta: «Dios os guarde / para llenar con justicia / muchos mundos de ejemplares» (vv. 2202-2204). El único reproche que se le puede hacer es que se aprovecha del desliz de Estela al final de la segunda jornada para salir airoso del



malentendido que tiene lugar en casa de Mendo (vv. 1826-1850); sin embargo, y sirva como disculpa del personaje, Carlos ignora que la dama sea la prometida de César (vv. 2117-2122).

Por su parte, los personajes de César y Estela tienen un desarrollo dramático mucho menor. Podrían considerarse, en cierto sentido, un correlato contrapuntístico de Mendo y Rosaura: se trata de una pareja feliz libre de las amenazas que acechan a la protagonista, aunque, a diferencia de Rosaura, cuya castidad es intachable, Estela pone en peligro su opinión al citar a César por la noche (vv. 1395-1414). El malentendido que turba su paz se resuelve abruptamente, cuando al final sabemos que Gastón está tratando su casamiento (vv. 2481-2485). Comoquiera que fuese, lo más relevante de esta pareja es su contribución a la articulación de la tensión dramática, al intervenir en los sucesos con que se cierra la segunda jornada.

La dama Florentina de *El renegado del cielo* es un personaje, en cierto sentido, dual. Durante las dos primeras jornadas es una princesa resignada que ha caído en la esclavitud y que debe proteger su honor contra el depravado Cosdroe, llegando a preferir su sacrificio antes que entregarse al tirano, con quien no puede unirse no ya porque sea musulmán o simplemente porque no lo ame, sino porque se considera casada con el hijo de Honorio (vv. 650-652). No obstante, ante la llegada de los defensores cristianos, se operará en ella un cambio notable: disfrazada de hombre, burlará el cerco para ofrecer su ayuda a Recisundo (vv. 1794-1908). Florentina se ha convertido, así pues, en una de esas mujeres varoniles valerosas, concretamente una guerrera (McKendrick, 1974: 207-217) que será el brazo ejecutor de Recisundo contra Cosdroe, participando así de la cruzada que el monarca cristiano ha entablado contra el musulmán por orden de los cielos y haciéndose así digna merecedora del reino conquistado<sup>361</sup>.

Luna, la dama mora de la pieza, es lo contrario de Florentina. Como ella, es también una mujer varonil, que participa bizarramente en la cacería con que se abre la pieza; no obstante, su virilidad es de signo negativo en tanto que se nos muestra como una mujer

---

361 Robert Lauer analiza las implicaciones políticas del gesto de Florentina: si Recisundo, un rey, puede declarar la guerra a un tirano, Florentina, una particular, no puede hacerlo por sí misma; antes debe contar con el beneplácito de una instancia superior, de ahí que la dama vaya a entrevistarse con el monarca y se valga de su daga para cometer el tiranicidio (1987: 140). Hay, no obstante, un pequeño detalle que pasa por alto el citado estudioso: Recisundo no «is the one to give her the dagger to behead the Sultan», sino que ella misma se la arrebató, esfumándose acto seguido y dejando al rey atónito y sin la oportunidad de replicar (vv. 1899-1912). Este hecho no invalida, en absoluto, la observación de Lauer, pero hace hincapié, creemos, en la heroicidad que caracteriza a este personaje femenino.

esquivada, tipo también analizado por McKendrick (1974: 142-173) y, más recientemente, por Pando Canteli (2008): una dama que rechaza contra natura el sometimiento a la ley de amor, aunque, sin embargo, acabará subyugada a los encantos de Cupido y padeciendo los mismos tormentos que ella causaba en los hombres. Así, Luna desprecia los cariños de Cosdroe (vv. 50-64), pero se abrasará en celos cuando el rey centre sus cuidados en Florentina (vv. 1334-1336); desde entonces, la mora será dominada por una pasión malsana que la llevará a solicitar la muerte de la cristiana a Osmán por puro despecho (vv. 686-697) y, desesperada cuando la crea entregada al tirano, a desear la muerte de este y la caída del reino (vv. 1996-2008). En este sentido, se puede decir que la actitud de Luna es paralela a la de Cosdroe al anteponer la satisfacción de sus intereses personales, la venganza en su caso, al bienestar de su reino, deseando su ruina e invasión por parte de los cristianos.

En *Renegado, rey y mártir* nos encontramos con dos parejas antagónicas: la cristiana y bien avenida conformada por Antonio y Clavela y la musulmana y conflictiva constituida por Mahomad y Arlaja. Ambas están supeditadas funcionalmente al protagonista Pedro, de modo que su relación con él dependerá de la condición que este presente en cada momento, y así se alinearán o se opondrán a él según sea un bandolero renegado o un converso piadoso. Los cristianos, más allá de que están presentados positivamente en oposición al malvado bandido que Pedro es al principio, no suponen en realidad un verdadero correlato ni por paralelismo ni por contraste con él; antes bien, su trayectoria dramática es indisoluble de la del protagonista dada su condición de víctimas de muchas de sus crueldades, de las que no se libran tampoco Mauricio ni Mahomad. Se trata de dos personajes virtuosos: Clavela, a pesar de sus astucias para estar con Antonio, relación que su padre no ve con muy buenos ojos, según se puede deducir de su carta (330+), resiste como Florentina los ataques de Pedro y le implora por la vida de su padre (vv. 675-712); Antonio, amén de un piadoso cristiano, es un amante noble que no duda en correr los peligros que sean necesarios con tal de salvar a su amada. Se trata de una pareja sin mucho interés desde un punto de vista teatral.

Más rica resulta, sin embargo, la contraria de musulmanes, presentada, como es evidente y a diferencia de la cristiana, de manera negativa. Arlaja es la infanta de Argel, pero, como otros muchos personajes miembros de la realeza, no desempeña un papel propio de una figura de la autoridad, salvo en los últimos compases de la obra, cuando preside la escena junto a Mahomad como nueva reina de la ciudad (ac. 2530+). Al igual que Luna, es una dama

esquiva que se niega a aceptar el amor de Mahomad, pero que será rendida por las «bizarrias» de Pedro, sin que, como a su padre, parezca importarle mucho su condición (v. 1192). En el tercer acto liderará una revuelta para derrocar al nuevo rey, y ello por dos razones que ella misma expone al principio de la jornada (vv. 1835-1840): en primer lugar, por motivos personales, puesto que su orgullo está ofendido al verse despreciada por el renegado, que ha rechazado su mano; y en segundo lugar, aunque íntimamente ligados al anterior, por motivos políticos, ya que Pedro no ha respetado el testamento del viejo rey que ordenaba que para reinar debía casarse con su hija, usurpándole por tanto sus derechos dinásticos y convirtiéndose así en un *tyrannus in titulo*, el que lo era por usurpación, a diferencia del *tyrannus in regimine* u opresor (Lauer, 1987: 17). Así pues, aunque no empaticemos ideológicamente con ella, desde un punto de vista político su rebelión tiene justificación. No podemos decir lo mismo de Mahomad, que se anima a participar en el motín únicamente por razones de tipo personal: haber sido derrotado en alta mar por Pedro en una batalla que, para colmo, él mismo había iniciado (vv. 1143-1164), hecho que le cuesta la pérdida de los favores del rey y de la infanta —si alguna vez los tuvo de esta—; no obstante, como indicio de su mala catadura moral, al final esgrimirá argumentos de tipo político y moral («en Argel no ha de quedarse / hombre que dejó su ley<sup>362</sup>, / prendió a su hermana y su padre», vv. 2586-2588). En esta línea, al principio Morales crea la expectación de un guerrero invencible y altivo (vv. 952-962), pero cuando lo saca a escena nos lo muestra humillado. Es, además, un personaje que continuamente está siendo utilizado por los demás: por el bandolero para conseguir el trono y por Arlaja para acabar con el nuevo rey, ofreciéndole la mano que el moro tanto ansiaba sin amor y por pura conveniencia política. Mahomad no inspira, por tanto, ninguna simpatía al espectador.

Alguadaíra y Muley de *La toma de Sevilla* son infantes, pero tampoco se los puede considerar figuras de la autoridad, de ahí que los comentemos en este apartado. Su trayectoria dramática es mucho más que una tópica trama secundaria amorosa, puesto que está perfectamente imbricada en el conflicto principal. La historia de estos dos príncipes musulmanes enamorados y convertidos al cristianismo supone los primeros frutos de la labor evangelizadora que tanto desvela al Santo Rey y a sus hombres; además, como se explicó al hablar del personaje de Fernando, que sea precisamente la infanta del reino que acaba de

---

362 Mahomad debe estar refiriéndose a la reconversión de Pedro al cristianismo; no tiene sentido que piense en su transformación en musulmán.

conquistar la que se haga cristiana y se haya pasado a su bando legitima totalmente su campaña militar (vv. 2474-2496).

Como Narcisa, el valor de Alguadaíra queda bien patente desde su primera irrupción en escena como valiente cazadora: es un caso más de mujer varonil en la dimensión más positiva del tipo y que anticipa su posterior transformación en soldado, pues no olvidemos que la caza es un trasunto de la guerra. Podríamos traer a colación aquí, adaptándola, la tesis de Parker según la cual para ser un santo se requiere energía vital; Alguadaíra no será ninguna santa, pero el valor de que hace gala en el monte es indicio de un espíritu noble, capaz de permitirle descubrir al verdadero Dios por razón natural (vv. 1283-1322), «la cual, según la Iglesia, podía llevar al hombre a la certeza de la existencia de un Dios personal [...], incluso antes de recibir la revelación de Dios» (Gutiérrez Meza, 2012: 178). Este es uno de los motivos por el que, en un gesto prácticamente idéntico al del Florentina, se decide a ayudar al Santo Rey; el otro es su amor por Muley, que le ha prometido casarse con ella y bautizarse también si los cristianos vencen (vv. 1445-1572).

La conversión del infante de Marruecos no es por razón natural como la de Alguadaíra, sino por el convencimiento de que el cristianismo es la verdadera religión al haber ganado la guerra (vv. 1351-1358); no obstante, el amor que siente hacia la infanta y el hecho de que parece estar al tanto de sus inquietudes cristianas influyen mucho al respecto. Sea como fuese, lo que más llama la atención de este personaje es su actitud hacia Tarfira: reconociendo, sin mucho arrepentimiento, que la ha burlado (vv. 396 y 496), finge darle la mano por satisfacer a su anfitrión Ajartaf (vv. 1258-1282), aunque finalmente la deja a su suerte y desdicha; la frialdad de sus palabras sobrecoge:

Infanta, templa el rigor,  
que será injuria crecida  
que tú le quites la vida  
y yo le quite el honor;  
    con sus agravios la deja  
donde para triste encanto  
ablande al suelo su llanto,  
lastime al aire su queja.  
(*La toma de Sevilla*: vv. 2219-2226)

No obstante, este cinismo es más aparente que real en el contexto de la obra: Muley puede abandonar a Tarfira porque se va a convertir al cristianismo, lo cual supone, gracias a las aguas bautismales, un (re)nacimiento a una nueva vida («admitir pretendo [...] / nueva luz y

mundo nuevo», dirá el infante, vv. 2762-2764) que anula en cierto sentido todos los errores que ha cometido como moro.

De hecho, si Tarfira se hubiera convertido también, su desenlace no habría sido quizá tan trágico, como efectivamente le sucede en *Conquista de la Bética*, según se indicó en el capítulo III; pero lamentablemente para ella, en *La toma de Sevilla* no es así. La suya es la historia de un fracaso, a pesar de ser, como su oponente Alguadaíra, una joven de gran valentía. Indiferente a la guerra y a la posible caída del reino musulmán de Sevilla, a Tarfira solo le preocupa recuperar su honor («Sea mi esposo Muley / y piérdase el mundo luego», vv. 1233-1234), de modo que cuando acepta pelear junto a Ajartaf, lo hace sin duda para acabar con la vida de la infanta, de cuyos planes ha debido de tener noticia a raíz del interrogatorio de Turrón. En este sentido, su final no es, en absoluto, un castigo por su condición de musulmana, sino el resultado lógico de su trayectoria dramática, acorde con los códigos poéticos del honor: sin posibilidad de recuperar su honra, la muerte es lo único que puede redimirla (vv. 2243-2292).

Para terminar, lo único que vamos a decir de los acompañantes del Santo Rey —el infante don Alfonso, Garci Pérez de Vargas, don Pelayo Correa y don Lorenzo Juárez— es que participan en mayor o menor medida de sus virtudes: ardor guerrero, generosidad, celo cristiano, etcétera. El único defecto que hay en ellos lo presenta don Lorenzo, que envidia a Garci Pérez y considera que la fama no está siendo del todo justa con él (vv. 1099-1124), aunque tras la expedición temeraria a Triana quedarán como amigos (vv. 1753-1764). Lo mismo se podría decir del capitán Ignacio de *El renegado del cielo*, que refleja los valores cristianos y guerreros de su rey Recisundo.

### 2.2.2. Galanes, damas y caballeros cómicos

Los galanes segundo y tercero de *Las academias de amor*, el duque César de Ursino y el príncipe de Astillano, comparten con don Carlos esa timidez de que hacen alarde al principio de la pieza, cuando ocultan a Viombro los motivos de su viaje a Mantua y se esconden al sentir la llegada de Estela. Sin embargo, como hemos visto, la situación cambia ligeramente tras el desarrollo del primer certamen: el príncipe ha ganado el primer punto y, por tanto, se mantiene esperanzado; el duque aguarda a la celebración de la segunda academia; y Carlos se desazona y decide rendirse en la jornada siguiente.

El rasgo que caracteriza a César de Ursino, el duque, es, sin lugar a dudas, la inconstancia amorosa: ha dejado burlada y abandonada a Aurora después de haberle dado palabra de esposo (vv. 1039-1055), imaginamos que para aspirar a la mano de Estela, mejor partido que su antigua amada —no nos consta que Aurora posea un título nobiliario propio, aunque no cabe duda de que, como toda dama de comedia, es de buen linaje—; poco después, a pesar de que aplaza su victoria al segundo certamen, viéndose en desventaja, acepta encantado casarse con Celaura si no consigue a la duquesa, aunque vuelve de nuevo los ojos a esta en cuanto concibe de nuevo la más mínima esperanza de favor por parte suya, ya en las ambigua palabras que Estela le dirige (vv. 1441-1472), ya en la recepción de la misteriosa carta del acto tercero. No obstante, finalmente enmendará sus errores y dará la mano a su perseguidora: parece que Aurora logra convencerlo con su soneto de lo feo de sus acciones (vv. 2479-2482) y demostrarle que no es indigno para tan alto señor casarse con una dama que siente por él un amor tan sincero y que está dispuesta a exponerse a graves riesgos por él. En este sentido, las academias suponen también para el duque una experiencia didáctico-amorosa, aunque no se case con Aurora de tan buen grado como Carlos con Estela.

El príncipe está peor dibujado. Ya hemos comentado que en cierto sentido es un amante insulso, cosa que parece reprocharle la propia Estela al quejarse de que la visita poco (v. 1484). Pero lo que más llama la atención de este personaje es su repentino amor final por Celaura: ¿desde cuándo ama a la prima de la duquesa? Hay que tener en cuenta que poco antes de la celebración de la segunda academia lo hemos visto disputar espada en mano con el duque y Carlos por el papel, un supuesto favor de Estela. La interpretación más consistente de este príncipe es quizá que sus pretensiones con la protagonista son más una cuestión de estado, la consecución de un blasón más para su linaje, que una verdadera empresa de amor. El honor y las apariencias lo obligarían a galantear, claro que tibia y artificialmente, a la duquesa (vv. 1493-1532) y a luchar por un favor que considera suyo y que le está siendo arrebatado por otro. No obstante, se habría enamorado de Celaura, con la que sin duda se ha encontrado antes del segundo certamen —por lo pronto, en el primero, al que asiste la dama, aunque no participe (ac. 644+)—, cuando por fin sale a relucir su pasión.

Aurora, la segunda dama de la comedia, es un claro ejemplo de muchacha burlada que se viste de hombre para perseguir y recuperar a su amor; es otra de las manifestaciones que puede adoptar el tipo de mujer varonil, aunque en este caso nos encontramos en la perspectiva

cómica. Ello es indicio por tanto del espíritu valeroso de la dama, patente en el disfraz masculino que viste a lo largo de toda la pieza: ante la ausencia de un pariente varón que se encargue de su afrenta —nada sabemos de su familia—, Aurora debe adoptar, ella misma, ese rol. En este sentido, Christophe Couderc habla de acción mediatizada: el disfraz supone un desdoblamiento de un personaje que busca ayuda de otro ficticio que él mismo crea, el cual le permite actuar con libertad en un entorno que, por las normas sociales, en principio le está vedado; gracias a la máscara, Aurora no contraviene su decoro, porque en realidad no es ella la que está actuando, sino un tal Lucindo (2006: 42-45, 282-287). Pero nos equivocaríamos si redujéramos esta dama aventurera a una simple muchacha dispuesta a cobrar su honra al precio que sea: sabemos desde el inicio que está verdaderamente enamorada del duque, a pesar de todo, conque su empresa lo es no solo de honor, causa bastante para hacerla reaccionar, sino de amor y, por ende, de celos:

CARISALES.	¿Así te entras?
AURORA.	Ofendida y agraviada del amor quiero sanear el honor con el riesgo de la vida; si desde Italia camino hasta Mantua —mis desvelos han hecho norte mis celos— buscando a César de Ursino, ¿cómo pretendes así hacer cobarde mi pecho cuando todo lo que he hecho es solo por verme aquí?
CARISALES.	¿No temes ser forastera?
AURORA.	¿Quién ama teme?; desvía, ley es de amor la osadía: amante y recelar fuera defeto de mi valor, que es fuerza amando tener osadías de mujer, y de mujer sin honor. ( <i>Las academias de amor</i> : vv. 553-572)

Estas palabras, y en general todo lo que dice en esta macrosecuencia, la segunda de la primera jornada, son esenciales para comprender la construcción de este personaje femenino: amor, honor, valor y perseverancia, virtudes todas que la harán merecedora de sus ansiados objetivos. Estela parece comprenderlo y apoya la causa de su invitada; el duque también, y

por ello, aunque no era su primera opción, decide cumplirle su palabra al final. En este sentido, no es descabellado defender que la trayectoria dramática de Aurora, pertinaz por alcanzar el amor, es paralela a la de Estela, conque la trama que protagoniza estaría perfectamente imbricada en la principal.

Celaura, la tercera dama, es, quizá, el personaje que más dudas plantea de la comedia palatina. Atraída por el personaje que interpreta Aurora, Lucindo, rechaza abiertamente, a diferencia de Isbella de *Dejar por amor venganzas*, el matrimonio que su padre Roberto ha convenido con el duque (vv. 1365-1436). No obstante, al final la vemos aficionada al príncipe. ¿Cuándo se produce, pues, el cambio de voluntad de Celaura? No queda claro. Este personaje interviene poco en la trama, por lo que resulta verosímil pensar que ha podido tratar en algún momento con el de Astillano, enamorándose de él y olvidando así, afortunadamente para ella, a su querido Lucindo.

También resulta pertinente comentar en este momento a Roberto, cuya dimensión parental ya hemos analizado. Como súbdito de Estela, hay que decir que este anciano es mucho más que un sirviente al uso: se trata más bien de un cortesano. Como padre que es de Celaura, prima de Estela (v. 525), debe de ser tío de esta, que lo llama «deudo» en su primera intervención (v. 275). Además, cuando trate de convenir el matrimonio de su hija con el duque, una de las razones que aducirá para ponderar la calidad de la muchacha es «que es mi hija, que es bastante» (v. 1330), y de hecho el de Ursino se dirigirá a él como «gran Roberto» (v. 1299). Por otra parte, las funciones que desempeña en palacio no son las que realizaría un simple criado: actúa como secretario o maestro de ceremonias de las dos academias amorosas, que, como queda explicado, son mucho más que un mero acto lúdico, ya que está en juego el matrimonio de la duquesa; además, hará las veces de lugarteniente de su señora, ya que, cuando esta se encuentre indispuesta por sus sentimientos encontrados, será él quien despache a los ciudadanos en la audiencia (vv. 863-868). No obstante, a pesar de su alto estatus sociodramático, la relevancia dramática de Roberto es relativamente limitada.

Por lo que respecta a los galanes segundo y tercero, Alejandro y César, de *Dejar por amor venganzas*, participan también, como el protagonista, de esa caracterización burlesca que, según Arellano, es convencional de la comedia de capa y espada. El rasgo clave que caracteriza a Alejandro es su sentido riguroso del honor, que, a diferencia de don Juan, siempre —al menos hasta el final— pesa más que las delicias del amor. Sin conocer a su



prometida, se persona en su casa «disfrazado» —sin hábito de Santiago (v. 568)— para cerciorarse de que su futura esposa «libre esté de galanteos» (v. 578); ya en la segunda jornada, celoso de César, rondará la calle con el mismo fin mientras que los otros dos lo hacen para verse con sus damas; finalmente, no pudiendo desengañarse de sus dudas, romperá el contrato de matrimonio (vv. 2169-2352). Su observación escrupulosa del código de honor queda también evidente en la manera como se comporta durante los duelos en que se ve envuelto: no tolera que don Ramón lo ayude al ser él solo el agraviado (vv. 1282-1314), y en el choque final pretende vengarse primero de don Juan al ser «más inmediato / un agravio escandaloso / que una ofensa con recato» (vv. 2516-2518). Hay que tener en cuenta que Alejandro, posiblemente, proviene de un estamento sociodramático superior al de don Ramón, pues acaba de ser nombrado comendador de una importante orden militar (v. 482); he ahí quizá el motivo por el que el anciano está tan interesado en emparentar con él. Sin embargo, el celo un tanto extremo por ese código de honor es lo que, en cierto sentido, ridiculiza al personaje, que, como su futuro suegro, defiende unos valores percibidos por la perspectiva lúdica de la comedia como algo ya anacrónico. En este sentido, sorprende cómo alguien con esta trayectoria renuncie a la dama convenida para casarse con la prima de esta (vv. 2580-2581). Podríamos pensar que se trata de un final convencional con doble boda, típico de la comedia urbana, pero hay indicios muy sutiles que nos llevan a postular que este cambio de actitud de Alejandro podría tener una justificación dramática. Que sepamos, no ha coincidido con ninguna de las dos damas en ningún momento de la obra justo hasta el final, cuando las muchachas se presentan en el campo para parar los enfrentamientos; es Leonor la que insta al comendador a reportar su furia, a lo que este responde: «Si haré, porque me dislumbra / la luz que ha salido al campo» (vv. 2551-2552). Parece que Alejandro ha sucumbido a los encantos de la prima de Isbella, no importándole entonces darle la mano a pesar de lo establecido al principio: también él, como don Juan, consigue *dejar por amor venganzas* (honor).

César no tiene la misma suerte, ya que se queda compuesto y sin novia al final de la comedia. En este sentido, se trataría del «galán suelto» del que hablaba Frédéric Serralta en 1988 y que Couderc analiza más modernamente como función E: personaje agresor que obstaculiza el triunfo amoroso del galán y la dama de referencia, de la que suele ser pariente —César es hermano de Isbella—, y que no se gana las simpatías del público, por lo que sus rasgos ridículos suelen estar más acentuados y fracasa dramáticamente al final al no lograr la

mano de ninguna dama (Serralta, 1988b; Couderc, 2006: 246-256). Más concretamente, Couderc plantea ese «castigo» final como un acto de justicia poética, pero entendida en un sentido puramente dramático, que no moral: el personaje ha cometido una serie de errores o presenta ciertas características que justifican su derrota (págs. 45-51). ¿Cuál es la falta de César?, ¿qué lo hace más risible que don Juan y Alejandro? A primera vista, lo que caracteriza a este joven es su condición impulsiva y arrogante: sabemos que «su juventud ardiente» (v. 2268) forzó a su padre a expulsarlo de casa, a la que vuelve continuamente para galantear a Leonor; al final de la segunda jornada, molestará a su padre cuando sea él quien acepte el desafío de don Juan (vv. 1741-1744); y en la tercera se dirigirá a don Ramón con un desairado «A ti no te toca / averiguar este lance» (vv. 2099-2100), a propósito de la entrada de don Juan en la casa. Pero el parlamento que mejor lo define se encuentra en la primera jornada, cuando se encara con Alejandro provocándolo con unas palabras más propias de un soldado pendenciero que de un galán:

ALEJANDRO.	Pues ¿en esta casa vos quién sois?
CÉSAR.	El galán, el dueño, y todo cuanto se incluye de estos umbrales adentro se deshace por mi gusto y se hace por mi respeto, y siendo yo tan bizarro que agora ni en ningún tiempo miré el rostro del temor ni vi la cara del miedo, hoy al dueño de esta casa de tal suerte reverencio que siendo yo dueño de ella, me escondo porque me temo... ( <i>Dejar por amor venganzas</i> : vv. 659-672)

No obstante, este carácter no basta por sí solo para hacer de César un galán dramáticamente inferior a don Juan y Alejandro. Sin embargo, la situación cambia si tenemos en cuenta que se trata de un personaje relativamente joven, hecho con que don Ramón justifica su soledad final (vv. 2578-2579). Así pues, nos encontramos ante un muchacho —aunque lo suficientemente mayor para ser expulsado de casa y poder empuñar una espada— cuyo proceder, visto a esta luz, sí que resultaría un tanto más gracioso: un jovencito que galantea a la prima con la que vive, que se dirige insolentemente a un hidalgo mayor que él y del que ignora que es

comendador y que juega a defender el honor de su casa a pesar de que su padre sigue bien vivo y con ganas de armarse de un broquel. No sería exacto calificar esta actitud de burlesca, sino más bien entrañable, capaz de suscitar la sonrisa complaciente de los espectadores.

Por último, Leonor, la segunda dama de la pieza, guarda muchas similitudes con su prima. También enamorada de don Juan a raíz de la proeza del galán en el incendio de la quinta (vv. 247-254), sentirá el pinchazo de los celos cuando descubra que Isbella lo pretende (vv. 817-1000); y como ella, hará gala de una conciencia un tanto laxa del honor cuando lamentemente que su opinión ha quedado en entredicho sin que haya gozado de las delicias amorosas que se le achacan (vv. 2031-2054). No obstante, también presenta algunas diferencias respecto a ella: por un lado, su amor hacia don Juan no es tan intenso como el de su prima; por otro, es una muchacha algo inconstante, rasgo que caracteriza, según Couderc, a muchas damas de segundo rango (2006: 222-229), puesto que sabemos que en cierto sentido ha aceptado los galanteos de César (vv. 443-450), de los que se olvida pronto tras conocer a don Juan. Esta actitud puede comprenderse dramáticamente si tenemos en cuenta lo dicho sobre el tercer galán: es hasta cierto punto lógico que Leonor se sienta atraída por un hombre más adulto y que además ha dado muestras de valor al liberarla del peligro del fuego. Sea como fuese, no se trata, a diferencia de lo que afirma también Couderc para estas damas secundarias, de una joven urdidora y mañosa, sino más bien pasiva: que sepamos, no tiene mucho que ver con la visita nocturna que pretende hacerle César, que sería cosa del galán y la criada Laura (vv. 1067-1080), contrariamente a Isbella, que sí hace llamar a don Juan.

### *2.3. Subalternos*

En este último apartado de estudio de los personajes del teatro de Cristóbal de Morales vamos a centrarnos en la categoría sociodramática de los subalternos, es decir, todos aquellos personajes subordinados socialmente a los que hemos estudiado hasta ahora, galanes, damas y caballeros y, por qué no, figuras de la autoridad, a cuyo servicio y órdenes están, ya se trate de criados, lacayos, escuderos o soldados rasos. Distinguiremos por un lado a los graciosos y por otro a las criadas y otros subalternos. Como venimos haciendo, los diferenciaremos también en función de su pertenencia a las obras trágicas o a las cómicas.

### 2.3.1. Graciosos trágicos

El gracioso es uno de los personajes del teatro barroco que más interés ha suscitado en la crítica. Proteico y polivalente, según lo han calificado estudiosos como Luciano García Lorenzo (2005: 123-124) o Lavinia Barone (2012: 72), ha sido analizado a lo largo de la historia de la crítica según diferentes enfoques<sup>363</sup>. El más simple y superficial es, quizá, el de su caracterización estática, y así tenemos numerosos trabajos que dan cuenta de los rasgos que lo individualizan como personaje por oposición a los demás, especialmente al señor o caballero de estatus sociodramático superior al que sirve. Estos caracteres se vienen repitiendo desde la aparición del trabajo de Juana de José Prades (1963: 110-125), y han sido resumidos por Jesús Gómez en su estudio sobre los graciosos de Lope (2006b: 63-110). No es un asunto en el que merezca la pena detenerse excesivamente, ya que basta una simple lectura de las piezas para reparar fácilmente en ellos. Circunscribiéndonos a las tragedias, grupo que en este momento merece nuestra atención, los caracteres más destacados de los graciosos de Morales son, como no podía ser menos, la cobardía, que en más de una ocasión desemboca en alusión escatológica, presente en todos, que en algún momento se muestran temerosos ante algo, como Turrón de *La toma de Sevilla*, que cae acobardado cuando Fernando esgrime la espada, confesando tener «Todo el turrón derretido» (v. 308); la pereza y el gusto por dormir, de que hacen gala Berengario en *Los Armengoles I* (vv. 2044-2050) o Arturo en *Renegado, rey y mártir* (vv. 37-46); el hedonismo y el amor por la buena comida y la bebida, que no impiden a Agüero de *El peligro en la amistad* llegar a la cocina a pesar de estar molido a palos (vv. 2096-2108); el sentido práctico y materialista de la vida, presente en Rechepe de *El renegado del cielo* (vv. 515-534) o en Ruido de *El legítimo bastardo* (vv. 1745-1752); y otros más esporádicos como la picardía y la sagacidad, que llevan a Berengario en *Los Armengoles I* a plantearse la verdadera identidad de Pedro (vv. 1293-1298) o a Arturo de *Renegado, rey y mártir* a desconfiar de la actitud servil de Arlaja en la jornada final (vv. 2011-2012); o la misoginia, patente en Acates de *Dido y Eneas* (vv. 789-802 o 1480-1483); sin olvidar su dimensión metateatral, que pone al descubierto los entresijos del artificio que es la pieza de teatro, siendo el caso más destacable el sumario que de la trama hace Berengario en la tercera jornada de *Los Armengoles I* (vv. 2038-2043), según se vio en el capítulo precedente.

---

363 Para un estado de la cuestión relativamente reciente sobre la crítica y bibliografía de este personaje, puede consultarse la obra de Lavinia Barone (2012: 49-66).

Más interesante nos resulta, y por eso nos vamos a centrar en ello, los enfoques de tipo funcional, que pretenden dilucidar el papel que desempeña el personaje en el sistema que constituye la obra. En el caso de los graciosos trágicos, el estudio se revela especialmente pertinente a causa de la aparente contradicción que supondría la presencia de un personaje cómico en el contexto de una tragedia. Es un asunto que ha causado confusión a la crítica prácticamente desde la época contemporánea a la Comedia hasta fechas relativamente recientes. En este sentido, creemos que quienes mejor han dado una respuesta satisfactoria a la cuestión son Ignacio Arellano y algunos de sus seguidores, como Juan Manuel Escudero Baztán o Lavinia Barone, que, al estudiar la función de los graciosos en los dramas de Calderón, parten de la idea de que en la Comedia barroca la combinación de elementos trágicos y cómicos no supone una mixtura, en que perderían su esencia para dar lugar a una nueva entidad, sino una mezcla, en que permanecen diferenciados en el poema dramático; así pues, el gracioso y otros personajes cómicos no tienen por qué ser extraños a la tragedia, ya que se trata de elementos secundarios que no alteran la perspectiva onírica y trascendente dominante (Arellano, 2011: 14-17). En este sentido, señalan dos tipos de inserciones del gracioso en la pieza trágica: la que llaman simple y la que denominan compleja (Arellano, 2006b; 2011: 19-28; Escudero Baztán, 2010; Barone, 2012: 75-149).

La inserción simple consiste en la inclusión de episodios aislados protagonizados por el gracioso y sin una verdadera repercusión en el desarrollo del conflicto trágico, hasta el punto de que algunos podrían eliminarse sin que el edificio de la tragedia se derrumbara (Arellano, 2011: 20). Esto lleva a Arellano a resaltar la marginalidad del gracioso trágico calderoniano, que continuamente se ve expulsado de la escena por los otros personajes o ignorado en sus intervenciones chistosas en lo que supone un rechazo del personaje de la acción trágica (2006b: 36-38; 2011: 22-23). Esta circunstancia se da también con los de nuestro autor, que también sufren ese «desprecio» por parte de los personajes serios. El caso más destacado es el de Agüero de *El peligro en la amistad*, fuertemente desapegado de su amo Mendo, que lo insulta y desprecia constantemente salvo cuando lo requiere para guardar la calle la noche en que el rey asalta su casa: vituperios como «necio» (v. 17) o «bárbaro» (v. 1114) y amenazas de golpes y aun de muerte (vv. 1213-1214) son frecuentes en la boca de Mendo, e incluso la criada Lucrecia lo trata despectivamente cuando se despiden antes de abandonar Nápoles, en un diálogo que parodia e invierte los afectos que se dedican los

señores (vv. 1237-1370). También Berengario es rechazado en diferentes ocasiones a lo largo de las dos partes de *Los Armengoles*: en la primera es expulsado del escenario más de una vez, como si no tuviera cabida en la acción dramática (vv. 892-893, 2133-2135 y 2462-2468); y en la segunda se queja al sentirse excluido de la batalla campal contra Alberto y los soldados (vv. 674-675), aunque huya poco después acobardado (v. 699). También Eneas pedirá a Acates que se marche tras la noticia de la muerte de Anquises (vv. 2113-2119), justo antes de una nueva aparición de Creúsa y Venus, en que el héroe vuelve a debatirse entre su obligación y el amor. Ruido, por su parte, evitará a toda costa asistir al enfrentamiento armado entre polacos y moscovitas, por lo que se retirará a un monte (vv. 2145-2146); y Cosdroe ordenará a Rechepe que se vaya «allá dentro» (v. 530) para poder requebrar y amenazar a Florentina. Arturo, como Berengario, lamenta que Clavela no lo tenga en cuenta cuando la dama se erige en portavoz de los cristianos y, en nombre de todos, se dirige a Mahomad y Arlaja («Y ¿yo dónde he de quedarme?», dirá, v. 2578). Por último, Turrón de *La toma de Sevilla* no será expulsado del escenario, pero se le mandará callar en alguna ocasión cuando lo que diga o pretenda decir sea alguna de sus impertinencias, sobre todo si está el rey delante (vv. 340-342, 951-954 y 2091-2105).

Los casos de inserción simple suponen en muchos casos una concesión a las expectativas del público, que esperaba efectivamente esas secuencias cómicas protagonizadas por los graciosos (Arellano, 2006b: 35; 2011: 20; Barone, 2012: 75). En este sentido cabría destacar aquellas en que los dichos y hechos del personaje suponen un contrapunto jocoso de las palabras y acciones de los protagonistas, una de las principales características del gracioso lopesco, según Jesús Gómez (2006b: 21-26). Este investigador señala que el contraste debe darse siempre con el galán al que sirve, pero lo cierto es que, al menos en Morales, el paralelismo burlesco puede establecerse con cualquier otro personaje o situación. El caso más destacado de *Los Armengoles I* es la ridícula conversación que Berengario mantiene con su «amiga» Berrueca de camino a las ferias de Barcelona, que supone el envés de la cariñosa entre Pedro y Saurina (vv. 255-362): las amorosas palabras que galán y dama se dedican son reproches y burdos desdenes en la pareja de graciosos. De la segunda parte de la dilogía se puede decir que prácticamente todo el papel de Berengario es un contrapunto cómico del de Pedro, al ser un acobardado bandolero en la sierra y un apocado motilón mercedario en las misiones redentoras; pero a la hora de exponer casos precisos, podemos aducir el

prendimiento del gracioso, versión paródica del del santo (vv. 745-760), o la liberación «sin rescate» de un cautivo de Bizerta (vv. 1757-1778), que corresponde a la de Laurisana unos versos antes. Por su parte, la primera secuencia protagonizada por Acates en *Dido y Eneas*, en que el gracioso huye de Troya, de su mujer y de su suegra cargando con lo poco que ha podido salvar, es el *contrafactum* de la huida de Eneas con su familia (vv. 121-168), como ya supo ver Walthaus (1988). De *El legítimo bastardo* podemos traer a colación el relato en endecasílabos pareados de Policarpo en la segunda jornada en que narra a Narcisa su salvación de las aguas del mar asido a una tabla, respondida burlescamente por Ruido: la conclusión del héroe «el sol sediento lame mi vestido, / alguna parte al mar restituido» (vv. 1079-1080), de resonancias gongorinas, tiene su correlato cómico en la del gracioso: «mas él me hizo tragar / tanta agua que he estado un mes / colgado por los dos pies / para poderla trocar» (vv. 1101-1104). En *El peligro en la amistad* la despedida entre amores y celos de Mendo y Rosaura tiene su contrapunto, como se dijo poco antes, en la de los criados Agüero y Lucrecia, en absoluto amorosa sino llena de pullas e improperios, una, además, redactada en décimas y la otra en redondillas (vv. 1237-1370). Por lo que respecta a *El renegado del cielo*, el caso más claro de correlato cómico del gracioso Rechepe es el sueño que lo atormenta poco antes de la batalla final, según el cual los cristianos le van a propinar una paliza y le van a hacer comer tocino (vv. 2011-2025), que para desgracia suya se cumplirá, al igual que se hace realidad la pesadilla de Cosdroe al inicio de la pieza, donde resultaba decapitado por una cristiana, Florentina (vv. 281-300). Y por último, muchas de las intervenciones de Turrón de *La toma de Sevilla* son contrapuntos cómicos de las de los otros personajes: su descripción amable de la ciudad de Sevilla (vv. 955-960), que se contrapone a la que poco antes ha pronunciado Fernando (vv. 905-916); sus comentarios burlescos sobre el vendaval que pone en movimiento las naves de Ramón Bonifaz (vv. 1574-1580), que se corresponden con los serios de Alguadaíra y Garci Pérez (vv. 1581-1592); o su indignada y graciosa respuesta a una de las proposiciones de Muley para rendir la ciudad (vv. 2519-2524), versión ridícula de las que van dando los hombres del rey a lo largo de toda la secuencia de las capitulaciones. Los ejemplos son abundantes y no los hemos agotado en estas líneas.

En lo que respecta a la inserción compleja, supone la transformación del gracioso en agente trágico por alguna circunstancia, bien porque se anula su potencial cómico, de modo que el personaje es incapaz de hacer reír por el advenimiento de la tragedia, que queda de este

modo subrayada; bien porque sus chistes solo lo son en apariencia, ocultando premoniciones del final desastroso de algún personaje; o bien porque con sus palabras o hechos contribuye de algún modo al desencadenamiento de la catástrofe. En la obras de Calderón uno de los ejemplos más significativos que los estudiosos siempre aducen es el de Coquín de *El médico de su honra* (Arellano, 2006b: 41-46; 2011: 23-25; Barone, 2012: 137-144). Personalmente, creemos que podrían diferenciarse dos tipos de inserciones complejas: una de tipo funcional, cuando se aniquila la dimensión risible del gracioso; y otra de tipo estructural, cuando su contribución a la tragedia no es tanto porque pierda su papel cómico como porque su intervención en algún momento de la pieza es clave para el desarrollo de la trama trágica.

En Morales no hemos encontrado un caso comparable al del Coquín calderoniano, pero sí algunos que demuestran que también nuestro poeta se valió de los graciosos para resaltar la tragedia. El ejemplo más logrado, a nuestro parecer, es el de Acates de *Dido y Eneas*, que en sus últimas intervenciones, en la tercera jornada, pierde ese humor, a veces chabacano, que lo ha caracterizado en otros momentos para anunciar también él la desgracia que se avecina si Eneas no pone rumbo a Italia, siendo el rodeo que da para comunicar a su señor la muerte de Anquises su gracia final (vv. 2058-2107). Su última intervención es un breve soliloquio en que incide en las mismas ideas, en el que poco o nada hay de risible (vv. 2252-2275). Además, algunos de sus comentarios chistosos de las jornadas anteriores ocultan algunas veras que, a sabiendas del desenlace, resultan inquietantes:

Pies en pared ha querido  
poner Venus por los dos [Dido y Eneas]  
y a su hijo, el ciego dios,  
hecho trasgo le ha traído:  
por fuerza ha de ser marido  
de Dido, y Venus se alegra,  
pero si en desdicha negra  
logra su intento, ha de andar  
hasta que le pueda dar  
a Dido con la de suegra;  
mas mirando sus enojos  
lo que a uno y otro provoca,  
cuanto niegan a la boca  
le conceden a los ojos:  
uno y otro son despojos  
de amor, y la cara hermosa  
de Dido arde como rosa:  
consecuencia es declarada



que arderá de provocada,  
pero no de vergonzosa.  
(*Dido y Eneas*: vv. 1214-1233)<sup>364</sup>

Otro gracioso vuelto agente trágico, aunque solo en algunos momentos concretos de la obra, es Turrón de *La toma de Sevilla*. A diferencia de Acates, este gracioso mantendrá su tono festivo hasta el mismo final de la tragedia, pero en un par de ocasiones sus parlamentos dejan de ser esos correlatos cómicos de los que hemos hablado antes para adquirir una dimensión grave en alabanza del rey, hasta el punto de que podrían haber sido pronunciados por otro personaje:

¡Deténgase ese concurso  
de españoles, esa ufana  
numerosa pesadumbre  
de soldados que en Tablada  
nuevo Josué conduce,  
nuevo Sansón acompaña,  
donde el Betis cristalino  
dará su heroica arrogancia,  
espejo de cristal puro  
hasta que en carmín y grana,  
vergonzoso de mirar  
en su orilla beldad tanta,  
corrida púrpura vuela  
lo que es espejo de plata!  
(*La toma de Sevilla*: 891-904)

Lo mismo se podría decir, a pesar de que sucede a un momento burlesco en que se empeña en hablar con el rey, de su anuncio de la llegada de las tropas musulmanas, que se disponen a presentar batalla (vv. 2106-2118). Además, logrará vencer su cobardía al final del acto segundo y obedecer la orden del infante de ir a espiar a la Puerta del Sol, pues «la ley / de soldado y caballero / es anteponer primero / a mi vida la del rey» (vv. 1097-1700); aunque habría que preguntarse hasta qué punto este criado y escudero del futuro Alfonso X es «caballero», lo cierto es que arriesga su vida, y, de hecho, preso por los moros, Ajartaf estará a punto de ahorcarlo.

Esta dimensión del gracioso ha llevado, no obstante, a algunos estudiosos a sobrevalorar su función como agente trágico, llegando a considerar algunos de ellos los

364 Hay que recordar que en la tradición impresa de la tragedia era también el gracioso el encargado de declamar el misterioso poema «Suba la garza a la encimada esfera», en que se anunciaba igualmente la muerte de la reina.

portadores de las ideas del dramaturgo, únicas voces sinceras que denuncian el sinsentido de la existencia y de la sociedad, especialmente aquellos que pueden ser calificados de bufones (Ruiz Ramón, 2005)<sup>365</sup>. Sin embargo, hay que advertir de que no conviene sacar los hechos de su contexto: una cosa es que el dramaturgo aproveche esta figura cómica para resaltar la tragedia y otra muy distinta es que la convierta en vehículo de primer orden de la misma, pues, como recordaba Marc Vitse, esto no es posible al tratarse de un subalterno, proveniente del escalafón más bajo de la sociedad dramática (1988: 294-306), de modo que su contribución a la tragedia siempre será secundaria, siempre estará supeditada a la de otros personajes sociodramáticamente superiores, verdaderos agentes trágicos o portavoces ideológicos —amén de que lo que se critica no es el sistema en sí, sino a los particulares que lo corrompen— (Arellano, 2006b: 48-53). En este sentido, los verdaderos agentes ideológicos de *Dido y Eneas* son, obviamente, Creúsa y Anquises, y en todo caso Yarbas y el propio Eneas cuando por fin recapacita; la implicación de Acates es secundaria, y sus preocupaciones nada tienen que ver con la trascendencia cósmica de las de los personajes principales, sino más bien con la terrenal del motín que se está cocinando entre las filas troyanas por la tardanza de Eneas en zarpar rumbo a Italia. Lo mismo se puede decir de *La toma de Sevilla*, en que las intervenciones «serias» de Turrón son muy puntuales, de modo que la mayor parte de las alabanzas del Santo Rey están en su propia actuación o en las palabras de sus hombres.

Un caso muy significativo a este respecto es el de Arturo de *Renegado, rey y mártir*. Desde el inicio de la pieza, vemos al gracioso desaprobar la excesiva crueldad que gasta su amo Pedro, y cuando este, ya hecho moro, pretenda que reniegue él también, Arturo se mantendrá firme en su fe, llegando a vencer incluso el miedo a los posibles castigos que podría acarrearle su tesón (vv. 1266-1267). Esto ha llevado a estudiosos como Juliá Martínez a afirmar que «El gracioso Arturo [...] adquiere en la última jornada una dignidad notable, al negarse a renegar, aunque le amenazan, queriendo que cumpla las promesas que hizo cómicamente, comicidad que vuelve a recobrar más adelante, cuando Pedro, ya convertido, pretende probar su fe y entereza» (1944: 62). Sin embargo, una vez más, si tenemos en cuenta el estatus sociodramático de Arturo y cómo su defensa de la fe se opone a la de otros personajes, comprobaremos que esa dignidad de la que hablaba Juliá es relativa. Los verdaderos defensores de la religión son los personajes jerárquicamente superiores, esto es, el

---

365 Sobre la figura del bufón, véase también Gómez, 2009.

propio Pedro con su conversión; Mauricio, que se ofrece mártir; Antonio y su devoción al crucifijo o Clavela, que resiste los envites del bandolero con «las armas del cielo» (v. 1084): ellos muestran una piedad verdadera y desinteresada de la que carece Arturo, cuya constancia radica más en el temor a acabar en el infierno haciendo compañía al diablo, palabras que están constantemente en su boca (vv. 576-578, 796-798, 1018-1019, 1252-1256, 1502-1506, 1665-1674 o 2348-2358), y en lo poco que lo atraen las obligaciones y privaciones alimentarias del islam, según revela a su amo en la jornada final («¿Yo comer cabra en aceite?, / ¿yo no beber vino? ¡Zape!»), vv. 2359-2360).

La inserción en la tragedia de otros graciosos de Morales se va producir por su contribución al desarrollo de la trama. En este sentido, el que más destaca es Agüero, el criado traidor de *El peligro en la amistad*, que, a causa de vender sus servicios al rey de Nápoles, es responsable de buena parte de los sucesos que tienen lugar en la obra, no solo al principio de la misma, cuando ofrece una llave al monarca (vv. 475-514), sino también al final, cuando lo informa de la reunión que ha concertado Rosaura con Carlos (vv. 2423-2466), aunque en este caso lo que va a tener lugar es la anagnórisis. Su nombre, además, servirá de máscara a Mendo en la segunda jornada para permitirle confirmar que el rey está atentando contra su honor (vv. 1613-1674).

Otros graciosos contribuyen también al desenvolvimiento de los hechos, aunque en menor medida e involuntariamente. Berengario, en la primera parte de *Los Armengoles*, al anunciar a Pedro la llegada de Alberto a Barcelona, causa que aquel parta a recibirlo, dejando solos en la casa a don Berenguer y al conde, que tiene así vía libre para dar comienzo a sus maquinaciones, favorecidas, además, por el hecho de que al futuro santo se le cae la carta de Laurisana (vv. 1415-1432); en la tercera jornada será también testigo de los desdenes de la dama Lanzol a Manfredo, que irá a comunicar a su nuevo señor don Pedro (vv. 2051-2096), que, convencido del amor de la muchacha, gestará muy pronto la fatídica huida en mitad de la noche. Ruido, por su parte, perderá en palacio la banda que Narcisa ha regalado a Policarpo en la segunda jornada de *El legítimo bastardo*, la cual será recogida por Casimiro (vv. 1578-1596), que se ocultará la cara con ella para atentar contra la vida de su padre y rey. Por último, la deficiente pronunciación<sup>366</sup> y mala memoria de Rechepe de *El renegado del cielo*

---

366 El gracioso de *El renegado del cielo* se expresa en habla de moriscos, un lenguaje artificial y convencional que imita, aunque no con rigor filológico, la lengua española hablada por los musulmanes, en este caso, como en muchos, con un fin cómico. Ha sido estudiada, entre otros, por Case, 1982 y Santos Domínguez,

están a punto de costarle la vida a Honorio; Osmán, enterado, se lanzará a salvar a su padre (vv. 1105-1226), produciéndose en la conversación subsiguiente la confesión de identidad del renegado, un golpe más a su atormentada conciencia, y el juicio con Cristo.

Como se puede apreciar, la inserción simple y la compleja no son incompatibles, ya que todos estos graciosos disponen tanto de intervenciones que no son más que una concesión a las convenciones de la Comedia, que pedía la mezcla de los elementos trágicos y cómicos, como de contribuciones más o menos relevantes al desarrollo del conflicto trágico. El único gracioso que no estaría concebido de acuerdo con la inserción compleja sería Berengario en la segunda parte de *Los Armengoles*, donde, como hemos dicho, simplemente acompaña a Pedro Armengol en sus aventuras, sirviéndole de interlocutor y parodiando sus acciones; no obstante, habría que plantearse hasta qué punto estos paralelismos son un mero recurso de comicidad y no un mecanismo capaz de «[conferir] a la obra una unidad, más allá del torrente de acontecimientos y del paso de un tiempo muy dilatado» (Rubiera Fernández, 2005b: 242).

### 2.3.2. Graciosos cómicos

Los rasgos definidores estáticos de los graciosos de las comedias son esencialmente los mismos que los de las tragedias: la cobardía rayana en lo escatológico de Tarabilla en *Dejar por amor venganzas* (vv. 1388-1390); su carácter curioso y chismoso (vv. 367-368) que comparte con Viombro de *Las academias de amor* (vv. 453-473); el materialismo de que hacen gala, que lleva a Viombro a exigir una recompensa por el «cuadro» de la duquesa que ha pintado con su lengua (vv. 224-225) y a Tarabilla a recrearse en un imaginado diamante cuando entrega la misiva de don Juan a Isbella/Leonor (vv. 1951-1955); la visión poco idealizada de la realidad, evidente en los comentarios chistosos de Viombro durante la primera academia y en la renuencia de Tarabilla a arriesgar su vida por las damas que imagina don Juan en peligro en el incendio, «que pueden ser dos tías o dos viejas [...] / o puede ser que sean dos vecinas» (vv. 94-96); la sutil misoginia (*Las academias de amor*: vv. 2383-2390; *Dejar por amor venganzas*: vv. 732-733); la sagacidad de Viombro, que lo lleva a intuir las pasiones de Estela (vv. 1003-1012); su pereza y gusto por el sueño (v. 1902); la malicia de

---

1987, a quienes remitimos. Algunos de sus rasgos son las vacilaciones vocálicas ente *i* y *e* y *u* y *o* (*toceno*, v. 1117; *chopar*, v. 2090), las monoptongaciones (*vejo*, v. 1216; *despós*, v. 716), las vocalizaciones de las palatales lateral y nasal (*faltillas*, v. 529; *enganiar*, v. 1328) o el uso del infinitivo como forma universal personal del verbo, amén de muchas otras prevaricaciones idiomáticas. Sobre el personaje del morisco, véase Belloni, 2012.

Tarabilla cuando pica a don Juan al final de la comedia, recordándole los molestos malentendidos en que se ha visto implicado (vv. 2381-2399); o la metateatralidad, que lleva a Viombro a decir, cuando Estela le pide que la deje a solas con Aurora, que «Eso mismo se quisieran / cualquiera de los que miran» (vv. 1030-1031); y a Tarabilla a anunciar, poco antes de batirse contra Alejandro y Umbrete, que «Señores, aquí es preciso / que el gracioso sea valiente» (vv. 1262-1263). Como con las tragedias, estos ejemplos no agotan todos los que se pueden localizar en las dos piezas.

La función y la inserción de estos graciosos son diferentes de las de los trágicos debido, claro está, a la perspectiva lúdica. *Las academias de amor* es una comedia seria en la que la comicidad queda circunscrita a la esfera de los criados, siendo Viombro su principal generador, con la ayuda de la criada Diana y el puntual Carisales. Por lo que respecta a la contribución de este gracioso a la trama cómica, es relativamente limitada: además de ejercer las funciones de recadero en distintas ocasiones, su picardía a la hora de descubrir los sentimientos de su señora, que no oculta, la lleva a ponerse en guardia; y en la tercera jornada le cabe parte de la culpa de los enredos que provoca el billete para Carlos al avisar con excesiva rapidez a la duquesa de la ronda del galán, cayendo el papel finalmente en las manos del duque (vv. 1893-1895). Además, se pone al servicio de Moncada como alcahuete (vv. 1275-1286), sin que quede claro, no obstante, qué ayuda acaba prestándole: quizá hacerle ver las verdaderas intenciones de Estela al llamarlo cuando esta le había pedido que «sin decirle que le llamo / le dirás que estoy aquí» (vv. 1475-1476), según lo que dice el galán poco después («Él [Viombro] me avisó con segura / fe de que vos me esperabais», vv. 1696-1697).

Merece la pena que dediquemos algunas palabras a Carisales, el criado que acompaña a Aurora en su aventura mantuana. Este personaje está construido como un gracioso: el temor que lo invade ante la osadía de su señora (v. 565) y los comentarios burlescos sobre la condición andrógina de la dama («Digo de tu buen despacho / que es tu ingenio marimacho», vv. 638-639), con claras referencias sexuales («Elija intento contrario / la que bien le ha parecido, / porque para ser marido / no tiene lo necesario», vv. 609-612), así lo demuestran; lamentablemente, el personaje desaparece pronto, ya que solo lo vemos actuar en la segunda macrosecuencia de la primera jornada, como interlocutor de Aurora.

El caso de Tarabilla es diferente. *Dejar por amor venganzas* es una comedia cómica, en la que lo risible se extiende al estamento heril, según hemos analizado. Sin embargo, la

comicidad de los señores no es exactamente igual que la del criado: en este surge a partir de sus rasgos degradados por oposición a don Juan —temor, materialismo, etcétera— y de los chistes y gracias que voluntariamente dice a lo largo de toda la obra, y en aquellos de los malentendidos en que involuntariamente se ven envueltos y de su peculiar sentido del decoro, del desfase entre cómo se esperaría que se comportaran y cómo lo hacen en determinadas situaciones. Funcionalmente, podemos decir que el papel de Tarabilla es mucho más activo que el de Viombro: lo vemos siempre al lado de su señor, acompañándolo en sus lances amorosos, aconsejándolo cuando parece olvidar sus obligaciones para con su padre, al que ha de vengar, y haciendo las veces de su emisario al llevar los billetes a Isbella/Leonor y a don Ramón. Pero, además, es el responsable del *quid pro quo* que genera toda la trama de enredo al confundir en la primera macrosecuencia las identidades de las damas (vv. 385-392), aunque sería exagerado sostener que Tarabilla es el motor de la acción, ya que todo es consecuencia de un error.

No podemos cerrar el apartado sin hacer mención de Umbrete, el malogrado criado de Alejandro que se configura como un segundo gracioso. Tan cobarde como Tarabilla, su lenguaje está lleno de giros populares que se contraponen al remilgado idiolecto de su señor («si acaso nos pillan dentro / y nos menean el bulto / entre puertas como a perros», vv. 588-590); además, sus intervenciones no están exentas de cierta malicia al igual que las del criado de don Juan, como cuando se refiere a las posibles veleidades de Isbella que sospecha Alejandro: «Pues si es ese honor espejo / y cualquiera espejo es vidrio, / quebrarase, y tú después / quizá lo hallarás postizo» (vv. 1015-1018). La simetría que se produce entre el binomio que conforman este criado y su señor y el de don Juan y Tarabilla queda evidenciado en la construcción de sus parlamentos en los momentos previos a la pendencia de la segunda jornada:

ALEJANDRO.	Si el confuso laberinto de lo obscuro de la noche no trae bultos fingidos, a la puerta hablan dos hombres.
UMBRETE.	¡Qué altos son!
ALEJANDRO.	¡Más es mi brío!
UMBRETE.	Pues ¡aquí estoy como un César!
ALEJANDRO.	Yo como noble, y no invidio para lances del honor

- otro aliento más altivo,  
que el honrado que se pone  
de este lance en lo preciso,  
para que el valor le sobre,  
basta con que haya un testigo.
- DON JUAN. Aunque el ceño de la noche  
la tierra ofusca, distintos  
he descubierto dos hombres.
- TARABILLA. ¡Más son de dos mil y cinco,  
cada uno como una torre,  
mas aunque sea el peligro  
del tamaño que parece,  
que no parece muy chico,  
aquí estoy como un Roldán!
- DON JUAN. Yo como amante, y afirmo  
que ningún brío pretendo  
ni más valor solicito,  
porque el amante que es noble  
para que salga lucido  
del lance basta que esté  
a ojos de su dueño mismo.  
(*Dejar por amor venganzas*: vv. 1168-1196)

Desgraciadamente, como Carisales, Umbrete desaparecerá relativamente pronto —aunque no tanto—; pero aun muerto, su cadáver se convertirá en fuente de enredo, dando pie además a los comentarios chistosos de Tarabilla (vv. 1423-1452).

### 2.3.3. Criadas y criados trágicos

Solo vamos a encontrar dos criadas en las tragedias de Cristóbal de Morales, con una relevancia dramática limitada: Diana en *Los Armengoles* y Lucrecia en *El peligro en la amistad*.

En principio, Diana es una criada al uso. Al inicio de la primera parte de la dilogía la vemos ejercer de confidente de su señora Laurisana (Profeti, 2008: 57-62) y ayudarla sin mucho éxito a salir airosa del contratiempo que le supone la presencia en su casa del conde y de Pedro; pero en la segunda jornada hará las veces de urdidora en contra del honor de su señora, vendiendo su fidelidad al conde, al que entrega una llave, posiblemente para beneficiarse económicamente de la situación en virtud de la cadena con que Manfredo la premia (vv. 840-841): en este sentido, Diana sería en gran parte responsable de todos los enredos que se van a producir. No obstante, su papel se diluye pronto: tan solo la volveremos

a ver puntualmente en la jornada acompañando a su señora o alumbrando a diferentes personajes, desapareciendo en la tercera. Si nos atenemos a la clasificación que del personaje propone María Teresa Julio, aunque para las comedias de Rojas Zorrilla, Diana sería una criada activa por ese papel de tercera que adopta con el conde (2008: 147-150).

Más reducido aún si cabe es su papel en la segunda parte de la dilogía, en que solo interviene en una ocasión: en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada, limitándose su función a la de interlocutora de su nueva señora, Saurina, con quien debate sobre la desaparición de Laurisana (vv. 1241-1372). Según la clasificación de Julio, Diana en esta ocasión sería una simple confidente (2008: 144-146). No obstante, en sus palabras se evidencia una visión del mundo diferente de la de Saurina, ya que mientras que esta se empeña en llorar la desgracia de su cuñada, la criada pretende que se olvide de sus pesares.

Similares son la función y el peso dramáticos de Lucrecia. Acompañante de Rosaura en la secuencia final en el jardín (vv. 2467-2680), desempeña también el rol de mensajera y, en cierto modo, tercera de Estela en la segunda jornada, haciendo llegar a César el billete en que lo cita por la noche (vv. 1397-1414). Esta acción no está desprovista de trascendencia dramática, ya que la entrega de la carta será presenciada por Carlos, que, imaginando una posible infidelidad de Rosaura, se aprestará a vigilar la entrada de la casa de su amigo Mendo. Es, por tanto, una criada relativamente activa. Poco más podemos decir de ella sino que es la que más claramente conforma una pareja paródica con el gracioso en la ya aludida secuencia de las despedidas, aunque en ningún momento mantiene relación amorosa con él. También podríamos ver en ella cierto carácter materialista y satírico en la queja que murmura tras entregar el papel a César y no recibir recompensa alguna: «Nunca le oí decir “toma”» (v. 1414).

Morales, pues, se atiene a las convenciones a la hora de incluir criadas en sus tragedias, pero, a pesar de que sus acciones pueden tener trascendencia en la construcción de la trama, su relevancia resulta más bien limitada.

Antes de pasar a la revisión de las criadas cómicas, debemos dedicar algunas palabras a los criados que no son graciosos. Algunos tienen un papel fugaz, como, por ejemplo, el malogrado Aurelio de *El legítimo bastardo* o Artemio, criado de Antonio de *Renegado, rey y mártir*, que solo interviene en la primera jornada para liberar a su señor. Más presencia escénica tiene Fineo, el anciano siervo de Yarbás en *Dido y Eneas*. Su función es



eminentemente la de ejercer de interlocutor de su señor, permitiéndole expresar en varias ocasiones esa piedad que hemos dicho que caracteriza a este rey. Por ello, la perspectiva de Fineo es más bien la contraria a la del monarca: está convencido de que Yarbás puede valerse de la violencia para conseguir a Dido (vv. 727-758) e incluso llega a recomendárselo cuando descubren por fin que la reina se ha unido a Eneas (vv. 1950-1983). Solo al final recomienda prudencia al rey cuando este se dispone a atacar al troyano sin haber investigado si lo acaecido ha sido o no voluntad del cielo; no obstante, esta es la actitud del criado en la versión manuscrita añadida de la obra, ya que en la primitiva conservada en los impresos era Eneas quien reivindicaba su inocencia, siendo Fineo un mero espectador de los prodigios finales.

Por último, poco vamos a añadir de Roberto, criado, más bien mayordomo, del rey Mauricio de *El legítimo bastardo*, debido a que lo esencial sobre él ya ha sido dicho: recordemos que, pese a que acata su decisión, desaprueba la ligereza con que el monarca condena a Policarpo, por quien siente bastante respeto. El problema que plantea este personaje es cuál es el alcance de su intervención en la salvación del príncipe: las quejas de este le inspiran piedad cuando lo lleva a morir al final de la primera jornada, por lo que se plantea ayudarlo a escapar sin que el rey se entere («Deme el cielo traza, y cómo / te mate y te deje vivo / porque con el rey parezca / leal y fino contigo», vv. 791-794); no obstante, la impresión que nos queda tras el relato del naufragio de Policarpo en la jornada siguiente es que todo ha sucedido según los planes del rey y que su salvación se ha debido a la fortuna o al «cielo piadoso», que guarda a su verdad justicia (vv. 2487-2488)<sup>367</sup>.

#### 2.3.4. Criadas cómicas

También son solo dos las criadas que aparecen en las comedias, una en cada una de ellas: Diana en *Las academias de amor* y Laura en *Dejar por amor venganzas*.

Diana es un ejemplo de criada confidente, una mera interlocutora de las damas, según la taxonomía de María Teresa Julio (2008: 144-146), aunque solo la veremos una vez intercambiar razones con Celaura, en la segunda macrosecuencia de la primera jornada. No se trata en esta ocasión de una criada activa o urdidora. Sin embargo, es quizá la criada de Morales con una dimensión cómica más marcada y que, por tanto, mejor se atendería a la denominación de graciosa (Pedraza Jiménez, 2008: 126-127): ahí están sus comentarios

---

<sup>367</sup> Véase la nota al verso 1084 del texto de nuestra edición en el tomo segundo.

respecto al certamen que se propone celebrar Estela, en que demuestra un sentido más «práctico» que el de la duquesa y Celaura al concluir que «para elegir marido, / de amor felices despojos, / basta que agrade a los ojos, / no que fatigue el oído» (vv. 529-532) y al afirmar a continuación, llevándole la contraria a Celaura, que el hombre que sea inteligente no será atractivo; y ahí está también la relación dramática, que no amorosa, que establece con Viombro, especialmente en la tercera jornada, cuando, acompañando a la duquesa y a Aurora, criada y gracioso se dedican a murmurar de las señoras (vv. 1990-2030).

Laura es una típica criada activa de comedia de capa y espada, aunque su relevancia dramática no llega a las cotas de otras compañeras suyas en otros autores y obras. A lo largo de la obra la vemos mediar en los amores de César y Leonor y de don Juan e Isbella, transmitiendo mensajes varios entre los enamorados y asegurándose de abrir el postigo de la casa en mitad de la noche (vv. 977-995, 1067-1094 o 1131-1156). Ella misma se enorgullece de esta condición en lo que podría considerarse un comentario metateatral:

[CÉSAR.]	Dejarla [a Leonor] un papel quisiera, Laura: a darlo te agrada.
LAURA.	¿Por qué no?: si soy criada, es fuerza que sea tercera; connmigo a amarla te anima: terciaré bien en tu pena, que donde hay tercera buena hace que suene la prima. ( <i>Dejar por amor venganzas</i> : vv. 451-458)

Laura tampoco establecerá con Tarabilla una relación amorosa que parodie la de los señores Juan e Isbella, contrariamente a lo que suele ser convencional; no obstante, en el único momento de la comedia en que gracioso y criada dialogan, el primero parece hacerle una insinuación sexual a la segunda, que ignora completamente:

TARABILLA.	Laura, despáchame y llama a Leonor.
LAURA.	¿Con qué dictamen? dime para qué la quieres.
TARABILLA.	Traigo un recado que dalle.
LAURA.	Pues dame el recado a mí.
TARABILLA.	Lo primero es que la llames, que yo te daré después

el recado que he de darte.  
LAURA. ¿A Leonor dices?  
TARABILLA. Sí, Laura.  
(*Dejar por amor venganzas: vv. 1867-1875*)<sup>368</sup>

---

368 No hemos conseguido documentar este sentido sexual de la palabra *recado*, pero es algo que parece evidente en este fragmento; el mismo significado parece tener en *El renegado del cielo* cuando Rechepe, deseoso de quedarse con Florentina como esclava, dirá a Cosdroe: «Dejarle, sonior, que yo / saberle dar su recado» (vv. 363-364). De ser así, la dicción del verso se complementaría con algún gesto que dejara patente las intenciones de los criados.

## CAPÍTULO VI

### ESPACIALIDAD Y ESPECTACULARIDAD DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

**E**N las últimas décadas la crítica ha conseguido notables avances en la investigación de la espacialidad de nuestro teatro aurisecular: superada ya la idea de que el espacio es un mero marco en que se desarrolla la acción dramática, ha ido apareciendo toda una serie de monografías y trabajos en volúmenes colectivos que se afanan en dar cuenta de la construcción, el funcionamiento y el valor de lo que muchos estudiosos han llamado el «espacio dramático», es decir, «el lugar imaginario, que se va configurando mediante diferentes procedimientos teatrales, donde se desarrolla la acción dramática ficticia», en palabras de Javier Rubiera Fernández, uno de los principales especialistas en espacios teatrales barrocos (2005a: 93); junto a esta línea de investigación, tenemos la que se ocupa no ya de esas entidades topológicas de la imaginación, sino de la configuración del lugar físico del corral de comedias, al servicio, claro está, de esos espacios dramáticos: son los estudios del «espacio escénico» o «espacio escenográfico», que se centran en la puesta en escena de nuestro teatro barroco, ya en su práctica comercial o ya en la cortesana, haciendo en muchas ocasiones especial hincapié en el empleo de maquinarias y en los efectos más espectaculares (Rubiera Fernández, 2005a: 88-93). En este sentido, es de justicia destacar la obra magna *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (1994) de José María Ruano de la Haza y John Allen, actualizado por el primero en *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (2000).

Habida cuenta, pues, de lo acuciante de esta cuestión, creemos conveniente dedicar las páginas siguientes al análisis general de la espacialidad del teatro de Morales. No obstante, antes de dedicarnos a esta tarea, analizaremos someramente el proyecto escénico del conjunto de su producción dramática mediante el estudio de las acotaciones, o, mejor dicho, didascalías, como prefiere llamarlas Alfredo Hermenegildo, estudioso en cuya metodología nos basaremos; hemos decidido comenzar el estudio por este aspecto dado que en las didascalías radica el origen de la configuración espacial del teatro, que es el asunto en torno al cual gira este capítulo. A continuación, ya nos centraremos en el espacio propiamente dicho, que abordaremos de acuerdo con la doble vertiente anteriormente expuesta: estudio de la

dimensión dramática y, paralelamente, de su configuración escénica. Concluiremos hablando sobre otro de los elementos espectaculares más reivindicados en los últimos tiempos: la utilización de la música, que trataremos en apartado distinto más por razones de claridad expositiva que por coherencia metodológica, ya que es un componente más de la puesta en escena, de la dimensión espectacular del teatro barroco, en relación estrecha, cuando no indisoluble, con la escenografía. Finalmente, solo añadiremos antes de comenzar que abordaremos estas cuestiones diferenciando entre macrogéneros y, cuando sea pertinente, microgéneros, coherentemente con la importancia que poseen para la interpretación de las piezas, según se adujo en el capítulo IV.

## 1. DIDASCALIAS Y PROYECTO ESCÉNICO

Alfredo Hermenegildo, en su libro *Teatro de palabras* (2001), define las didascalias como «las marcas con que el escritor asegura, o pretende asegurar, su presencia», con las que «trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática» (pág. 20), y concreta:

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las llamadas acotaciones escénicas y engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), con sus nombres, naturaleza y función, la indicación de la segmentación escénica de la pieza (escenas, cuadros, actos), etc. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de los distintos personajes. (Hermenegildo, 2001: 21)

El primer tipo descrito constituiría las didascalias explícitas, mientras que el segundo sería lo que denomina didascalias implícitas. El conjunto de ambas categorías conforma el bloque didascálico (pág. 21).

Así pues, el análisis del proyecto espectacular de una pieza teatral debe pasar forzosamente por el estudio de estas marcas de representación, dispersas a lo largo de todo el texto de la obra. Como queda reflejado en la cita anteriormente reproducida, el concepto de didascalia es mucho más amplio que el tradicional de acotación, que no sería sino uno de sus tipos concretos, por lo que resulta más funcional a la hora de acercarse a los textos<sup>369</sup>.

---

369 Para una evolución del concepto de acotación y didascalia a lo largo de la historia de la semiología teatral, puede consultarse el citado libro de Hermenegildo, 2001: 23-40.

Partiendo de esta base, el profesor Hermenegildo propone una tipología de las didascalias con la que pretende englobar todas las clases posibles de estas indicaciones escénicas: en ella nos hemos basado para realizar el estudio de la teatralidad de la obra de Cristóbal de Morales.

Sin embargo, antes de exponer los resultados de nuestras indagaciones, creemos muy conveniente hacer algunas reflexiones sobre la aplicación de esta metodología. En primer lugar, hay que advertir de que la teoría que construye Alfredo Hermenegildo está especialmente diseñada para las piezas dramáticas del siglo XVI, que presentan una fórmula teatral diferente de las del siglo siguiente; sin embargo, tras una reflexión y puesta a prueba hemos concluido que sus parámetros son también válidos, en lo esencial, para los textos dramáticos del XVII. Además, y sirva para corroborar esta idea, aunque el profesor Hermenegildo está pensando en el teatro del Quinientos, no deja de notarse en él cierta tendencia a lo universal, es decir, que su metodología pueda emplearse también para el análisis de piezas de otras épocas; en este sentido, por ejemplo, incluye en su cuadro de clasificación un tipo de didascalias que denomina «informativas», aunque precisa poco después que de ellas «no hay ejemplos, al menos nosotros no los conocemos, en el teatro del siglo XVI» (pág. 51); poco antes había indicado que podían encontrarse casos de esta categoría en el teatro de Genet.

No obstante esto, nos hemos tomado la licencia de adaptar, o mejor dicho, de precisar un poco más la tipología del profesor Hermenegildo con vistas a hacerla más funcional, al menos para el teatro barroco, añadiendo algunas nuevas categorías. En este sentido, uno de los tipos de didascalias de nuestro estudioso es la enunciativa, que «permiten fijar ciertos aspectos de cómo deben los actores proceder en la enunciación de algunos segmentos dramáticos» y, lo que nos interesa destacar, «determinan también el modo de producir sonidos inarticulados (un silbido, un estornudo, un galopar de caballos, el redoble de un tambor, etc.)» (pág. 49). Por nuestra parte, preferimos separar las dos clases descritas, reservando la categoría «enunciativa» solo para aquellas didascalias que rigen la enunciación del texto por parte de los personajes/actores y creando una nueva que controle la producción de sonidos no articulados. Este nuevo tipo lo denominaremos «didascalia acústica» (A), categoría en que, a su vez, distinguiremos dos clases: la «didascalia acústica musical» (AM), que hace referencia a la producción de música o sonidos de origen instrumental (el redoble de un tambor, el toque

de unas chirimías...); y la «didascalia acústica sonora», para todos aquellos ruidos no articulados o indefinidos que pueden oírse en escena (ruido de espadas, gritos, pasos...).

Otra categoría que también hemos decidido matizar es la «didascalia motriz proxémica de desplazamiento» (MPD), que, como puede deducirse, alude a los movimientos de los personajes sobre el escenario. Nuestra precisión consistirá en diferenciar dos categorías: la «motriz proxémica de desplazamiento horizontal» (MPDH), para aquellos que se producen en el eje del escenario, y la «motriz proxémica de desplazamiento vertical» (MPDV), encargada de modular las subidas y bajadas de los personajes/actores por los diferentes niveles escénicos del teatro.

Por otra parte, hemos procedido también de la manera contraria, no teniendo en cuenta todos los parámetros del cuadro del profesor Hermenegildo, aunque en esta ocasión no se debe a una falta de acuerdo, sino al deseo de simplificar su metodología. Así, no incluimos en nuestro estudio las ya mencionadas didascalias informativas, no porque creamos que se trate de un tipo inútil, sino porque, como le sucedía a él, no hemos localizado ejemplos en el teatro de Morales. Tampoco, en aras de esa simplificación, consideraremos en el cómputo de las didascalias enunciativas las que indican a qué personaje corresponde cada parlamento del diálogo.

Asimismo, de las tres grandes clases de didascalias explícitas que diferencia Hermenegildo, a saber, las macrodidascalias, las mesodidascalias y las microdidascalias, solo hemos estudiado las últimas. Las macrodidascalias son aquellas cuyo alcance se extiende a toda la pieza, como argumentos, introitos, *dramatis personae*, marcos espacio-temporales, etcétera; las mesodidascalias tienen el mismo valor pero controlan únicamente un acto concreto, como, por ejemplo, el *dramatis personae* de una jornada; finalmente, las microdidascalias solo afectan a segmentos específicos de la obra (pág. 36). Las mesodidascalias no son muy relevantes en el teatro de Morales, pues se limitan únicamente a la indicación de jornada. Sí resultarían un poco más interesantes las macrodidascalias de *dramatis personae*, pues en ellas encontramos información sobre el estatus sociodramático de los personajes y, de forma implícita, sobre su vestuario, como por ejemplo, «viejo», lo cual nos hace pensar que el actor luciría una barba, o «moros», que requeriría una vestimenta concreta. No obstante, como queda dicho, solo tendremos en cuenta, en el contexto de un análisis general como es este, las microdidascalias.

Dicho esto, así quedaría nuestro cuadro de clasificación del bloque didascálico, considerando que cada categoría puede ser explícita o implícita<sup>370</sup>:

Enunciativa (E)			
Acústica (A)	Musical (AM)		
	Sonora (AS)		
Motriz (M)	Proxémica (MP)	Entrada (MPE)	
		Salida (MPS)	
		Desplazamiento (MPD)	Horizontal (MPDH)
			Vertical (MPDV)
	Kinésica (MK)	Gesto (MKG)	Deíctico (MKGD)
			Ejecutivo (MKGE)
		Manera de actuar (MKM)	
		Postura (MKP)	
Icónica (I)	Señalamiento de objetos (ISO)		
	Señalamiento de personajes (ISP)		
	Complemento de la figura humana (ICFH)		
	Determinación de lugar (IL)		
	Determinación de tiempo (IT)		

Tabla 6. Tipología del bloque didascálico

Una vez expuestas nuestras premisas metodológicas, hemos de dar cuenta, antes de abordar el estudio, de los problemas que nos han ido surgiendo de su aplicación. Como todo estudioso sabrá, hay una gran diferencia entre la exposición teórica y abstracta de una metodología, por muy clara que esta resulte, y su puesta en práctica, ya que la variada casuística de situaciones con las que el investigador se encuentra, algunas imprevistas, lo obligará a replantearse las bases del método y los criterios según los cuales lo está aplicando a su objeto concreto de estudio, revelándose de este modo que la teoría no era tan simple y exacta como aparentaba antes de llevarse a la praxis. Alfredo Hermenegildo, haciendo alarde de agudeza crítica, ya se percató de esto, por lo que dejó numerosas puntualizaciones en la exposición de su teoría. Así, por ejemplo, apuntaba que las didascalias pueden ser cerradas o abiertas o semiabiertas. Las primeras son aquellas que ofrecen una indicación escénica precisa, de modo que no dejan muchas dudas sobre su aplicación; las segundas, por el

<sup>370</sup> La propuesta original y completa de Alfredo Hermenegildo, así como su exégesis, puede consultarse en Hermenegildo, 2001: 45-51.



contrario, no presentan tanta precisión, de suerte que permiten al director o lector cierta libertad a la hora de llevar al escenario las indicaciones de la didascalía o de reconstruir las circunstancias a las que aluden, es decir, y en palabras del propio estudioso, hay una «necesidad de completar y precisar su significado» (pág. 49). El tipo más común de este tipo de didascalía en nuestro teatro áureo es aquella que rige la presencia escénica de los denominados en ocasiones personajes comparsa, como «soldados», «acompañamiento» o, aún más impreciso, «gente»: ¿cuántos actores debían salir al escenario en tales casos? Todo dependería de las posibilidades de cada compañía. Sea como fuese, esta situación plantea una serie de problemas de índole metodológica que hay que resolver para evitar que nuestro estudio adolezca de rigor. Se tratará, pues, de escoger un criterio sensato para tratar ese carácter abierto de la didascalía. En nuestro caso hemos ensayado diferentes posibilidades, y la que nos ha parecido más simple a la par de rigurosa es contar esas comparsas como dos personajes sistemáticamente, número mínimo que deberían constituir, salvo en aquellos casos que del argumento se deduzca claramente que tienen que ser más. Pongamos un par de ejemplos de *Dido y Eneas*: la irrupción de la reina y Yarbás se anuncia con la siguiente acotación<sup>371</sup>: «Sale Dido y Ana y acompañamiento, y por otra parte el rey Yarbás, Fineo y acompañamiento» (ac. 396+), en que, según el criterio antes aducido, habría que contabilizar ocho entradas, Dido, Ana, dos personajes de acompañamiento, Yarbás, Fineo y otros dos acompañantes; por su parte, la secuencia de la caza de la jornada segunda se abre de la siguiente manera: «Sale Dido de color y plumas y Eneas y cazadores con venablos» (ac. 1503+), pero en este caso los cazadores son tres, como se deduce del diálogo que estos comparsas mantienen a continuación.

Otro de los problemas más acuciantes que surge de la aplicación de esta metodología es el relacionado con los problemas ecdóticos que presentan las obras. Como bien sabemos, las acotaciones son los segmentos textuales de nuestro teatro barroco más susceptibles de cambio y de presentar, por tanto, variantes. Según Ruano de la Haza, otro de los grandes especialistas en puesta en escena, los textos originales, los que salían de la pluma del poeta, eran bastante parcos en acotaciones, ya que el dramaturgo dejaba las cuestiones de escenificación al arbitrio de los cómicos, buenos conocedores de su oficio; esta es la razón por

---

371 Como hemos dicho, el concepto tradicional de acotación no es incompatible con el de didascalía, ya que aquel queda integrado en este. Las acotaciones, para Hermenegildo, corresponderían a las microdidascalías explícitas. Con este sentido empleamos el concepto en este punto y en los siguientes de nuestro trabajo.

la que las versiones impresas de las obras teatrales suelen presentar más riqueza didascálica, en su tipo explícito, que las manuscritas y originales, pues, recordemos, un texto dramático se daba a la imprenta una vez que había sido del todo explotado comercialmente, y, en este sentido, la copia con que trabajaban los impresores solía ser la que había utilizado la compañía. En este contexto, en el momento de plantearse la autoridad textual en lo que respecta al estudio de la puesta en escena, Ruano afirma que estas acotaciones ajenas a la mano del poeta son tan válidas como las originales del mismo, ya que son indicio de lo que el público de la época vio en algún momento sobre las tablas de los corrales (2000: 45-49). En efecto, si se trata de estudiar la puesta en escena barroca, resultan más interesantes las versiones de las compañías, que tenían la última palabra sobre el montaje de la obra y eran, por tanto, las responsables de lo que el público presenciaba, que los textos parcos de los autores. No obstante, este no es precisamente nuestro caso, ya que a nosotros no nos interesa la representación teatral en sí, como fenómeno cultural, sino el proyecto espectacular de un dramaturgo concreto llamado Cristóbal de Morales, a quien dedicamos nuestro trabajo. En este sentido, la resolución del problema de la autoridad textual que plantea Ruano de la Haza no nos resulta tan satisfactoria, ya que, en nuestra situación, serían más convenientes las marcas originales dejadas por nuestro poeta que las que fueron añadiendo a lo largo de los años los diferentes cómicos por cuyas manos pasaron sus obras, por mucho que contribuyeran a enriquecer su dimensión espectacular. Sin embargo, la mayoría de las copias de las piezas de nuestro dramaturgo que la tradición nos ha legado son precisamente ediciones sueltas, de modo que es prácticamente imposible saber qué didascalias explícitas se deben a su ingenio y cuáles a la intervención de las compañías. El único caso que podría contemplarse como excepción a esta situación es el de *Dido y Eneas*, conservada en un manuscrito que presenta notables diferencias respecto a los textos impresos; no obstante, como explicamos en el capítulo II, tampoco tenemos una certeza absoluta sobre el origen de este testimonio. Así las cosas, la solución a este problema se nos antoja, si no del todo satisfactoria, al menos simple, al no tener muchas más entre las que elegir: partiremos de los textos que hemos fijado, basados en el cotejo de todas las ediciones del XVII y de algunas del XVIII.

Otros inconvenientes surgen de la subjetividad con que, necesariamente, se procederá a la hora de poner en práctica la teoría, hecho que se deriva del carácter de los parámetros en juego. Ya el propio Hermenegildo alertó de que la determinación de ciertas didascalias,

especialmente las implícitas, dependerá en gran parte del criterio personal del estudioso. Un caso muy evidente es el que afecta a las kinésicas de gesto deíctico, esto es, aquellas didascalias que aluden a los movimientos con que el personaje acompaña la apelación a otros o la alusión a los objetos. Si se observan las cifras resultantes de nuestros análisis, se notará que las implícitas alcanzan números muy altos: ello se debe a que la deixis es un fenómeno prácticamente consustancial a la teatralidad, de modo que pueden percibirse gestos deícticos en casi todas las intervenciones. En nuestro caso, hemos intentado ser rigurosos a la vez que sensatos, de modo que solo hemos contabilizado aquellos casos en que la deixis es evidente.

También dependerá de la subjetividad del investigador la categoría a la que adscriba una u otra didascalia. En esta línea, hemos tenido muchas dudas a la hora de considerar ciertos signos escénicos didascalias kinésicas de gesto ejecutivo o de maneras de actuar por un lado e icónicas de señalamiento de objetos o complementos de la figura humana por otro. Está claro que coger un pliego es un gesto ejecutivo, y que una pendencia es una manera de actuar, pero hay otros casos no tan evidentes: ¿qué es un abrazo? Nosotros hemos optado, finalmente, por considerarlo manera de actuar. Asimismo, el pliego al que hemos aludido es un objeto, y el sombrero de plumas de la reina Dido al que se aludía en la acotación que reproducimos antes es un complemento de su vestimenta, pero ¿a qué categoría pertenecen las espadas? En nuestro caso, hemos decidido considerarlas un complemento de la figura humana más que un simple objeto.

También hay que mencionar que existen muchos casos de redundancia de didascalias, en que la indicación escénica se repite no una sino hasta varias veces. Un ejemplo típico es la inclusión de una o varias implícitas que aportan la misma información que otra explícita, lo cual se trata de una situación también señalada por Hermenegildo (2001: 44). En tales circunstancias, el dilema reside en si el signo escénico configurado por las didascalias se contabiliza como uno solo o si, por el contrario, se tienen en cuenta todas esas marcas. Hemos optado, pues nos parecía más lógico, por la segunda posibilidad, ya que, efectivamente, aun repetidas, se trata de marcas diferentes. No obstante, esta decisión habrá de tenerse presente a la hora de enjuiciar los resultados de nuestro cómputo, que tendrá más un valor cuantitativo —es decir, cantidad de didascalias de una determinada categoría— que cualitativo —o sea, variedad de signos escénicos—. Para que esto se comprenda mejor, aduciremos un ejemplo: el hecho de que en *Los Armengoles I* hayamos contado setenta y cinco didascalias en total de

señalamiento de objetos no quiere decir que la puesta en escena de esta obra requiera tal número de utensilios diferentes, sino que a lo largo del texto existe esa cantidad de marcas que señalan la presencia de unos cuantos. Este detalle, sin embargo, no menoscaba la fuerza teatral de la obra, porque precisamente esa recurrencia constante a los mismos objetos o complementos es indicativa de la trascendencia de los mismos sobre el escenario.

Y para terminar, querríamos hacer una reflexión sobre las didascalias de determinación de lugar y tiempo. Hay que decir que el valor de estas marcas no suele ser de índole escénica, como el resto, sino más bien dramática, de acuerdo con los tipos de espacios teatrales que adujimos al principio, clasificación extrapolable también al tiempo. Hay notables excepciones, sobre todo en el caso del espacio, pues las didascalias que señalan la presencia de montes, decorados con ramas y tan frecuentes en nuestra escena áurea —hablaremos de ellos más adelante—, pueden considerarse no solo marcas de señalamiento de un objeto, sino también de la determinación de un lugar; no podemos decir lo mismo, sin embargo, de las referencias a ciudades concretas, que pertenecerían, esta vez sí, a la esfera de lo dramático. Por lo que respecta al tiempo, nos atrevemos a decir que la mayoría de indicaciones que lo controlan tiene más como objetivo actualizarlo en la mente de los espectadores que regular una configuración escénica determinada, a no ser que entendamos también como didascalias de tiempo las vestimentas «de noche» o las «luces» que portan muchos personajes; pero si pensamos en las descripciones de atardeceres o en los apóstrofes a la noche, nos estamos moviendo en el ámbito de lo dramático<sup>372</sup>. No obstante, esta particularidad no hace insustancial estas didascalias; antes bien, como tendremos ocasión de comprobar, el cómputo de las referencias de lugar y tiempo resulta muy interesante a la hora de valorar la configuración dramática de la obra.

Hasta aquí llega nuestra reflexión sobre los inconvenientes con que cuenta la metodología que vamos a seguir. Con ello no hemos querido decir en absoluto que la propuesta del profesor Hermenegildo sea inconsistente o, ni mucho menos, que carezca de utilidad. Se trata, simplemente, de reconocer los límites que presenta para poder interpretar correctamente los datos obtenidos de su aplicación. A pesar de los problemas de autoridad

---

372 Ruano de la Haza recoge algunos ejemplos de acotaciones en que se precisa el empleo de toldos negros para oscurecer el escenario y simular así la noche o una tempestad (2000: 269). Sin embargo, no sabemos hasta qué punto este recurso estaba extendido y era requerido por dramaturgos y cómicos. No hay referencias explícitas a él en el teatro de Cristóbal de Morales, al menos en las ediciones que hemos manejado.

textual o del margen de subjetividad, «deja ver las líneas maestras de la teatralización inserta en el texto dramático», en palabras del propio estudioso (2001: 48). Habrá que manejar, así pues, los resultados con cierta flexibilidad y, sobre todo, con sensatez.

Y esto es, precisamente, lo que nos proponemos llevar a cabo. Para ello, damos a conocer los resultados del recuento de las didascalias en el cuadro que figura a continuación, en que coloreamos las tragedias de azul y las comedias de rojo. En él se recoge el número de didascalias explícitas e implícitas y el total de la suma de ambas categorías, por obra y en conjunto<sup>373</sup>. No obstante, una vez que empezamos a trabajar con los datos, nos dimos cuenta de que estas cifras, tenidas en cuenta en sí mismas, planteaban ciertos problemas a la hora de extraer conclusiones en el contexto de un análisis comparativo debido a que cada obra posee una circunstancia particular que causa que las cifras no puedan valorarse según el mismo rasero, la cual es el número de personajes mínimo que se requiere para la escenificación de la pieza, pues téngase en cuenta que la mayoría de las categorías didascálicas que distinguimos se refieren siempre al desenvolvimiento del personaje en escena, como son la enunciación (E), las entradas y salidas (MPE y MPS), los desplazamientos (MPDH y MPDV), los gestos (MKGD y MKGE), maneras de actuar (MKM), posturas (MKP) y su señalización (ISP). Así pues, por ejemplo, no será exactamente igual la teatralidad de una pieza en la que se contabilicen noventa entradas y salidas y en la que intervengan treinta personajes y la de otra que, con la misma cantidad de mutis, requiera solo diez: en ambas hay un mismo número de entradas y salidas, pero en la que cuenta solo con diez personajes estos llevarán a cabo un mayor número de ellas. Por tanto, nos ha sido necesario buscar una fórmula que nos permitiese ajustar y proporcionar esas cifras para que la comparativa fuese lo más veraz posible, y el medio más simple que hemos hallado para hacerlo es calcular la media de estas didascalias por personaje, dividiendo los totales entre el número de personas mínimo que requeriría cada pieza<sup>374</sup>. Así pues, en el hueco en que se exponen los totales —solo aplicamos

373 Puesto que solamente nos proponemos un acercamiento general y de conjunto a la teatralidad de las piezas de Morales, sin entrar en los detalles y caracteres específicos de cada obra, en este momento solo manejamos las cifras totales. No obstante, incluimos en el apéndice II del tomo tercero cuadros individuales de cada una de las diez obras en los que se desglosan las cifras por jornada.

374 Estos números son los que siguen: en las tragedias, diecisiete personajes para *Los Armengoles I* (Alberto, Guillén, Pedro, Saurina, Berrueca, Berengario, dos serranas, Laurisana, el conde, Diana, don Berenguer, el veguer, dos acompañantes —su «gente»—, Garcerán y Clori —que no habla—), treinta para *Los Armengoles II* (el rey, don Berenguer, don Ramón Caldés, un villano, Alberto, Saurina, Berengario, al menos dos bandoleros, Pedro, cuatro soldados, fray Guillermo, Diana, Laurisana, el alcaide de Bizerta, dos ángeles, el demonio, la Virgen, dos sirenas, el gobernador de Bujía, dos criadas, la mora Rosa y al menos dos moros), veinticuatro para *Dido y Eneas* (Sinón, Eneas, Acates, Anquises, Ascanio, Creúsa, Dido, Ana, dos

esta regla a la suma de didascalias explícitas e implícitas— mostramos, en la parte superior, el número real contabilizado, y en la inferior, la media por personaje. No procedemos de esta manera con las didascalias acústicas, las de señalamiento de objetos y las que configuran el espacio y el tiempo, al considerar que los signos teatrales que rigen guardan una mayor autonomía respecto al personaje.

A diferencia de lo que hace Hermenegildo, no convertiremos en porcentajes las cifras de nuestro cómputo, sino que trabajaremos directamente con ellas, debido a esa flexibilidad que reivindicamos anteriormente. No obstante, sí presentaremos los datos de forma gráfica para que la comparativa pueda apreciarse con mayor facilidad; en este sentido, hemos trazado dos gráficos: en uno incluimos los valores de las didascalias que hemos tenido que ajustar por el diferente número de personajes y en el otro el resto.

(El cuadro figura en la página siguiente.)

---

acompañantes o criados de Dido, Yarbas, Fineo, dos acompañantes o criados de Yarbas, un secretario —que no habla—, Venus, tres cazadores, al menos dos músicos, al menos dos soldados de Yarbas e Iris), veinticuatro para *El legítimo bastardo* (Narcisa, Estela, dos cazadores, Aurelio, Casimiro, Policarpo, Ruido, el rey Mauricio, Roberto, dos acompañantes —la «gente»—, al menos dos guardas, el duque de Moscovia, dos criados polacos, tres soldados moscovitas, dos soldados polacos y dos pastores), nueve para *El peligro en la amistad* (Mendo, Agüero, Carlos, el rey, Rosaura, Gastón, César, Estela y Lucrecia), dieciséis para *El renegado del cielo* (el rey Cosdroe, Osmán, Luna, Rechepe, Honorio, Florentina, Cristo, el rey Recisundo, el capitán Ignacio, al menos dos soldados cristianos, Santiago, al menos dos cautivos cristianos y al menos dos soldados moros), veinticuatro para *Renegado, rey y mártir* (Pedro, Floro, Leonardo, Arturo, dos bandoleros, Antonio, Artemio, Clavela, Mauricio, el rey de Argel, Arlaja, al menos dos moras, al menos dos músicos, Mahomad, dos moros y al menos cinco soldados) y veinticinco para *La toma de Sevilla* (el Santo Rey, la Inspiración, Garcí Pérez, don Pelayo, don Lorenzo, el infante don Alfonso, Turrón, el rey Ajartaf, Muley, Alguadaíra, Abrahimo, dos cazadores moros, un león, la alegoría de Sevilla, un moro —la alegoría del islamismo—, un judío —la alegoría del judaísmo—, al menos dos soldados cristianos, Tarfira, un ángel y al menos cuatro soldados moros); por lo que respecta a las comedias, contamos diecisiete personajes para *Las academias de amor* (Carlos, su criado Rodulfo —que no habla—, el príncipe, su criado Artemio —que no habla—, el duque, su criado Fileno —que no habla—, Viombro, la duquesa Estela, Roberto, al menos dos acompañantes, Celaura, Diana, Aurora/Lucindo, Carisales y al menos dos músicos) y nueve para *Dejar por amor venganzas* (don Juan, Tarabilla, Leonor, Isbella, César, Laura, don Ramón, Alejandro y Umbrete). No tenemos en cuenta que dos personajes aislados puedan ser interpretados por un mismo actor, de modo que en tales casos contamos dos o más personajes —por ejemplo, la Inspiración y el ángel de *La toma de Sevilla*—; pero sí que unos mismos comparsas puedan aparecer varias veces, caso en que solo se cuentan una vez —como le sucede a los acompañantes o criados de Yarbas en *Dido y Eneas*, que aparecen no solo en la primera jornada cuando se presenta a la reina, sino en la tercera cuando Yarbas irrumpe en el palacio de Dido extrañado por el alboroto que ha causado la fuga de Eneas—: consideramos, así pues, la identidad en el plano dramático —que pueda tratarse o no verosíblemente del mismo personaje—, no en el real —que puedan ser interpretados por un mismo actor—. Evidentemente, este criterio implica una dosis de simplificación y sistematización.

DID.		A1		A2		DE		LB		PA		RC		RRM		TS		AA		DAV	
E	Ex.	10	140	9	84	18	53	5	87	23	169	14	37	8	112	14	78	31	147	5	166
	Im.	130	8,24	75	2,8	35	2,2	82	3,67	146	18,78	23	2,31	104	4,67	64	3,12	116	8,65	161	18,4
AM	Ex.	2		3		9		1		0		7		5		17		12		0	
	Im.	0	2	1	4	2	11	8	9	0	0	8	15	3	8	12	29	3	15	0	0
AS	Ex.	1		2		2		2		1		1		1		6		0		1	
	Im.	2	3	5	7	4	6	1	3	0	1	0	1	2	6	12	1	1	1	1	2
MPE	Ex.	81	82	80	81	65	69	84	84	62	62	71	72	76	76	107	112	81	81	62	64
	Im.	1	4,82	1	2,7	4	2,9	0	3,5	0	6,89	1	4,5	0	3,17	5	4,48	0	4,76	2	7,1
MPS	Ex.	69	82	69	81	50	69	68	84	52	62	59	72	56	76	103	112	59	81	41	64
	Im.	13	4,82	12	2,7	19	2,9	16	3,5	10	6,89	13	4,5	20	3,17	9	4,48	22	4,76	23	7,1
MPDH	Ex.	9	20	5	9	7	16	2	4	9	11	6	9	7	12	5	7	12	13	16	17
	Im.	11	1,18	4	0,3	9	0,7	2	0,17	2	1,22	3	0,56	5	0,5	2	0,28	1	0,76	1	1,89
MPDV	Ex.	0	0	12	22	8	8	2	4	0	0	6	9	3	3	5	5	0	0	0	0
	Im.	0	0	10	0,73	0	0,33	2	0,17	0	0	3	0,56	0	0,13	0	0,2	0	0	0	0
MKGD	Ex.	0	94	0	68	0	93	0	107	0	69	0	79	2	34	0	88	0	48	6	90
	Im.	94	5,53	68	2,27	93	3,88	107	4,46	69	7,67	79	4,94	82	3,5	88	3,52	48	2,82	84	10
MKGE	Ex.	35	59	7	21	6	11	14	37	9	24	20	41	26	36	16	30	21	43	27	53
	Im.	24	3,47	14	0,7	5	0,46	23	1,54	15	2,67	21	2,56	10	1,5	14	1,2	22	2,53	26	5,89
MKM	Ex.	36	42	3	17	5	14	19	33	4	22	18	36	9	33	28	33	8	12	18	24
	Im.	6	2,47	14	0,57	9	0,58	14	1,38	18	2,44	18	2,25	24	1,38	5	1,32	4	0,71	6	2,67
MKP	Ex.	1	3	5	15	2	8	2	7	1	4	1	5	3	15	19	25	19	22	3	4
	Im.	2	0,18	10	0,5	6	0,33	5	0,29	3	0,44	4	0,31	12	0,63	6	1	3	1,29	1	0,4
ISO	Ex.	31		10		13		9		17		19		26		16		24		16	
	Im.	44	75	13	23	17	30	29	38	17	34	30	49	24	50	15	31	31	55	43	59
ISP	Ex.	31	34	29	49	61	67	17	22	15	16	28	38	22	24	24	29	29	33	31	35
	Im.	3	2	20	1,63	6	2,79	5	0,92	1	1,78	10	2,38	2	1	5	1,16	4	1,94	4	3,89
ICFH	Ex.	14	42	53	102	21	34	34	83	5	22	22	42	38	71	59	104	15	28	14	51
	Im.	28	2,47	49	3,4	13	1,42	49	3,46	17	2,44	20	2,63	33	2,96	45	4,16	13	1,65	37	5,67
IL	Ex.	0		4		0		1		1		0		0		0		0		0	
	Im.	47	47	34	38	39	39	35	36	22	23	41	41	52	44	44	44	31	31	51	51
IT	Ex.	0		0		0		0		0		0		0		0		1		1	
	Im.	24	24	21	21	16	16	19	19	26	26	19	19	13	23	23	23	16	17	38	39
TOTAL	Ex.	320		294		267		260		199		282		282		420		312		241	
	Im.	429	749	348	642	277	544	397	657	346	545	283	565	385	667	342	762	315	627	478	719

Tabla 7. Datos estadísticos de las didascalias de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

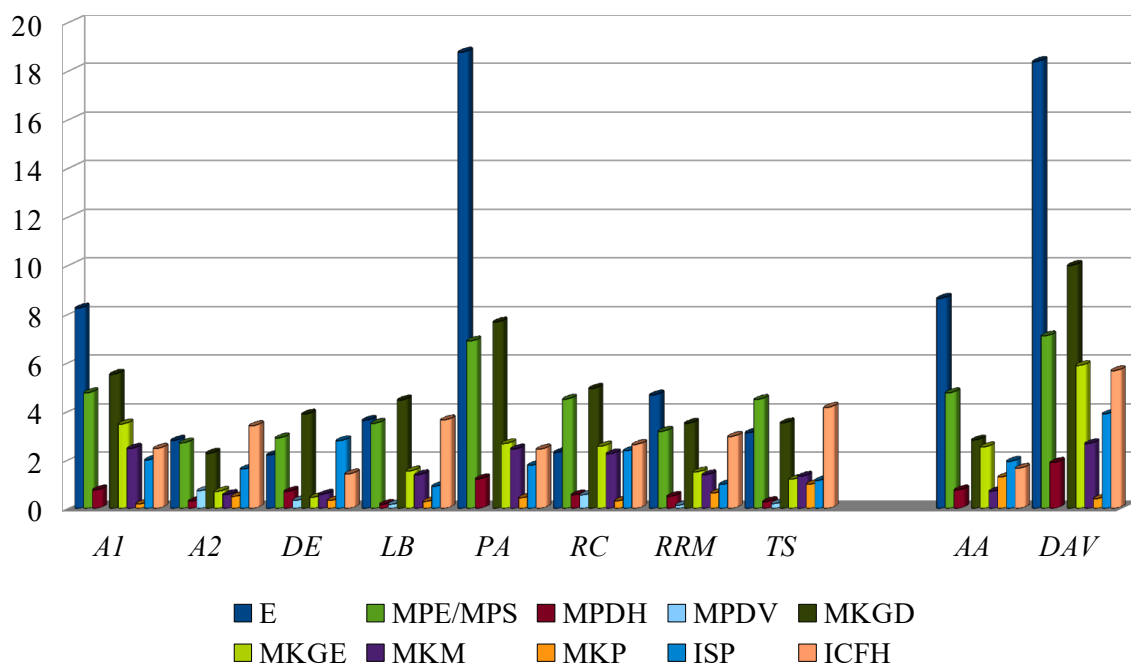


Gráfico 6. Datos estadísticos relativos de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

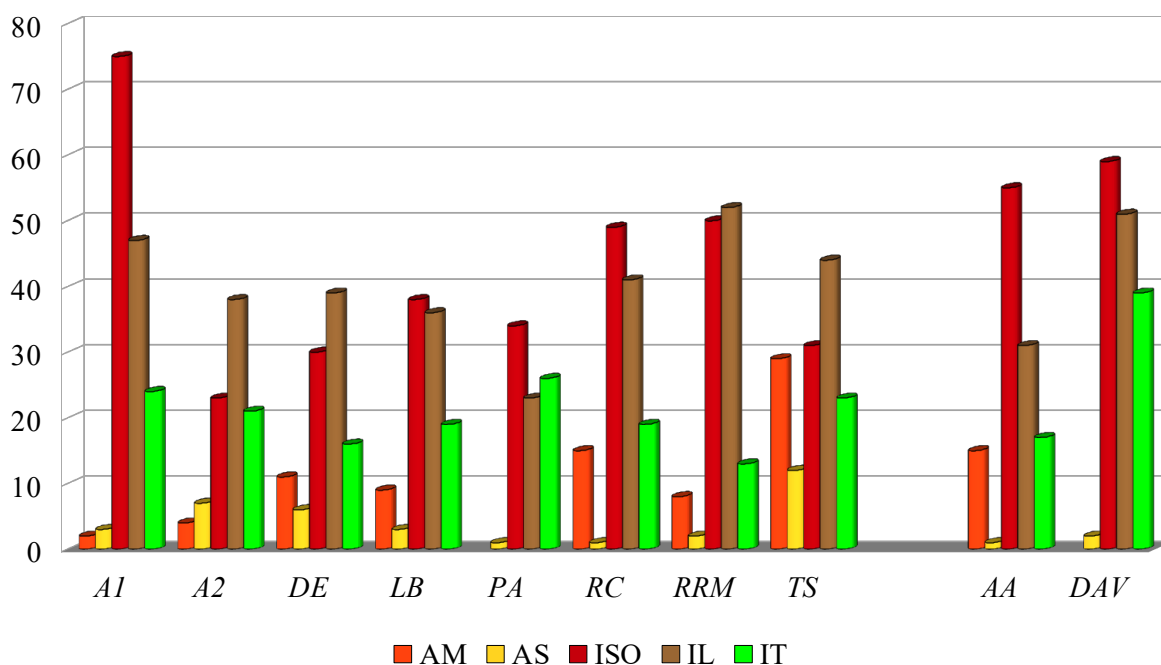


Gráfico 7. Datos estadísticos absolutos de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

Expuestos los datos, es hora de extraer conclusiones a partir de ellos. Si comenzamos con la valoración de las cifras totales de las didascalias de las tragedias, lo primero que se



constata es el elevado número que se ha contabilizado en las ocho, oscilando entre las quinientas cuarenta de *Dido y Eneas*, muy próximo a las quinientas cuarenta y cinco de *El peligro en la amistad*, y las setecientas sesenta y dos de *La toma de Sevilla*. En este sentido, la cifra media resultaría, redondeando, seiscientas cuarenta didascalias, lo cual puede considerarse indicio de una teatralidad considerable, algo que no debe extrañarnos en un dramaturgo de la generación calderoniana y, por tanto, seguidor de una fórmula dramática ya bien consolidada. Sin embargo, ya hemos advertido de que estas cifras son relativas, por lo que hay que manejarlas con prudencia, y, además, para poder valorar adecuadamente la teatralidad de estas piezas y concluir si está más o menos desarrollada que la de otros poetas de su época, tendríamos que disponer de cómputos similares de otros dramaturgos de su tiempo, realizados según los mismos criterios. No obstante, podríamos emplear como referencia el análisis didascálico de *El saco de Roma* de Juan de la Cueva que Hermenegildo incluye en su monografía (2001: 301-322): este estudioso llega a contabilizar doscientas diecisiete didascalias implícitas, siendo las explícitas prácticamente inexistentes<sup>375</sup>, y llega a la conclusión de que se trata de un texto con una teatralidad muy poco desarrollada y efectiva, más narrativo que dramático. Aunque habría que valorar, como haremos a continuación, la extensión de las diversas categorías didascálicas, la diferencia entre esas doscientas marcas y la media de seiscientas cuarenta de Morales es suficientemente indicativa.

Si se trata de buscar una explicación de esa oscilación numérica en las obras de nuestro autor, podemos aventurar que el elevado número de didascalias de *La toma de Sevilla* se debe en buena parte al microgénero al que pertenece la pieza. En efecto, recuérdese que la consideramos una pieza del paradigma «el asedio de la ciudad enemiga» o de cerco: en este sentido, el ambiente bélico que impregna toda la obra propiciaría notablemente el alto índice de su teatralidad: entradas y salidas para cambios de secuencia en cada uno de los campamentos rivales, maniobras militares, numerosas marcas relativas al vestuario (espadas, atuendo musulmán...), uso de la muralla, redobles de tambor, utilización de ciertos recursos tramoyísticos (las apariciones de la Inspiración y el ángel) y una buena cantidad de marcas

---

375 «nos [*sic*, debe de ser *no*] hay más DE [didascalias explícitas] que los argumentos, el general y los que encabezan cada una de las cuatro jornadas, así como la nómina de personajes al frente de la comedia y las listas parciales inscritas al frente de los cuatro actos, amén de los nombres de los personajes que preceden los parlamentos que unos y otros van asumiendo. Todos los signos de la representación quedan insertos en las DI [didascalias implícitas]. Y es en ellas donde tenemos que buscar la base de datos que nos permita describir la teatralidad de la comedia» (Hermenegildo, 2001: 307).

espaciales mediante las cuales se pretende describir la ciudad de Sevilla y sus paisajes aledaños; además, la tragedia cuenta con un importante número de personajes, que asciende a veinticinco, lo cual, según nuestra teoría, influiría considerablemente en la cantidad de marcas teatrales en tanto que el autor tiene que incluir indicaciones para dirigir a todos esos agentes: por esto, quizá, las barras correspondientes a esta obra en el primer gráfico, el que pone en relación el número de didascalias y el de personajes, no sobresalen del resto. Algo similar podría decirse de *Los Armengoles I*, pieza en la que los lances típicos de las comedias de enredo<sup>376</sup> desempeñan un papel importante, lo cual implica también un notable movimiento escénico: el empleo de objetos (papeles, llaves maestras, luces para las secuencia nocturnas...), personajes que se esconden para oír al paño lo que dicen otros, pendencias entre caballeros, etcétera.

Por lo que respecta a las obras con menor número de didascalias, se puede entender que *Dido y Eneas* sea la que se lleve la palma: recuérdese cómo se dijo que la pieza estaba más centrada en el dilema amor/honor que agobia a sus personajes que en una acción trepidante propiamente dicha; no obstante, eso no quiere decir que no haya teatralidad, sino simplemente que está menos desarrollada: las quinientas cuarenta y cuatro didascalias, de las cuales una parte está destinada a la puesta en escena espectacular, dan buena cuenta de ello. Sí sorprende, en cambio, la aparente baja teatralidad de *El peligro en la amistad*, pieza en que, como *Los Armengoles I*, las situaciones vinculadas con el enredo son parte constitutiva: papeles, llaves, duelos, escondites...; quizá la causa de esa baja cifra haya que buscarla, una vez más, en el número de personajes, solo nueve en esta obra: efectivamente, si se observa una vez más el primero de los gráficos, notaremos cómo las barras correspondientes a esta pieza son ostensiblemente más altas que las del resto. También choca un poco que una pieza como *El renegado del cielo*, que comparte rasgos genéricos con la «campeona didascálica» *La toma de Sevilla*, se encuentre entre las piezas con menor número de marcas escénicas; no obstante, recordemos que los caracteres del microgénero «el asedio de la ciudad enemiga» se encontraban concentrados especialmente en la tercera jornada: en efecto, si consultamos los

---

376 Obviamente, somos conscientes de que este marbete se aplica tradicionalmente a piezas pertenecientes a la perspectiva lúdica; no obstante, como tuvimos ocasión de apuntar en el capítulo de los géneros, los mecanismos generadores de enredo no son exclusivos de este tipo de obra, sino que pueden rastrearse en todo el teatro barroco, incluso en las tragedias. Así pues, cuando a lo largo de este análisis de la teatralidad de las piezas trágicas hagamos referencia a los recursos del enredo, no queremos decir que se trate de comedias de esta especie, sino simplemente que algunos de sus motivos convencionales desempeñan un importante papel en la constitución de la trama.

cuadros desglosados que ofrecemos en el apéndice II del tomo tercero, notaremos cómo, en líneas generales, el número de didascalias de muchas categorías (acústicas, de entrada y salida, de maneras de actuar, de señalamiento de personajes, de vestuario y de tiempo) aumentan, en ocasiones de un modo considerable, en dicha jornada.

Para terminar este repaso general, diremos algunas palabras sobre las proporciones entre didascalias explícitas e implícitas. En general, se aprecia una tendencia generalizada a que las marcas en el diálogo sean más abundantes que las reflejadas como acotaciones, siendo a veces la diferencia muy notable, como los casos de *Los Armengoles I*, *El legítimo bastardo*, *El peligro en la amistad* o *Renegado, rey y mártir*. Una vez más, podría decirse que son las situaciones típicas de enredo, generadoras de gran movimiento escénico y muy presentes en *Los Armengoles I* y en *El peligro en la amistad*, las que propician esta circunstancia.

Caso contrario es el de *La toma de Sevilla*, en que el número de didascalias explícitas es relativamente superior al de las implícitas, lo que es índice de un importante desarrollo de las acotaciones. Una vez más, es posiblemente el contexto bélico lo que favorece tal característica, al verse el poeta en la necesidad de regir los movimientos de sus personajes o de aludir a los utensilios de que se valen.

A continuación, nos dedicaremos a hacer balance de la teatralidad según las categorías concretas de las didascalias. Comenzando por las enunciativas, se aprecian cifras relativamente considerables, siendo *Los Armengoles I*, *El peligro en la amistad* y *Renegado, rey y mártir* las obras que, en términos absolutos, alcanzan cantidades más altas; si nos atenemos a los valores relativos en función de los personajes, también son estas tres las que presentan una mayor cantidad de didascalias de enunciación, especialmente *El peligro en la amistad*, aunque, en este sentido, la preponderancia de *Renegado, rey y mártir* pierde fuerza. Se habrá notado también cómo muchas de estas didascalias son implícitas: ello se debe a que su grueso está conformado por los apartes, que con frecuencia no se marcan en las ediciones impresas; además, al ser esta una de las convenciones dramáticas más recurrentes del teatro barroco, se comprende la importancia de las cifras. Pero hay algo más: de nuevo, son las dos piezas en las que el enredo desempeña un papel esencial las que destacan; efectivamente, se entiende que el aparte, aunque presente en cualquier obra dramática, adquiere una trascendencia especial en este tipo de obras: mediante dicho recurso, los personajes expresan

su sorpresa, decepción u opinión sobre lo que está sucediendo ante sus ojos, es decir, es una manera de mostrar el desfase entre lo que está pasando y lo que ellos esperarían que ocurriera.

Las didascalias acústicas, tanto musicales como sonoras, no son tan abundantes. Adquieren cierta relevancia en obras de ambiente bélico, con sus recurrentes tambores, como *La toma de Sevilla*, y en piezas en que posee una presencia destacada el elemento sobrenatural, acompañado de música misteriosa en las más de las ocasiones: amén de la obra citada, en que, recordemos, un ángel conduce al Santo Rey a la mezquita de Sevilla, destaca la dimensión acústica de *Dido y Eneas* y de los dos *Renegados*.

Por lo que respecta a las didascalias de tipo proxémico, si nos fijamos en las entradas y salidas de personajes en términos absolutos, la palma se la lleva *La toma de Sevilla*, seguida por *Los Armengoles I* y *El legítimo bastardo*; pero si atendemos a los valores relativos, la situación cambia notablemente y una vez más destacan aquellas piezas constituidas por el enredo o la acción militar: *El peligro en la amistad* como campeona indiscutible, *Los Armengoles I*, *La toma de Sevilla* y *El renegado del cielo*. Muy similar es el caso de los desplazamientos horizontales: en términos absolutos, destacan *Los Armengoles I* y *Dido y Eneas*; pero en términos relativos aumentan considerablemente los valores de *El peligro en la amistad*, seguido por *Los Armengoles I*: otra vez se sobreentiende que las escaramuzas nocturnas, con sus entradas y salidas por puertas diferentes, y la búsqueda de huecos donde esconderse determinan este tipo de teatralidad. Por el contrario, las tornas cambian en el caso de los desplazamientos verticales, ausentes en estas dos piezas e integrantes del resto, bien en aquellas en que interviene lo sobrenatural, que se mueve en plano eminentemente vertical (*Los Armengoles II*), o bien en aquellas en que presenciamos los cambios de fortuna de un personaje o una evolución axiológica, en que las bajadas al tablado o los ascensos al nivel superior simbolizan la degradación o redención del personaje en cuestión (*El renegado del cielo*).

Por lo que respecta a las didascalias kinésicas, los gestos deícticos destacan, en sus valores absolutos, en *El legítimo bastardo*, y en términos relativos, en *El peligro en la amistad*. Únicamente vamos a señalar que, al igual que sucedía con las enunciativas, rara vez estas marcas aparecen de forma explícita, de modo que hay que deducirlas de los parlamentos de los personajes (un imperativo, el empleo de demostrativos, el anuncio de la presencia de algo o la llegada de alguien...). Hermenegildo notó que eran el tipo de didascalia más

frecuente en *El saco de Roma* y apuntó que «lleva implícita una menor carga de teatralidad» (2001: 309); sin embargo, nosotros preferiríamos matizar esta apreciación añadiendo que, quizá por esa misma razón, es un signo escénico básico: la deixis está presente a lo largo de todo el texto teatral, prácticamente hay signos deícticos en todos los diálogos; ello es lo que provoca sus altos índices de aparición y lo que hace que sea la marca implícita más subjetiva a la hora de identificar. Por lo que respecta a los gestos ejecutivos, en términos relativos, señalaremos que *Dido y Eneas*, obra a cuyo menor desarrollo de la teatralidad ya hemos aludido, presenta los índices más bajos, seguida muy de cerca por *Los Armengoles II*; por el contrario, vuelven a sobresalir las piezas constituidas por lances de enredo, *Los Armengoles I* y *El peligro en la amistad*. Prácticamente lo mismo podemos decir de los signos de maneras de actuar: destacan, en términos absolutos, *Los Armengoles I*, *El legítimo bastardo*, *los Renegados* y *La toma de Sevilla*; pero en valores relativos aumenta ostensiblemente la preponderancia de *El peligro en la amistad*, solo superada por *Los Armengoles I* y con *El renegado del cielo* muy cerca: de nuevo, el enredo propicia el movimiento escénico. Por último, en los signos de postura, en valores absolutos, destacan *Los Armengoles II*, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla*: normalmente, las posturas marcadas son reverencias y humillaciones de un personaje ante otro, frecuentemente los reyes que aparecen en estas obras; pero en términos relativos solo *La toma de Sevilla* alcanza la media de un signo por personaje.

Por lo que respecta a las didascalias icónicas, quizá sean las más difíciles de interpretar, pues son aquellas en que se produce un mayor número de redundancias entre las explícitas y las implícitas. Destacan poderosamente, en el caso de las que señalan objetos, *Los Armengoles I*, *El legítimo bastardo* y los dos *Renegados*, siendo el resto de cifras bastante estables; pero, como queda dicho, eso no implica que estas piezas requieran un mayor número de utensilios para escenificarse adecuadamente, sino que en el texto hay una mayor cantidad de marcas. Por lo que atañe a las indicaciones de señalamiento de personajes, en términos absolutos ganan *Los Armengoles II*, *Dido y Eneas* y *El renegado del cielo*, y por valores relativos se suman a esta nómina *Los Armengoles I* y *El peligro en la amistad*: se intuye en esta lista, una vez más, que el enredo (escondites, oídas al paño...) y lo sobrenatural (tramoyas y apariencias) requieren que se haga mayor hincapié en el lugar que debe ocupar el actor. En cuanto a las marcas espaciales y temporales, se apreciará que son,

fundamentalmente, implícitas. Los valores de las espaciales son relativamente similares, siendo *El peligro en la amistad* la que ofrece el número más bajo. Lo mismo sucede con las indicaciones temporales, aunque apreciamos una tendencia al alza en algunas piezas, como *Los Armengoles I*, *El peligro en la amistad* o *La toma de Sevilla*; se podría pensar que esto se debe a la importancia de la noche en estas piezas, a la que se alude insistentemente<sup>377</sup>; no obstante, no nos termina de convencer esta suposición, ya que hay secuencias nocturnas en siete de las ocho tragedias —la excepción es *Los Armengoles II*—.

La conclusión que se puede extraer resulta, pues, evidente: el mayor o menor desarrollo de la teatralidad depende en gran parte del microgénero al que se adscribe la pieza, del tipo de historia que el poeta desea escenificar. En este sentido, existe un catálogo de situaciones, convencionales del teatro barroco pero con presencia más acentuada en determinados microgéneros, que van a propiciar el aumento de esa teatralidad. Mediante nuestro estudio hemos podido comprobar que, al menos en nuestro autor, el enredo es uno de los resortes fundamentales del movimiento escénico; asimismo, es obvio que las situaciones bélicas y sobrenaturales, que implicarán, unas, gran movimiento sobre el tablado y, otras, una configuración especial del espacio escénico, también van a determinar el despliegue de esa teatralidad. No obstante, no nos dejemos engañar: teatralidad hay en todas las piezas, y bastante desarrollada; otra cosa es que se nos presente en dosis diferentes en cada pieza. Además, no hay que perder de vista que los datos que estamos manejando no son precisos al cien por cien, de modo que nuestras conclusiones, a pesar de que no dejen de ser ciertas, solo tienen un valor general.

Analizadas las tragedias, detengámonos ahora unos instantes en los valores didascálicos totales de las dos comedias de Cristóbal de Morales. Como se puede apreciar, las cifras son relativamente altas, con seiscientos veintisiete didascalías contabilizadas en *Las academias de amor* y setecientos diecinueve en *Dejar por amor venganzas*, lo cual es indicio de una teatralidad considerablemente desarrollada, a pesar, como hemos advertido en alguna ocasión, de que muchas de esas indicaciones puedan ser redundantes. Los motivos de este hecho son muy similares a los que adujimos anteriormente para las tragedias: la importancia de los mecanismos de enredo sobre los que se han construido ambas piezas, especialmente

---

<sup>377</sup> Insistencia necesaria desde un punto de vista teatral en tanto que las representaciones tenían lugar a plena luz del día: son marcas, por tanto, cuyo objetivo es recordar constantemente al espectador que la secuencia de que está siendo testigo tiene lugar durante la noche, en plena oscuridad.

*Dejar por amor venganzas*, única comedia urbana genuina de nuestro autor. En esta pieza, además, hay una notable diferencia entre el número de didascalias explícitas e implícitas, siendo los resultados de estas últimas avasalladores; no es así el caso de *Las academias de amor*, en que se produce un equilibrio prácticamente total entre ambas categorías didascálicas.

Ateniéndonos ya a los tipos concretos de didascalias, y empezando por las enunciativas, no hay mucho que añadir respecto a lo ya dicho: son de las categorías más abundantes, su mayoría es implícita y el conjunto está esencialmente conformado por los apartes. Cuanto dijimos previamente sobre esta convención y su vinculación con el enredo, es válido para el universo cómico también. Nótese, además, que si nos fijamos en los valores relativos, las cifras se disparan en el caso de la comedia urbana.

En el plano acústico, destaca la presencia relativamente importante de la música en *Las academias de amor*, del todo ausente en *Dejar por amor venganzas*. En este sentido, hay que decir que la inclusión de segmentos musicales es una convención muy utilizada en el género palatino, acorde con la condición noble de sus personajes y el ambiente aristocrático en que se mueven. La relevancia de la música es tal que, dentro del conjunto completo de obras de Morales, es una de las piezas que mayor cantidad de indicaciones de este tipo presenta, solo superada por *La toma de Sevilla* y en tablas con *El renegado del cielo*.

Por lo que respecta a las didascalias proxémicas, y concretamente a las entradas y salidas de personajes, hay que valorar la teatralidad en función de las cifras relativas, criterio según el cual resulta vencedora la comedia urbana, con solo nueve personajes. La palatina cuenta casi el doble, diecisiete; por eso, a pesar de que hemos registrado en ella, en términos absolutos, un mayor número de mutis, el valor relativo disminuye respecto a *Dejar por amor venganzas*. También destacan ambas obras, ya incluso en el corpus completo de Morales, por sus desplazamientos horizontales por el tablado, detalle que, de nuevo, podemos poner en relación con los mecanismos generadores de enredo. No tenemos en ellas, por el contrario, movimiento vertical alguno: recordemos cómo este rasgo teatral solía asociarse con lo sobrenatural y con las revoluciones axiológicas y de la fortuna, temas en principio más propios de la tragedia; no obstante, eso no quiere decir que no existan comedias —de otros poetas, evidentemente— que recurran a este tipo de desplazamiento.

En cuanto a las marcas kinésicas, la deixis sigue siendo eminentemente implícita y muy importante; pero de ello ya hemos hablado al estudiar las tragedias, y las conclusiones

allí extraídas son también aplicables a estas dos obras cómicas. También llaman la atención por su número las marcas ejecutivas, que, consideradas de forma relativa, en la relación didascalia/personaje, presentan valores superiores a los de las tragedias en *Dejar por amor venganzas* y similares a ellos en *Las academias de amor*. En las marcas de actuación, siguiendo con las cifras relativas, como era esperable, destaca la comedia urbana, aunque en términos absolutos no sea la pieza del corpus que más indicaciones de esta categoría acapare; sin embargo, contrariamente a lo que se esperaría, los números son muy bajos en *Las academias de amor*, por debajo incluso de los valores de muchas tragedias: parece ser que esta comedia palatina no destaca por la actuación o sobreactuación de sus personajes, a pesar de que podemos encontrar en ella alguna que otra pendencia entre galanes celosos. Sí sobresale esta pieza, en cambio, por las didascalias de postura, pero debemos advertir de que ello se debe a que se requiere que prácticamente todos los personajes se sienten durante la celebración de los dos certámenes que tienen lugar durante el transcurso de la comedia.

En lo que atañe a los datos de las marcas icónicas, ya hemos dicho que son los que hay que manejar con más cuidado al ser la categoría en que suele darse, con mayor frecuencia, los casos de redundancia. Así pues, lo que podemos decir es que existen muchas marcas de este tipo para señalar objetos, siendo los valores algo superiores a los de las tragedias: en efecto, por las secuencias de estas piezas vemos circular papeles, bufetes, prendas amorosas, recados de escribir, flores..., que, aun siendo pocos y muy básicos, son bastante recurrentes, hecho, por otra parte, normal en las comedias de enredo. Elevados son también los valores absolutos de las didascalias de señalamiento de personajes, y en los términos relativos, las cifras de *Dejar por amor venganzas* se llevan la palma en el conjunto de obras de Morales: ya hemos dicho que también este tipo de marcas suele abundar en las piezas de enredo, al requerirse que los galanes se escondan, escuchen al paño lo que no deberían oír o se aparten para espiar lo que hacen otros. También gana la comedia urbana en sus valores relativos de complementos de la figura humana: en ella encontramos trajes de camino, de noche, muchísimas espadas, así como el hábito de Santiago de Alejandro que tantos quebraderos de cabeza causa al resto de personajes; no obstante, como se podrá apreciar si se lee la pieza, complementos como tales no hay muchos, pero sí, como queda especificado, una gran cantidad de marcas repetitivas que inciden especialmente en su frecuencia de uso, en la trascendencia que tienen para el desarrollo de la obra. Y por último, poco podemos decir de las didascalias espaciales y



temporales: las primeras presentan, en ambas obras, valores relativamente similares a los de las tragedias, abundando más en la pieza urbana; esta comedia destaca también, y sobre todo el corpus dramático, por el elevado número de indicaciones de tiempo: como se dijo al analizar las tragedias, esto podría deberse a la extensión de las secuencias nocturnas y crepusculares, con que se abre la pieza y en que se desarrolla casi toda la segunda jornada; no obstante, la noche también desempeña un papel destacado en la tercera jornada de *Las academias de amor*, y esta comedia es, precisamente, una de las obras que menos didascalias de determinación temporal presenta.

Como conclusión podemos aducir una idea en la línea de aquella con la que cerramos el análisis de las tragedias: el enredo es uno de los recursos que más favorece el desarrollo de la teatralidad, de ahí que esta esté muy marcada en nuestras dos comedias, especialmente en *Dejar por amor venganzas*. No obstante, no creemos que la teatralidad sea consustancial al macrogénero cómico, pero sí suele estar vinculada con él por la relevancia de los mecanismos de enredo. Sin embargo, no estamos en condiciones de lanzar conclusiones generalizables, no solo porque estamos ante la producción dramática de un poeta específico y local, sino también por la asimetría existente entre el número de tragedias y comedias, ocho frente a dos: más sólidas podrían resultar nuestras hipótesis si contáramos con una mayor cantidad de textos cómicos.

## 2. ESPACIOS DRAMÁTICOS, ESCÉNICOS Y ESCENOGRÁFICOS

Una vez analizado el proyecto escénico de las obras teatrales de nuestro dramaturgo, podemos centrarnos en el estudio de las distintas categorías espaciales. En este sentido, cabría diferenciar, en una primera instancia, entre la espacialidad primaria y la secundaria. Mediante el primer término nos referimos a las ciudades o países en que tiene lugar la acción<sup>378</sup>, mientras que con el segundo aludimos a los lugares específicos en que se desarrollan las distintas secuencias que conforman la obra. De la primera categoría ya hemos hablado al analizar los macrogéneros en el capítulo IV; por ello, basten sencillamente algunas palabras a modo de recordatorio. Vimos que, según el planteamiento de Marc Vitse, en la tragedia se da siempre un distanciamiento espacial —y/o temporal— que posibilita la perspectiva onírica

---

378 No empleamos, así pues, el término en el sentido que le otorga García Barrientos, para quien la «“espacialidad primaria o elemental”» es la «que se deriva de la materialidad de la escritura», si bien se está refiriendo más al espacio de la narrativa (2001: 121).

que caracteriza a este universo; en este sentido, encontramos muchos espacios que podríamos considerar exóticos: quizá los ejemplos más evidentes son la Dinamarca otomana de *El renegado del cielo*, la Polonia de *El legítimo bastardo* o la Cartago —y la Troya— mítica de *Dido y Eneas*; menos exóticos pero no por ello menos distanciados son la Nápoles de *El peligro en la amistad* o la Cerdeña y el Argel de *Renegado, rey y mártir*, y, en esta línea, también podríamos considerar la Cataluña de *Los Armengoles*; la única excepción radicaría en *La toma de Sevilla*, pieza en que el distanciamiento es de tipo temporal, algo que, por otra parte, se da también en otras tragedias —por ejemplo, *Los Armengoles* o *Dido y Eneas*—. Solamente vamos a añadir que en algunas ocasiones este distanciamiento exótico corre parejas con el caos que impera en tales reinos, en opinión de Ignacio Arellano, ya que «Ciertos climas de exageradas violencias se ligan a espacios salvajes caracterizados por un alejamiento suficiente del mundo civilizado (conocido) para ser considerado “otro sitio”, ajeno» (2003: 47): es el caso, por ejemplo, de la Dinamarca turca de *El renegado del cielo*. Por lo que respecta a la perspectiva cómica, se dijo que en ella no tenía por qué producirse necesariamente ese distanciamiento espacial o temporal. En este sentido, *Dejar por amor venganzas* es una pieza protagonizada por un caballero valenciano que se persona en Zaragoza para vengarse del matador de su padre, aunque al final no lo haga; caso diferente es el de *Las academias de amor*, donde, a pesar de la perspectiva lúdica, nos desplazamos a una corte italiana como es la de Mantua, algo, como ya apuntamos en su momento, convencional del género palatino.

Nos afanaremos, por tanto, en los espacios que hemos llamado secundarios, que, además, podemos clasificar en tres categorías bien definidas, a saber: espacios naturales, espacios urbanos y espacios taumatúrgicos. Para analizar cada uno de ellos, partiremos de las premisas teóricas de Javier Rubiera, que en su *Construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* (2005a) habla, a nivel teórico, de distintas categorías del «espacio teatral», «el término más general», que «se emplea para referirse al espacio del teatro considerado genéricamente, para distinguirlo del espacio de la novela o del de la lírica, por ejemplo» (pág. 84), del cual nos interesan especialmente tres: el espacio dramático, al que aludimos al principio del capítulo, que se definía como «el lugar imaginario, que se va configurando mediante diferentes procedimientos teatrales, donde se desarrolla la acción dramática ficticia» (pág. 93); el espacio escénico, que es «el lugar desde el cual un actor

puede representar o desde el cual otro signo puede ser fuente de comunicación teatral», en que diferencia entre «espacios visibles» (escenario, sala, aire...) y «espacios ocultos» (vestuario, hueco del tablado...) (págs. 88-90); y el espacio escenográfico, mediante el que alude a los diferentes recursos con que los dramaturgos trataban de recrear el lugar de la acción, que podían ser tanto verbales (decorado verbal) como no verbales (vestuario y tramoya) (págs. 90-92).

Así pues, abordaremos el análisis de la espacialidad secundaria distinguiendo si se trata de un espacio natural, urbano o taumatúrgico, y estudiaremos cada caso concreto de acuerdo con esa triple división: comentaremos, en primer lugar, el nivel dramático, y nos afanaremos por desentrañar los significados que uno u otro espacio aporta al conjunto de la pieza; en segundo lugar, cuando sea pertinente, discutiremos sus implicaciones escénicas, de modo que intentaremos explicar qué sentido tiene, por ejemplo, el empleo del corredor superior de la fachada del teatro o por qué se sitúa un personaje en la parte de abajo del tablado; y en tercer lugar, siempre que sea posible y moviéndonos en el terreno de las hipótesis, reconstruiremos la representación escenográfica de dicho espacio, interesándonos especialmente por su dimensión espectacular. Por último, solo advertiremos de que, como venimos haciendo, diferenciaremos los valores según se trate de tragedias o de comedias<sup>379</sup>.

### 2.1. Espacios naturales

Los espacios naturales son quizá los más interesantes de estudiar al estar fuertemente marcados y semantizados. Son básicamente dos, los mismos que, junto a la quinta, distingue Marie-Eugénie Kaufmant en su *Poétique des espaces naturels dans la Comedia nueva* (2010): el monte y el mar<sup>380</sup>. Se trata de dos entidades topológicas cuya aparición se limita casi exclusivamente a las tragedias, al menos en el teatro de nuestro dramaturgo.

---

379 Anunciamos también que solo estudiaremos la espacialidad en sí misma, es decir, como marco de la acción dramática de las obras. A pesar de su evidente interés, dejamos de lado por ahora el análisis de los espacios en su dimensión metafórica, como, por ejemplo, la identificación de la constancia en la fe con el carácter inquebrantable de un monte.

380 La quinta es el espacio al que Kaufmant dedica menos atención. En nuestro caso y en el contexto de un estudio de conjunto, no la contemplaremos, para centrar nuestros esfuerzos y atención en las entidades topológicas más recurrentes que son el monte y el mar. En Morales encontramos referencias a quintas en *El peligro en la amistad*, *Renegado, rey y mártir* y *Dejar por amor venganzas*, siendo más espacios aludidos o diegéticos que el lugar donde verdaderamente se desarrolla la acción, con la única excepción, quizá, de la que arde al principio de *Dejar por amor venganzas*. Aplazamos su estudio, pues, para futuras investigaciones específicas de cada pieza.

### 2.1.1. El monte

El monte, así como la sierra y la montaña, es uno de los espacios dramáticos más polisémicos de nuestro teatro barroco, y, en concreto, de la producción dramática de nuestro autor, aunque en su caso solo lo vamos a encontrar en las tragedias. Para valorar la riqueza de esta entidad topológica, convendría distinguir si la obra en cuestión pertenece o no al microgénero de «la conversión del gran pecador». Los valores que el monte presenta en este tipo de obras han sido magistralmente analizados por Marie-Eugénie Kaufmant tanto en su citado libro (2010: 87-99) como, más específicamente, en su artículo «El simbolismo del monte en las comedias de santos» (2008), a cuyas páginas remitimos. Sintetizando en extremo, la tesis que plantea la estudiosa es que el monte posee sentidos ambivalentes en las piezas hagiográficas. Por un lado, es el lugar asociado al pecado, a la violencia, el espacio al margen de la sociedad donde el bandolero y sus secuaces cometen sus fechorías (Kaufmant, 2010: 49-52), como son los casos de Pedro Armengol y su homónimo de *Renegado, rey y mártir*. El caso de Osmán es particular, ya que el renegado del cielo no es un forajido, sino todo lo contrario, un cortesano; no obstante, el espacio agreste está muy presente a lo largo de toda la pieza, y, de hecho, en el monte se inicia la historia, donde se nos presenta al protagonista, que en este marco nos relatará su historia. Se podría decir, en este sentido, que el monte de *El renegado del cielo* no es un espacio dramático del caos asociado exclusivamente a su protagonista, sino a las fuerzas del mal en general, a esa Dinamarca musulmana que intenta conquistar y cristianizar el rey Recisundo; en este sentido, será en una abrupta ladera donde Osmán y su padre Honorio se enfrenten antes de que se produzca la conversión del renegado. Sin embargo, ese monte en que se inicia *El renegado del cielo* tiene otras implicaciones simbólicas: es el espacio por excelencia de la caza, actividad vinculada a la realeza y a la nobleza a la que pertenecen el rey Cosdroe y su séquito, aunque supone mucho más que un detalle accidental, al convertirse en el pretexto dramático de los encuentros eróticos al azar (Kaufmant, 2010: 190-197), en este caso entre Cosdroe y Florentina, y configurarse, a partir de aquí, como una metáfora dramática en virtud del acoso a que el rey va a someter a la muchacha: es el motivo de la caza de amores, cuyos agentes en muchas ocasiones invierten sus papeles, de suerte que el cazador malvado acaba convirtiéndose en el cazado (págs. 215-227), como le sucede al monarca al final de la obra.

Pero por otro lado, el monte se revela también como espacio místico, como lugar de la penitencia, gracias al cual el protagonista alcanza la santidad. En este sentido, el ejemplo más evidente es el de *Los Armengoles II*, cuyo protagonista es martirizado en el «más altivo / árbol de aquesa montaña» (vv. 2550-2551), que se convierte en un correlato del Calvario y presenta al mártir como un nuevo Cristo, algo en lo que se incide en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza. Una situación similar podemos encontrar en *Renegado, rey y mártir*: aunque la conversión del protagonista tenga lugar en los jardines del alcázar de Argel, espacio al que también dedicaremos nuestra atención, la alusión al monte místico queda asegurada mediante la presencia de la gruta en que Antonio esconde el crucifijo por el que Pedro le perdonó la vida, imagen que obrará un milagro que puede interpretarse, según se adujo en el capítulo anterior, como una reproducción de la pasión de Cristo (vv. 1767-1786), nuevamente padecida para perdonar los pecados del malvado: la peña sangra y de ella surge un crucifijo gigante que se pierde en los cielos. Precisamente, Kaufmant explica que este recurso de la peña que se abre es frecuente en las piezas hagiográficas en tanto que simboliza la revelación divina (2008: 107-112; 2010: 392-397), y Arellano considera este espacio uno de los más populares de la teofanía (2003: 49-50). Por lo que respecta a Osmán, estas son las circunstancias de su conversión:

En tus pies [de Honorio] estampo  
 los labios míos, aunque  
 son indignos de besarlos,  
 y en ellos te pido humilde  
 que me dejes, pues buscando  
 quiero ir por estos desiertos  
 al Autor del desengaño.  
 (*El renegado del cielo*: vv. 2494-2500)

No tenemos en esta ocasión un monte místico propiamente dicho, sino un desierto, aunque su valor semántico como espacio de penitencia es el mismo: es el lugar al que, desde los tiempos primitivos del cristianismo, se retira el eremita para purgar sus culpas y alcanzar así la santidad, como ha analizado muy bien Dominique Reyre (2006: 860-861).

El monte está presente también en piezas que no pertenecen a este microgénero de «la conversión del gran pecador», por lo que su significado no será exactamente el mismo, aunque siempre vamos a encontrar una ambivalencia que hace de esta entidad topológica un signo dramático de gran riqueza. El de *El legítimo bastardo* no es ya un lugar del pecado en

su dimensión negativa, pues no hay en esta pieza un personaje más noble que Policarpo. En este caso, la sierra a la que llegan el infante y su criado Ruido sería un espacio de proscripción, aunque en este caso injusta, indicio de los cambios de fortuna a los que están sometidos los seres humanos y que conllevan una pérdida de identidad social, simbolizada en las pieles que infante y criado visten desde su llegada al monte (Kaufmant, 2010: 39-45). Sin embargo, al igual que sucedía en las piezas de «la conversión del gran pecador», puede apreciarse en este monte «laico» una dimensión positiva, ya que se convierte en el espacio por excelencia de las pruebas iniciáticas que debe superar el protagonista para demostrar su valía y que es, por tanto, merecedor de su reino; es decir, que esa estancia penosa en la montaña, de la que Policarpo profiere sentidas y lastimosas quejas (vv. 817-826), va a ser lo que le permita no solo recuperar lo que creía que había perdido (su vida cortesana), sino su condición de hijo legítimo y por tanto de heredero al trono. El monte de *El legítimo bastardo* acaba tiñéndose, pues, de valores eminentemente positivos. En este sentido, recuérdese que denominamos el microgénero al que pertenece esta tragedia «la pérdida y restitución del estatus del príncipe».

El caso de *Dido y Eneas* presenta ciertas peculiaridades. Esta tragedia, obviamente, no puede considerarse una pieza de temática religiosa en sentido estricto: antes bien, la mitología y la aparición de dioses paganos recomendarían considerarla en esencia diametralmente opuesta a los dramas hagiográficos; no obstante, no deja de ser cierto que hay en ella toda una trascendencia divina, pues, recordemos, su intriga dramatiza la tensión entre el sentido cósmico del deber y la renuncia a ese destino en favor del placer. Esto implica que la semántica de las montañas de esta pieza guardará cierto parentesco con la que poseían en las tragedias de temática religiosa. Son dos las ocasiones en que la acción se desarrolla en un espacio agreste: en la segunda macrosecuencia de la obra, que escenifica la huida de Eneas y su familia de Troya, y en la última de la segunda jornada, cuando tiene lugar la cacería que la reina Dido ha organizado para agasajar a su huésped. En el primer caso los montes se tiñen de connotaciones funestas y son un elemento perturbador más en el contexto de la destrucción de Ilión, de modo que se configuran como un reflejo de la violencia que asuela la ciudad, donde muere, además, Creúsa; no obstante, es el espacio en que la propia dama, transformada en ente infernal, revela a Eneas cuál es ese destino trascendente con el que tiene que cumplir, con lo cual los montes adquieren, al menos en esta secuencia, unos valores semánticos parecidos a los místicos que hemos visto en las tragedias de «la conversión del gran pecador». En este

sentido, Kaufmant analiza el «extravío» (*égarement*) como una de las acciones dramáticas típicas del monte; pero como sucede siempre que se analiza un motivo dramático, este presenta diferentes valores simbólicos según el microgénero de la pieza en que aparece, de suerte que en los dramas hagiográficos vamos a encontrar con bastante frecuencia el extravío espiritual, gracias al cual el personaje recibe la revelación divina que le permite su conversión y que se da en un contexto plagado de reminiscencias de la literatura mística: la noche oscura paralela a las tinieblas del alma, relacionada tanto con el pecado como con la purgación de los mismos; la espesura enmarañada del monte, sintomática de las dificultades que el iniciado debe superar para alcanzar la luz; la subida de la montaña que se convierte en un ascenso espiritual; o la presencia de ríos que deben cruzarse y que simbolizan tanto la frontera entre el espacio seglar y el sagrado como las aguas bautismales requeridas para el cambio de vida del protagonista (2010: 260-281). Según Kaufmant, el motivo llegó a ser tan convencional en el teatro aurisecular que pronto pasó a emplearse en contextos profanos (2010: 283-310). Hay que decir que este no sería exactamente el caso de *Dido y Eneas*, si tenemos en cuenta esa trascendencia cuasi religiosa de su trama, pero es evidente que el motivo de raigambre hagiográfica se ha adaptado a un contexto pagano. En este sentido, podemos encontrar en la secuencia del extravío de Creúsa casi todos los elementos místicos de los que hablaba Kaufmant: la noche oscura, a la que la dama alude mediante una elaborada y larga metáfora (vv. 205-216); la altura del monte que, hiperbólicamente, alcanza al sol; su senda intrincada que apenas permite el paso; o la presencia de un río, el Janto, que señala los «dos términos», el del lugar terrenal y el del sobrenatural:

Este es sin duda el camino  
del Ida, monte que alarga  
su copete tan altivo  
que de la crencha dorada  
del sol quiere ser diadema  
y de sus rayos guirnalda;  
hacia aquí ha de estar el valle  
donde en juventud lozana  
fue Ganimedes llevado  
a ministrar la sagrada  
copa que del dios Tonante  
es bebida soberana;  
los crespos vidrios del Janto,  
que por arenas doradas  
son líquidas Filomenas  
que ríen tal vez, tal cantan,

circulando aquesos valles,  
ciñen del monte la falda  
y con límites de espuma  
los dos términos señalan.  
¡Válgame Dios!, ¿qué camino  
podré elegir?; mas ya falta  
a la detención discurso  
y voces a la garganta.  
Mi esposo, Ascanio y Anquises  
por la confusa montaña  
con más que planta de pluma  
vuelan la greña intrincada:  
¡esposo!, ya no me escucha;  
¡Eneas!, ya no me aguarda.  
Dudo el camino, y el monte  
tanto el cabello enmaraña  
que en lazos forma criznejas  
tejidas y enmarañadas;  
por esta parte parece,  
aunque poco, que se apartan  
los verdes impedimentos  
de quejigos y de hayas:  
buscar pretendo a mi esposo  
cual hipogrifo que tala  
de los senos de los aires  
todas la regiones vagas.  
(*Dido y Eneas*: vv. 219-260)

La peculiaridad de este caso reside en que Creúsa no va a ser la destinataria de la revelación, sino su esposo Eneas; antes bien, ella se va a convertir en la transmisora del mensaje, no solo en esta secuencia sino también en las otras en que se encarga de recordarle a su marido cuál es su misión en esta vida. De hecho, otro de esos motivos místicos recurrentes en los extravíos espirituales es la muerte simbólica que permite al protagonista renacer a una nueva existencia y que suele quedar plasmada mediante el sueño que invade al personaje, que queda dormido y preparado para oír la voz del Más Allá; en este caso, la muerte es real, la física que recibe la dama por parte de los griegos.

No se puede decir lo mismo del segundo monte que aparece en la obra, justo en la secuencia de la cacería, donde el espacio agreste posee indudablemente un valor negativo al tener lugar en él la unión carnal de Dido y Eneas, hecho que atenta contra los hados, la realización de los destinos de los dos protagonistas; la montaña, y en concreto la cueva en que se cobijan, son en esta ocasión espacios salvajes, indicativos de una inversión axiológica y al margen de toda civilización: no en vano para Arellano la cueva supone un grado más en esa



escala de valores negativos, al ser «un espacio más definido aún todavía como ámbito del horror, la violencia y la ceguera de los instintos» (2001b: 87). A todo esto habría que añadir la espantosa tormenta que Venus desata para propiciar el encuentro (vv. 1745-1767), remarcando aún más su carácter sacrílego.

Estos significados variados que poseen los montes van a determinar su caracterización y el caudal poético de que se vale el dramaturgo para describirlos. Normalmente son presentados como espacios hostiles, recurriéndose a una retórica de la violencia y de lo hiperbólico a la hora de pintarlos; así pues, encontraremos greñas enmarañadas, alturas que alcanzan el sol o peñascos escarpados que amenazan al caminante. Valen como ejemplos la descripción del Ida en boca de Creúsa antes reproducida y la de la sierra a la que se ha retirado Pedro Armengol:

¡Ah del monte que sube  
entremetido en una y otra nube  
porque en este horizonte  
examine los rayos a Faetonte,  
cuyo cuerpo le debe  
el vestido a la nieve,  
y a su cabeza de erizada peña  
el sol abrasa la robusta greña,  
y cuando hilo a hilo la desata,  
río corre de plata  
que por varios colores,  
bañando arenas, fertiliza flores!;  
¡ah de la inmensa altura  
tan cercana a la azul arquitectura  
que acreditarla espero  
de los orbes celestes por primero,  
o por lo menos su altivez gigante  
al zafir todo se sujeta Atlante,  
siendo de su altivez las luces bellas  
diadema el sol, penacho las estrellas!  
(*Los Armengoles*: vv. 368-386)

«Erizada peña», «robusta greña», «inmensa altura», «altivez gigante» o la alusión a Atlante y Faetonte, arquetipos de la soberbia, son algunos ejemplos de esa poética de lo desmesurado, que no es sino una transposición de la actitud de estos pecadores ante la sociedad y el mundo. En algunas ocasiones, la naturaleza hostil se convierte en un auténtico *locus horribilis*, como es el caso de la selva danesa en que fijan su campamento los cristianos de *El renegado del cielo*:

Es tan fragosa la tierra  
que hecho torres el suelo,  
allí sube escollo al cielo,  
allí sube al aire sierra,  
y siendo altiva, que espanta  
el fragoso impedimento,  
ha facilitado asiento  
sobre sus cumbres la planta  
de la gente, que al ensayo  
de su constante valor  
vence al día flor a flor,  
luz a luz triunfa del mayo,  
y así por cualquiera parte  
de aquese muro enemigo  
ensayándose consigo  
está la escuela de Marte.  
(*El renegado del cielo*: 1764-1778)

No obstante, hemos de advertir de que esta estética del horror no se relaciona únicamente con la vertiente negativa de estos espacios como lugares del pecado, sino también con su dimensión positiva. Como ha explicado Kaufmant, esas montañas inaccesibles se configuran también como el laberinto y las duras pruebas que el santo debe pasar en su penitencia, con el ascenso espiritual propio de su trayectoria heroica (2008: 104-105; 2010: 95-99). En este contexto, se comprende que no se recurra a la imaginería del *locus amoenus* para caracterizar el monte, ya que no casa bien con esa dimensión de espacio ascético, por muy positivamente connotado que esté.

También en relación con la caracterización del monte habría que citar el tiempo dramático. Ya hemos comentado en las líneas anteriores la dimensión mística de la noche durante el extravío espiritual de Creúsa en *Dido y Eneas*, y no será esta la única vez en que tiempo y espacio se aúnen, ya que muchas de estas secuencias de pecado o de inversión de valores tienen lugar durante la madrugada. Precisamente, la secuencia en que los cristianos llegan a Dinamarca en *El renegado del cielo* y en que aparece la descripción de la selva antes citada tiene lugar durante la noche. También es digno de mención el caso de *La toma de Sevilla*, pieza en que el tiempo dramático, la nocturnidad, adquiere una función muy relevante, ya que es ella sola la que expresa esa inversión de valores consustancial a la dominación musulmana de la ciudad; en ella Morales no podía permitirse describir la naturaleza sevillana como hostil, no solo porque la pieza posiblemente estaba pensada para representarse ante el público de la ciudad, sino también porque tiene como objetivo enaltecer,

por su papel como difusores de la fe cristiana, tanto a Fernando III como a la propia capital: por ello don Pelayo dirá durante las capitulaciones que «este hemisferio / de la Bética ha de ser / el mayo del evangelio» (vv. 2568-2570); en este sentido, el espacio natural de la pieza está presentado como un *locus amoenus*, cuyo ejemplo más notable es la larga descripción de los campos colindantes a Sevilla puesta en boca de Alguadaíra en la primera jornada (vv. 411-486). Sobre ella volveremos a hablar en el capítulo siguiente.

No obstante, no es este el único caso en que se recurre a una estética de lo agradable, contraria a la del *locus horribilis*, para describir un espacio agreste. Es el caso del monte en que caza Narcisa en *El legítimo bastardo*, que, por ser en las secuencias protagonizadas por la dama un espacio femenino, se llena de elementos agradables como flores, brisas y arroyos, muchos de ellos símbolos del recato de la propia muchacha, en parte avergonzada de su súbita pasión por Policarpo. Cabría poner en relación esta circunstancia con la dimensión erótica que el monte también posee según la tradición pastoril, en la que la selva no es ya el marco de los amores irrefrenables, sino de la armonía y de la belleza de la amada (Kaufmant, 2010: 15-19):

¡Mira qué ameno está el valle,  
qué apacible y qué frondoso!,  
¡qué amante está la violeta!,  
¡qué honestos, qué vergonzosos  
de quebradas esmeraldas  
nacen rosados cogollos!,  
¡qué cándido está el jazmín!:  
¡competir quiere lo hermoso  
de la azucena, que espira  
el ámbar de su decoro!;  
¡qué claras corren las fuentes!,  
¡qué cortés sopla el favonio!:  
¡uno y otro se enamoran  
lisonjeándose todos!  
(*El legítimo bastardo*: vv. 129-142)

No obstante, junto a estos elementos conviven otros más típicos del espacio agreste, y así encontramos alusiones a la desmesurada altura de los montes, que se comparan con seres mitológicos como Atlante (v. 126). En este caso, sin embargo, no creemos que se trate de una caracterización negativa como la de los montes de los bandoleros y proscritos, sino de una serie de rasgos varoniles, propiciados por el ambiente venatorio de la secuencia. Podemos concluir que es, en realidad, una topología andrógina: femenina por relacionarse con Narcisa y masculina por su condición bizarra, de la que ya hemos hablado.

Un caso similar podría ser el monte de *Renegado, rey y mártir*, en que también, junto a los elementos descriptivos inquietantes («donde es sitio este desierto, / el teatro esa espelunca, / la defensa esa montaña / y aquese río la tumba» dirá Pedro en los vv. 77-80), encontramos flores, auras y aves parleras cuando por él se pasea Clavela, cuyo nombre, como el de Narcisa, remite al universo floral. Es lo que se aprecia en las quejas que profiere Antonio cuando queda atado al árbol (vv. 397-436) y en la caracterización del pensil en que la dama y su padre son sorprendidos por los bandoleros, aunque en este caso, por tratarse de un llano (v. 563), quizá convendría diferenciarlo del monte. También en esta pieza se produce la simbiosis entre espacio dramático agreste y tiempo dramático, aunque en esta ocasión no es durante la noche cuando tienen lugar las escaramuzas de los bandoleros, sino en pleno mediodía canicular:

El sol, antorcha hermosa  
que ayer fue de Neptuno mariposa,  
contra la noche fría  
la porción le reparte al mediodía,  
y pues por sus rigores  
huyeron al capillo ya las flores,  
no duermas, no te entregues al descanso  
(*Renegado, rey y mártir*: vv. 21-26)

No obstante, la semántica de este ardiente día no es menos negativa y agresiva que la de la noche, ya que se constituye como un trasunto de la violencia que los bandoleros, especialmente Pedro, ejecutan por la sierra. De hecho, el cabecilla concluirá su carta de presentación anunciando que su máxima aspiración es incendiar Cerdeña (vv. 239-246), al igual que ese sol radiante que marchita las flores de la montaña y del mismo modo que el propio bandolero intentará hacer con el honor de «Clavela» una vez que la haya raptado.

Vamos a dedicar ahora algunas líneas a la configuración escénica de esta entidad topológica. En este sentido, el monte es quizá uno de los espacios más interesantes y ricos a la hora de analizar según esta perspectiva por el funcionamiento de la dicotomía entre abajo y arriba, los descensos y las subidas. Muchos investigadores que se han dedicado al análisis de la espacialidad han conferido a estos desplazamientos un significado ético, de suerte que el nivel inferior y las bajadas se relacionarían con la caída del personaje, mientras que el plano superior y los ascensos vendrían a ser sintomáticos de su superioridad o su redención (Varey, 1987; Amezcua, 1991: 70-71); no obstante, una vez más, es imprescindible tener en cuenta la

convención microgenérica a la que se adscribe la pieza para otorgar a esa dicotomía el valor preciso: no es lo mismo la bajada o subida del monte en una pieza en que se dramatizan los cambios de fortuna de las personas principales que en otra de temática hagiográfica, ya que en un caso el movimiento poseerá un valor de índole social o política y en el otro de tipo religioso y espiritual (Kaufmant, 2010: 401-424).

En este contexto, en las piezas de conversión de pecadores se aprecia una trayectoria primero descendente, vinculada con la degradación moral de sus protagonistas, y después ascendente, como corresponde a su redención. Así, en *Los Armengoles II*, aunque no realiza un movimiento descendente propiamente dicho, «*sale Saurina por la falda de un monte*» (ac. 366+), del que «*Bajan por las dos partes*» (ac. 402+) los bandoleros a petición suya; curiosamente, el protagonista, Pedro Armengol, cuando irrumpa en escena, no bajará, sino, simplemente, «*Sale*» (ac. 422+): queda la duda de si Morales ha querido eximir al futuro santo de esa degradación simbólica, algo que no termina de convencer de acuerdo con la semántica espacial de estas piezas, o si se trata de una laguna didascálica. Sea como fuese, estas bajadas tienen un sentido axiológico. Poco después, «*Aparécense sobre el monte Alberto y soldados*» (ac. 654+), dejando así clara su superioridad moral respecto a los forajidos; sin embargo, el anciano bajará (ac. 690+) para enfrentarse a Pedro y descubrir así su identidad: en este caso, tenemos una degradación social, ya que las actividades criminales de los hijos deshonran el nombre del padre. El movimiento contrario, el ascenso sintomático de la elevación espiritual, lo tenemos al final de la pieza, cuando el mártir es colgado de un árbol también en un monte, ahora espacio de santidad: «*descúbrese un monte, y estará un árbol, el mayor que se pudiere hacer, del cual se fingirá estar ahorcado el santo, y nuestra Señora en lugar algo superior, puesta la mano en la capilla, y en las ramas algunos ángeles cantando según va dispuesto*» (ac. 2674+). En este momento, es conveniente recordar la idea de los cuatro niveles místicos del drama hagiográfico que proponía Anne Teulade, según la cual al santo le corresponde un lugar intermedio entre el cielo y la tierra (2012: 151-152); es la razón por la que Armengol aparece situado en posición algo inferior a la Virgen y por la que, poco después, «*Baja el árbol hasta que pone los pies el santo en el suelo y al mismo tiempo sube nuestra Señora y ángeles, tocando*» (ac. 2786+): Pedro ha completado su ascenso espiritual, pero no deja de ser un hombre.

Dinámicas similares pueden apreciarse en las otras dos tragedias de «la conversión del gran pecador», aunque no tan evidentes como la de *Los Armengoles II*. Así, *El renegado del cielo* arranca con la bajada por el monte de los moros, «*Bajan por una parte el rey Cosdroe y Osmán, y por otra Luna y Rechepe*» (ac. -1), detalle que podría ser indicativo de su inferioridad moral; sin embargo, este descenso podría tener también un valor puramente teatral al presentar el inicio de función de manera relativamente espectacular, con lo que se pretendería atraer ya desde el comienzo la atención de los espectadores (Kaufmant, 2010: 415-421). Por lo que respecta a Honorio y Florentina, al igual que le sucedía a Alberto, su cambio de fortuna, ya que de reyes se convierten en esclavos, se plasma mediante otra bajada por ese mismo monte: «*Salen por diferente parte del monte Honorio y Florentina, perdidos*» (ac. 304+); sin embargo, en el caso de Honorio, y si atendemos a lo moralmente mal parado que ha salido del relato de Osmán, esa caída podría tener también un significado ético. Desde luego, la que sí lo tiene es la bajada del renegado en la tercera jornada cuando se enfrente con su padre: «*Por las dos partes se descubren Honorio y cautivos [y soldados], y por la otra Osmán [Rechepe] y moros*» (ac. 2170+), pero si atendemos a las indicaciones didascálicas de la secuencia, los moros deben aparecer en alto y los cristianos abajo, pues Honorio pedirá a su hijo que baje a luchar con él, movimiento que confirma una didascalia explícita (ac. 2312+); este descenso prelude también la humillación del renegado cuando Honorio logre vencerlo con el nombre de Cristo, lo cual implica también, paradójicamente, una subida: la conversión del malvado. No obstante, a pesar de esto, en la pieza no hay indicios explícitos ni implícitos de que se produzca un desplazamiento ascensional físico en el proceso de conversión de Osmán: el Niño Jesús aparece en una cruz y lo corona de azucenas (ac. 1534+), pero del texto no se desprende claramente que esta aparición tenga lugar en una de las galerías superiores y que Osmán ascienda mediante algún mecanismo para encontrarse con Cristo; no obstante, lo que sí es cierto es que, aunque no haya ascenso físico en el plano escénico, sí que lo hay en el plano dramático, moral.

Y *Renegado, rey y mártir* no es menos que estas dos obras. Pedro y sus bandoleros organizan sus correrías en la sierra, pero deben bajar al llano para apresar a Clavela y a Mauricio (vv. 563-566; 615-622). Por el contrario, este bandolero y renegado no realizará un ascenso físico como su homónimo Armengol en el momento de su arrepentimiento, pero será

el crucifijo milagroso de Antonio el que lo haga por él, que, recordemos, surge de una peña y asciende lentamente hasta los cielos (ac. 1766+ y vv. 1767-1800).

En *El legítimo bastardo*, tragedia sobre «la pérdida y restitución del estatus del príncipe», la bipolaridad vertical del monte funciona de otra manera, según anunciamos unos párrafos antes. Merece la pena destacar el descenso que realizan Policarpo y Ruido en la tercera jornada, cuando el infante, informado de la guerra entre Polonia y Moscovia, decide ayudar a los suyos:

POLICARPO.	Ruido, a Polonia, pues, es forzoso que ayudemos.
RUIDO.	Pues no tienes padre, no, no tenga él hijo: esto advierto, porque allá tienen por cierto que el diablo nos llevó, y pues la suerte mejora Dios —aquí la verdad hablo—, si entonces nos dejó el diablo, podrá ser nos lleve ahora.
POLICARPO.	De otro parecer está el alma más advertida, Ruido, pues tengo vida, Dios dijo lo que será. Ea, baja.
RUIDO.	Poco a poco, no echemos por el atajo y vamos de un golpe abajo.
POLICARPO.	¡Baja con cuidado, loco! ( <i>El legítimo bastardo</i> : vv. 1743-1760)

Aunque se podría vincular esta bajada con las desdichas que Policarpo y su criado han sufrido, resulta chocante que sea a estas alturas de la pieza cuando se plasme escénicamente, después de que llevan una jornada viviendo en el monte; además, el hecho de que el infante tome en este momento la decisión de intervenir en la guerra, recalcando así su condición heroica, tampoco invita a pensar de esa manera. Esta bajada, pues, debe tener un sentido diferente. En efecto, si el monte de *El legítimo bastardo* es el espacio del proscrito, al margen de la sociedad, es un lugar en que vive indiferente de ella, un espacio de refugio de la tiranía, según Kaufmant (2010: 40-43): el descenso de Policarpo supone el abandono del monte, el volver a inmiscuirse en los asuntos de estado, como le corresponde, dejando de lado la

relativa seguridad que las alturas le ofrecen<sup>381</sup>; es una bajada que va a implicar, paradójicamente, un ascenso: la subida al trono de Polonia, pues ese gesto es, a fin de cuentas, una muestra más de su heroicidad.

Un poco después, el duque de Moscovia se personará en el campamento polaco para convencer al rey Mauricio de que desista de la guerra, pues, habiendo llegado a un acuerdo con Casimiro, da el enfrentamiento por ganado, y lo hará desde arriba (ac. 2044+). Aunque podría pensarse que el líder ruso se dirige a los polacos desde un muro, todo parece indicar que se trata más bien de una altura agreste, pues, recordemos, es Lituania, a la sazón provincia de Polonia, la que está siendo invadida por los moscovitas. Sea como fuese, la aparición del duque en el corredor superior es indicio de su creída superioridad respecto a Mauricio, y viene muy a colación con la arrogancia con que se dirige al monarca polaco; no obstante, esa superioridad es más aparente que real, pues Rusia será vencida gracias a la ayuda de Policarpo, de modo que esa posición en alto contrasta con la humillación del duque al final de la pieza, cuando se presenta ante Mauricio, vencido, al nivel del tablado (ac. 2410+).

El monte es también uno de los espacios teatrales más interesantes de estudiar desde el punto de vista de la escenografía. Como han demostrado numerosos estudios, en su vertiente escenográfica consistía en una rampa escalonada que unía el primer corredor de la fachada del teatro con el tablado y que se decoraba con ramos y lienzos pintados para recrear mejor el espacio dramático pretendido (Ruano de la Haza, 2000: 192-199); complementario de estos montes era la montaña, representada en dicho primer corredor y consistente también en una decoración agreste, con ramas, rocas de cartón piedra y lienzos pintados (págs. 206-207). El monte escenográfico es requerido por las indicaciones didascálicas en *El legítimo bastardo*, *El renegado del cielo* y *Los Armengoles II*; en estas dos, además, parecen necesitarse dos, según las acotaciones citadas «*Bajan por una parte el rey Cosdroe y Osmán, y por otra Luna y Rechepe*» (*El renegado del cielo*, ac. -1) y «*Bajan por las dos partes*» (*Los Armengoles II*, ac. 402+).

Más dudoso es el caso de *Renegado, rey y mártir*, en que, a pesar de la bajada al llano ordenada por Pedro, no hay indicaciones explícitas que prueben la necesidad de construir un monte, de modo que podríamos encontrarnos simplemente ante un descenso en el plano dramático. Algo que apoya esta hipótesis es que mientras que en las otras tres piezas el monte

---

381 El gracioso, por su parte, huirá acobardado por este monte cuando comience la lucha, buscando un lugar seguro desde el que presenciar el enfrentamiento (vv. 2110-2146).



adquiere gran protagonismo a lo largo de toda la historia, en *Renegado, rey y mártir* solo lo tenemos en la primera jornada, pues el resto de la pieza se desarrolla casi en su totalidad en los jardines del alcázar de Argel: de acuerdo con este plan topológico, Morales habría evitado la presencia de este elemento escénico, sin renunciar a su efectividad dramática<sup>382</sup>. Lo que sí es necesario para la escenificación de esta pieza es la peña en que Antonio esconde el crucifijo, que, según las indagaciones del profesor Ruano de la Haza, debía de fabricarse con bastidores y cartones decorados (2000: 182-186); la particularidad, no obstante, que tiene esta gruta es que «*suda sangre*» (ac. 1736+) y «*ábrese*» para dejar al descubierto el cristo (ac. 1766+). Esto último debió de conseguirse con algún mecanismo que permitiese al artefacto abrirse en dos partes y que no parece muy complicado. Sí lo resulta un poco más el efecto de manar sangre; en este sentido, Agustín de la Granja (1989) comenta el empleo de cintas carmesíes en algunos autos sacramentales y piezas religiosas para recrear la que brota de las heridas de muchos personajes y objetos, recurso que podría haberse adaptado para esta roca, aunque no terminamos de verlo claro; por otro lado, Ruano explica las técnicas de que se valían los cómicos para fingir heridas sangrantes cuando los personajes que interpretaban eran heridos: se recurría a vejigas llenas de sangre de animal o de algún otro líquido que se hacían estallar en el momento preciso (2000: 316). Esta última opción nos parece más adecuada para recrear el efecto requerido, aunque, obviamente, podían existir múltiples soluciones en función de los recursos e imaginación de las gentes de teatro.

Tampoco parece que el monte escenográfico fuera necesario para una adecuada representación de *Dido y Eneas*, aunque lo tengamos como espacio dramático en un par de ocasiones. No hay didascalias evidentes que impliquen su empleo, e incluso se habrá notado que ni siquiera hemos aludido a la pieza al estudiar la dimensión escénica, de ascensos y bajadas. Sí parecen necesitarse, no obstante, algunas ramas para recrear ese espacio agreste, especialmente las que se utilizan para la aparición espectacular de Creúsa (acs. 304+ y 322+)<sup>383</sup>. Además, tenemos la presencia de la cueva por la que los dos amantes se marchan al

382 Se han lanzado diversas teorías sobre el lugar que ocuparía este monte escenográfico en las secuencias ambientadas en otros espacios dramáticos: unas proponen que el artefacto podría desplazarse y echarse a un lado para despejar un poco el escenario o incluso replegarse mediante un sistema de bisagras en uno de los huecos del vestuario; otras propugnan que debía de quedar durante toda la función a la vista del público, que, ayudado de su imaginación y del pacto ficcional, haría caso omiso de su presencia, hipótesis que parece ser la más aceptada en la actualidad. Véanse Ruano de la Haza, 2000: 197-198 y Reyes Peña, Palacios, 2015: 76.

383 En la versión impresa de la pieza se hace mayor hincapié en esta verdura decorativa: Eneas y su familia se desplazan por el tablado huyendo de Troya, pues una acotación indica «*Llegarán donde haya mucha rama*

concluir la jornada segunda. Esta gruta, diferente de la que aparece en *Renegado, rey y mártir*, se situaría en alguno de los huecos del vestuario, que se aderezaría con ramas y con algún lienzo pintado (Ruano de la Haza, 2000: 187-189). Bastaría con descorrer la cortina que cubriría el decorado y penetrar en el hueco para abandonar la escena.

Como ya hemos comentado con anterioridad, en ocasiones estos espacios agrestes se llenan de flores, arroyos o árboles. No obstante, sin menoscabo de que efectivamente algún lienzo decorado pudiera recrear esa vegetación, lo más lícito es pensar que tales elementos permanecían simplemente en la esfera de lo dramático sin que tuvieran trascendencia escenográfica: se trata del decorado verbal al que alude Javier Rubiera (2005a: 91-92). Sin embargo, tenemos un caso en que, por la extensión y relevancia escénica que adquiere uno de esos elementos naturales, es posible que se llevara al tablado de alguna manera: nos referimos a la fuente en la que Narcisa se recrea en la primera jornada de *El legítimo bastardo*, comparando su reflejo en el agua con la pintura de un retrato (vv. 33-72), caso en que parece requerirse algo más que mímica por parte de la actriz. En este sentido, Ruano menciona algunas piezas en que aparece una fuente, que, según el estudioso, debía de fabricarse, como es habitual, con bastidores y lienzos (2000: 219-220): puede que de esta manera se representara la secuencia de *El legítimo bastardo*.

### 2.1.2. El mar

El monte y la montaña, su complementaria, situada en el primer corredor, no son los únicos espacios naturales que vamos a encontrar en el corpus de Cristóbal de Morales. Hay otro que, si bien con una presencia escénica no tan apabullante, destaca notablemente por su recurrencia y sus valores simbólicos: nos estamos refiriendo al mar, presente en siete de las ocho tragedias de nuestro autor —la excepción es *Los Armengoles I*— y en una de las comedias, *Las academias de amor*. Su particularidad, no obstante, es que solo en un par de ocasiones conforma un verdadero espacio que se actualiza en el escenario, transformado por unos instantes en marina o ribera; en el resto de los casos se trata de lo que Rubiera denomina «espacio diegético», es decir, «aquellos espacios a los que se alude en el relato de un personaje y que no forman parte ni del tiempo ni del lugar de la enunciación dramática» (2005a: 94). En este sentido, cabría añadir que esta situación no es exclusiva de la producción

---

*verde*» (fol. A<sup>2r</sup>) en el lugar que en la versión manuscrita correspondería al verso 187. Podríamos pensar que se trata de las mismas ramas que, poco después, intervienen en el prodigio de Creúsa.

dramática de nuestro autor, sino característica de todo el teatro de la época: Kaufmant explica cómo el mar, por tratarse de un espacio ilimitado, es poco susceptible de ser llevado a las tablas, por lo que su representación escénica va a ser, por lo general, en contigüidad, actualizándose no sobre el escenario, sino en el vestuario o en las galerías superiores; entran en esta categoría también las descripciones ticoscópicas que muchos personajes hacen del elemento líquido, como el demonio en *Los Armengoles II* (vv. 1859-1911) o Dido mientras contempla desesperada la huida de su amado en *Dido y Eneas* (vv. 2502-2533): en tales casos, se presupone que el espacio dramático marino se extiende más allá de los límites del tablado en lo que Kaufmant considera una representación ultraescénica que pone en relación, por un lado, con el teatro dentro del teatro, ya que la descripción, normalmente muy ornamentada estilísticamente, se convierte en un verdadero espectáculo para los personajes y también, en su imaginación, para el espectador; y por otro y como consecuencia de lo anterior, con el desarrollo de la sensibilidad paisajística, ya que, a pesar del indudable simbolismo que esta entidad topológica posee en todas las piezas en que aparece, el espectador no deja de percibir una representación imaginaria de ella, más allá de la escena y mediatizada por las palabras del personaje (2010: 323-356). Sea como fuese, veamos cuáles son esos valores simbólicos.

Comenzando por el macrogénero trágico, el mar se presenta siempre como un elemento hostil que pone en grave riesgo la vida del individuo; este es su sentido en el plano literal, pero en el simbólico se relaciona, obviamente, con las situaciones en que pelagra la integridad espiritual del personaje: su libertad, su fe, su honor, etcétera; todo ello en función de las circunstancias concretas del personaje. Así, Laurisana, en *Los Armengoles II*, acaba cautiva en Bizerta tras un peligroso periplo, cuando era llevada a Sicilia por los hombres del conde Manfredo; en este caso, el mar y, en concreto, la tormenta poseen una dimensión erótica marcadamente negativa, al configurarse como el espacio dramático de los amores prohibidos que ponen en riesgo la honra del personaje (Kaufmant, 2010: 30-34): recuérdese que en la primera parte de la dilogía la muchacha había aceptado sin muchos miramientos escapar con su amante Pedro, lo cual será la causa de que acabe cautiva en Berbería y acosada por el alcaide de la ciudad; en este sentido, es muy revelador que sus allegados se muestren más preocupados por su honor que por su propia vida, y, de hecho, cuando la dama regrese a Barcelona, el rey don Jaime le dirá que: «si en el mar proceloso / donde se embarcó el amor / no halló tormenta el honor, / pretendo daros esposo» (vv. 2349-2352). Por su parte, Pedro

Armengol sufrirá una terrible tempestad causada por los poderes maléficos del demonio que solo la Virgen será capaz de detener; y es que, en efecto, el mar se configura también como espacio infernal, desde el cual el diablo hace su irrupción y donde lleva a cabo sus artimañas (Kaufmant, 2010: 100-102).

También Dido experimenta los rigores del océano cuando escapa de Tiro y de los sanguinarios planes de su cuñado Pigmalión en *Dido y Eneas*, huida que, en cierto sentido, es paralela a la de Eneas de Troya, arrasada por los griegos. Lo mismo se puede decir de Policarpo en *El legítimo bastardo*, que está a punto de perder la vida en el bajel en que los hombres de Mauricio lo encierran y derrotan al río Visla. Según Kaufmant, el mar, al igual que el monte, es el espacio de la proscripción y de los cambios de fortuna, cuyo grado máximo es representado por el naufragio, como le sucede a Policarpo, que prácticamente lo pierde todo (2010: 45-47, 59-62). Sin embargo, en *Dido y Eneas* adquiere una connotación más, fundamental en el plan dramático de la obra: los personajes que proceden de las aguas se caracterizan por estar dominados por una pasión amorosa arrolladora que va a poner en peligro sus vidas, como les sucede a Dido y Eneas. Se trata de seres «marcados por el signo de Venus», en palabras de Kaufmant (2010: 28-30), circunstancia que se revela especialmente significativa en esta tragedia en que es precisamente la diosa, madre de uno de los protagonistas, por cierto, quien va a favorecer sus amores, llegando a constituirse en la adalid de esa pulsión erótica.

Similar a la de Policarpo es la semántica de la travesía con naufragio de Osmán en *El renegado del cielo*: recordemos que el joven se ve forzado a huir de Noreste casi por las mismas razones que el infante polaco, al ser prendido y amenazado de ejecución injustamente por la muerte de un criado. Sin embargo, al pertenecer esta obra al microgénero hagiográfico de «la conversión del gran pecador», su tempestad se tiñe de connotaciones más trascendentes y llega a simbolizar los peligros que acechan no solo a su cuerpo, sino también a su alma, pues el príncipe renegará cuando arribe a Dinamarca.

También Pedro de *Renegado, rey y mártir* experimenta terribles peligros al surcar los mares, según cuenta en su relato al inicio de la pieza. El bandolero es un forajido, pero no se hace a la mar para huir de ninguna justicia, por lo que el agua no representa para él la proscripción, sino el riesgo de la condenación eterna para su alma; en este contexto, la tormenta es una manifestación de la ira de Dios, que pretende castigar al pecador (Kaufmant,

2010: 105-108), algo que él mismo confesará: «declarose la contienda / y en la borrascosa lucha / era el rigor contra mí / o crueldad o causa oculta» (vv. 185-188). Se trata de valores muy acordes con el microgénero al que pertenece la pieza pero que solo afectan a su protagonista, «el gran pecador» que se convierte; el resto de personajes también sufrirá los rigores de Neptuno, pero al no ser hagiográficos, las tempestades y travesías marítimas supondrán algo diferente para ellos. El caso de Clavela, raptada por Pedro con no muy buenas intenciones, es muy parecido al de Laurisana, pues los peligros acuáticos son el correlato del riesgo en que se encuentra su honra, algo que, en cierto sentido, afecta también a su padre, Mauricio. Para Mahomad, en cambio, el periplo será un síntoma de su cambio radical de fortuna, a la que el propio moro espeta en la jornada tercera que «príncipe me llevaste y volví esclavo» (v. 1822). Por último, para Antonio el agua cobra una dimensión erótica marcadamente negativa: la desdicha amorosa al verse privado de su amada; en este contexto, adquiere especial relevancia la ribera, espacio de la separación por excelencia donde los enamorados lloran sus desgracias (Kaufmant, 2010: 32-34, 80-84): recordemos simplemente el final de la primera jornada, cuando el galán observa desde la orilla del mar la partida de Clavela en el barco de Pedro y lamenta su pérdida.

Por lo que respecta a la situación de Tarfira en *La toma de Sevilla*, comparte mucho con la de Laurisana y Clavela, ya que, recordemos, la mora se presenta en Sevilla para reclamarle a Muley la mano. La diferencia entre esta dama marroquí y las otras es que ella ya ha sido deshonrada y, además, no conseguirá que el infante le restituya su honor. Quizá por ello es la única de las tres que sufre un naufragio en el Guadalquivir, prefiguración de su fracaso final y de su muerte, tanto física como social.

El caso de Mendo de *El peligro en la amistad* es diferente, ya que es el único personaje que, aun haciéndose a la mar en dos ocasiones, no sufre borrasca alguna; antes bien, en el relato al rey de su primer periplo, contará que «Neptuno manso en sus ondas, / humilde estando en su reino, / ni esgrimió el tridente agudo / ni erigió el rugoso cuello» (vv. 241-244). Esto puede deberse a que el galán aún no ha experimentado los celos. Sin embargo, el mar nunca se configura como un espacio de quietud, y para Mendo no va a dejar de tener una dimensión inquietante, ya que su ausencia permite al rey cortejar a Rosaura, especialmente durante su segunda misión, cuando debe salir a la caza de las galeras turcas; en cierto sentido, el viaje en barco vuelve a presentar connotaciones de proscripción, al tratarse de una suerte de

exilio encubierto al que lo manda el rey para perseguir más cómodamente a su esposa. Se trata, según Kaufmant, de un motivo recurrente en nuestro teatro (2010: 45-47).

Como dijimos al principio, el mar y sus tormentas hacen acto de presencia en una de las obras cómicas: *Las academias de amor*. En este caso es puramente un espacio diegético en el relato de la duquesa Estela en la primera jornada, donde explica a su cortejo cómo su padre dispuso que se casara con el duque de Milán, el cual murió en una terrible tempestad cuando se dirigía por mar a Mantua para celebrar los desposorios. El simbolismo negativo del agua es evidente, aunque no percibimos tan claramente una dimensión trascendente, sino, sencillamente, física: lo que peligró no es el estatus social ni el honor del duque, sino solamente su vida, que acaba perdiendo; en el peor de los casos, podría relacionarse este naufragio con los cambios de fortuna.

Aunque podría chocar a primera vista esta connotación en una pieza cómica, hay que decir que la muerte del duque no tiene un efecto directo sobre la trama de la comedia, a no ser que entendamos que es su pérdida lo que precisamente va a causar que Estela organice sus academias para buscar un marido que ocupe el lugar que le habría correspondido a él. Por el contrario, en las tragedias quienes sufrían los rigores acuáticos eran siempre sus protagonistas, con lo cual el peligro que los océanos simbolizaban en estos casos era una manifestación de ese riesgo esencial en la constitución del universo trágico.

Así pues, en virtud de esa dimensión siempre inquietante y negativa que los mares presentan, las travesías van a ser descritas mediante una imaginería del horror, en cierto sentido equivalente a la empleada para la caracterización de los montes: olas gigantescas, torbellinos devastadores o bajeles que suben hasta la luna y que se hunden en los abismos más profundos, deshaciéndose «en más partes que se hizo», en palabras de Policarpo (v. 1052), van a ser tópicos recurrentes en las narraciones de los periplos. Como botón de muestra, he aquí la descripción de *Dido y Eneas*:

Dimos las velas fiados  
en cortesías del viento,  
en agasajos del mar  
y en hospedajes de un leño,  
y en la luz primera, cuando  
rayo a rayo el claro Febo  
cerró balcones de luces  
y abrió puertas de luceros,  
furioso Neptuno gime,  
airado regaña el euro,

esgrime el tridente Glauco,  
Tritón se organiza en ecos  
y entre montañas de espumas,  
que por el aire subieron,  
vagaban frágiles troncos,  
de modo que decir puedo  
que al cielo vi la materia  
y al mar examiné el centro  
(*Dido y Eneas*: vv. 549-566)

La de *Las academias de amor*, pese a pertenecer a una pieza cómica, no le tiene nada que envidiar:

el mar, sonora caja,  
suena, y crujiendo los vientos,  
ya de zafiros con lanzas,  
ya con truenos, ya con rayos  
al leño frágil contrastan;  
ya lo que fue primavera  
peligrosamente vaga,  
lo que fue huésped del mar  
náufragamente le tratan;  
furiosa el agua la sube,  
voraz el viento la baja,  
un relámpago la asusta,  
un torbellino la agravia,  
un fócil la descompone,  
un rayo la despedaza,  
y trepando por las nubes  
bajel escupido, llama  
a las puertas de la luna,  
y empuñando las aldabas,  
puerto de luz pidió al cielo,  
pero la luna, contraria,  
hecha su antorcha pavesa,  
le obscureció las entradas  
(*Las academias de amor*: vv. 364-386)

Santiago Fernández Mosquera ha estudiado precisamente el motivo de la tormenta en la literatura del Siglo de Oro y expone que todo este arsenal poético hiperbólico procede de la tradición épica, en concreto de las epopeyas clásicas, sobre todo la *Eneida*; en este sentido, partiendo de ese carácter eminentemente narrativo, señala, al igual que Kaufmant, la dimensión espectacular, aunque no exenta de valor dramático, que las descripciones de las tempestades van a tener en el teatro, sobre todo cuando se trata de relatos en pasado, a lo que contribuye el empleo de un estilo elevado y ornamentado (2006: 17-42), que, en el caso de

Morales, según puede corroborarse de los fragmentos citados, y como veremos en el capítulo siguiente, está fuertemente influido por la estética gongorina.

Como hemos anunciado, solo en dos ocasiones el mar se actualiza en el tablado, por lo que convendría analizar sus implicaciones escénicas y escenográficas. En *Renegado, rey y mártir* Antonio llega a la orilla del mar y divisa, a lo lejos, el bajel en que Pedro y Arturo llevan secuestrados a su amada y al padre de esta: «Descúbrese en lo alto una nao y en ella Pedro, Arturo, Clavela y Mauricio», y «Pasa el bajel» (acs. 858+ y 874+). Efectivamente, Ruano de la Haza, que, por cierto, se vale de esta pieza en sus investigaciones, afirma que era convencional representar estas secuencias marinas en el primer nivel superior del teatro, utilizándose un barco de bastidor (2000: 208-210). Si hacemos caso a las didascalias, los actores debían de moverse, arrastrando el artefacto/navío, a lo largo del corredor. En este caso, sin embargo, el empleo de la altura no es indicio de una superioridad moral por parte del bandolero, sino de lo que Kaufmant considera un efecto de perspectiva escénica, de manera que los diferentes niveles de la fachada del teatro vendrían a representar la distancia a la que se encuentra el bajel respecto al tablado, y su ocultamiento la desaparición de la vista de los personajes (2010: 323-330); por esto mismo, es también la forma de significar la distancia y obstáculos que se han interpuesto entre Clavela y Antonio, cuyos gritos resultan ineficaces, como se burla el gracioso («En vano los dos se cansan, / que no llaman a la puerta, / aunque han llamado en el agua», vv. 872-874).

Por su parte, la puesta en escena del final de la segunda jornada de *Los Armengoles II*, si bien tiene rasgos en común con la que acabamos de analizar, resulta mucho más espectacular, con la aparición de la Virgen por los aires y un par de sirenas por los escotillones que cantan el triunfo del bien, de lo que nos ocuparemos al analizar los espacios taumatúrgicos: «Aparece nuestra Señora por lo alto pasando de una parte a otra, y sale por el teatro un bergantín siguiendo a nuestra Señora, y un ángel en el timón, y por dos lados dos mujeres cantando que salgan de dos escotillones en hábito de sirenas» (ac. 1914). En este caso, creemos que el navío no atravesaba el teatro por el primer corredor, sino por los huecos del vestuario, a nivel del tablado: la Virgen se mueve «por lo alto», lo cual implica que debe de figurar en lugar más elevado que el de Pedro Armengol, según la oposición humano/divino; en este sentido, si el barco circulara por la primera galería, la Virgen tendría que volar por el segundo nivel del teatro. Además, recordemos cómo ese primer corredor



estaba aderezado con la decoración de monte, requerida en la primera jornada y de nuevo en la tercera, cuando tenga lugar la apoteosis del santo. Por último, las sirenas nos indican que el tablado se ha convertido en mar, a diferencia de la situación de *Renegado, rey y mártir*, en que Antonio observaba desde la orilla: ya no sería necesaria esa puesta en perspectiva de la que hablaba Kaufmant por el hecho de que no hay personaje que observe la marcha de la nao desde la distancia —el demonio participa en la secuencia e incluso discute con la Virgen—, sino que la travesía se constituye en la acción en sí misma. Todo ello justifica la irrupción del barco en el nivel del tablado; no obstante, como bien sabemos, maneras de solucionar la puesta en escena hay muchas.

## 2.2. Espacios urbanos

Por lo que respecta a los espacios urbanos, distinguiremos entre el palacio, la muralla, la casa, la calle y el jardín.

### 2.2.1. El palacio

En líneas generales, el palacio es el lugar de la autoridad, asociado al príncipe, donde este imparte justicia y desde el cual lleva a cabo las tareas propias de su estatus sociodramático; es también el centro neurálgico de la república (Amezcuca, 1991: 79-83). No obstante, una vez más, en función de los macrogéneros y de cada trama en concreto el espacio palaciego va a adquirir unas connotaciones específicas. Si empezamos por el universo trágico, en una primera instancia habría que diferenciar si se trata del alcázar de un rey cristiano o del palacio de los «otros», que en las piezas de Morales son exclusivamente los musulmanes. En el plano cristiano, habría que realizar una nueva distinción entre monarcas justos e injustos. Por lo que respecta a los primeros, el palacio posee el significado antes reflejado: el lugar de la autoridad y la justicia. Son los casos, fugaces, del rey Jaime II en *Los Armengoles II* y del Santo Rey en *La toma de Sevilla*. La primera pieza se abre con una secuencia áulica en que el monarca, ante sus cortesanos, pretende hacer justicia e imponer el orden en su reino, esclareciendo los sucesos de *Los Armengoles I* y poniendo fin al bandolerismo en la sierra. También en palacio, aunque no hay didascalía que lo especifique, si no es la propia presencia del monarca, tiene lugar el recibimiento de Laurisana, en que la muchacha da a conocer que su honor no ha sido mancillado durante su cautiverio y sus intenciones de hacerse religiosa: se

restablece, así pues, el orden en la trayectoria dramática de este personaje. Por lo que respecta a *La toma de Sevilla*, la obra arranca en el salón de trono de Fernando, al que vemos en su dosel en toda su majestad: en este lugar, que Amezcua califica de sagrado, recibirá el monarca la inspiración de conquistar Sevilla, y desde aquí comenzará a organizar, rodeado de sus nobles, la campaña. En este sentido, otro detalle que sería interesante señalar es que si en algún momento el príncipe debe abandonar su palacio, lo hará siempre por motivos de estado o razones acordes con su rango: don Jaime, como buen dirigente cristiano, debe visitar a fray Pedro Armengol, ministro del Dios ante el que solo es responsable:

Alberto, a quien es de Dios  
es fuerza hacer rendimientos  
de humilde veneración,  
que si él a Dios comunica,  
granjería es superior  
estar, Alberto, en su gracia,  
que para defender hoy  
del morabito el encuentro  
y del turco la invasión  
más que las armas, Alberto,  
he menester la oración.  
(*Los Armengoles II*: vv. 1038-1048)

Del mismo modo, Fernando abandona su corte para hacer la guerra santa a los musulmanes; en este contexto, el palacio resulta un lugar de comodidad y ocio del que se debe huir:

Aquí el ocio me maltrata,  
aquí el sosiego abomino,  
Marte duerme retirado  
y de su inútil retiro  
resultan delicias torpes  
que en el andaluz distrito  
de la Bética son nubes  
que con negros torbellinos  
quieren empañar los rayos  
del Sol de justicia, Cristo  
(*La toma de Sevilla*: vv. 265-274)

Diferentes son las connotaciones del alcázar si quien reside en él es un monarca injusto. El caso más notable de Morales es el del rey de Nápoles de *El peligro en la amistad*, pieza perteneciente al microgénero de «la lujuria del déspota». En ella se produce lo que podríamos considerar una degradación del valor del espacio áulico como consecuencia del desfase entre lo que debería representar y de hecho aparenta y lo que, en realidad, acaba

significando. El palacio ya no es, como en las piezas anteriores, el lugar desde el que se imparte justicia y se controla la república, sino en donde el tirano organiza sus planes licenciosos, ocultándolos, como agravante, bajo los asuntos de estado: aquí acosa el rey a Rosaura en la jornada primera, haciéndole la deshonesto proposición de que lo admita como amante una vez que la case con Mendo; y en este mismo lugar manda a este contra la armada turca que ha atacado Nápoles, siendo su intención no proteger la ciudad, sino eliminar un obstáculo en la consecución de sus fines, la presencia del marido. En este sentido, por tanto, resulta un tanto irónica la defensa que se hace del espacio palaciego como lugar sagrado e inviolable cuando el rey monte en cólera al presenciar la pendencia por celos entre Carlos y César (vv. 2117-2127). Del mismo modo, los desplazamientos de este monarca ya no van a tener los fines piadosos y legítimos de don Jaime y Fernando, pues sus salidas van encaminadas a asaltar la casa de su vasallo, a quitarle la honra en lugar de garantizársela, como correspondería a un auténtico rey.

Algo parecido podría decirse del alcázar de Mauricio en *El legítimo bastardo*, cuya degradación, no obstante, no alcanza las cotas de *El peligro en la amistad*. En realidad, el espacio en torno al cual está construida la pieza es el monte, por lo que el palacio habrá de analizarse en contraste con él. Así pues, si defendimos que la sierra se tiñe en esta obra de connotaciones positivas en tanto que es el lugar asociado a Policarpo y a Narcisa, héroe que alcanza su plenitud el primero y valiente cazadora la segunda, el palacio es el espacio vinculado con el resto de personajes, cuya corrupción moral es evidente, como es el caso de Casimiro, que concibe ahí sus maquinaciones y conspiraciones, o al menos se caracterizan por una ética dudosa, como les sucede a Mauricio, personaje de luces y sombras que en palacio condena injustamente a su hijo, o al duque de Moscovia, rival de los polacos que acepta el trato de Casimiro y pretende ganar Lituania con artimañas no muy legítimas<sup>384</sup>.

Finalmente, también podríamos analizar en esta categoría *Dido y Eneas*, pues, aunque sus protagonistas no sean príncipes cristianos, sino, todo lo contrario, paganos, es cierto que el funcionamiento del espacio áulico es similar al de las piezas que acabamos de comentar. En esta obra, además, podemos encontrar las dos dimensiones del palacio: su valor tanto como espacio del orden como del caos. El primero se aprecia al principio de la pieza, justo antes de la llegada de Eneas y de la consiguiente enajenación de Dido: Cartago, y en concreto su

---

384 Ignacio Arellano llega a unas conclusiones similares sobre el monte y el palacio en *La vida es sueño* (2001b: 86-87).

alcázar, es el lugar en que la reina imparte justicia a sus vasallos y desde el que trabaja por la grandeza de su reino:

sobre altivos edificios  
he puesto por buen gobierno  
arpones que el tiempo digan,  
siendo del aire estafermos;  
aquí, pues, soy el Licurgo  
que doy castigo y doy premio  
sin que a mis vasallos falte  
en lo justo y en lo recto.  
(*Dido y Eneas*: vv. 611-618)

Pero esta situación va a durar poco tiempo, pues una vez que la reina sucumba al amor, el espacio palaciego en que se mueve se va a transformar en el escenario de sus gozes eróticos, contradiciendo ella misma las leyes que promulga, como revela Creúsa a Eneas (vv. 1626-1629), y siendo su único desvelo el de mantener cerca de sí a su amado troyano, especialmente cuando atisba, en la tercera jornada, su huida.

Por último habría que comentar los palacios musulmanes. En tales casos, se trata de lugares caóticos, en que la justicia y el buen gobierno brillan por su ausencia, siendo únicamente espacios del placer y del vicio. El caso más destacado es el alcázar de Cosdroe en *El renegado del cielo*: las veces que lo vemos en sus salones lo descubrimos acosando, cada vez con mayor atrevimiento e insistencia, a Florentina, totalmente ajeno a las preocupaciones que debería mostrar un monarca, sobre todo con los ejércitos cristianos de Recisundo tan cerca (vv. 1968-1995). Lo mismo podría decirse del alcaide de Bizerta con Laurisana y del gobernador de Bujía con Rosa en *Los Armengoles II*, aunque se trata de dos casos aislados en los que no queda del todo claro si nos encontramos o no en un palacio. Tampoco es el lugar de justicia ideal el alcázar de Ajartaf en *La toma de Sevilla*, al menos si lo comparamos con el del Santo Rey al inicio de la obra; no obstante, hay que ser francos y decir que estos musulmanes no salen tan mal parados como los de *El renegado del cielo*, aunque esto no quiere decir que sean personajes positivos, y, con ellos, los espacios en que se mueven. Es cierto que Ajartaf en su alcázar pide a Muley que cumpla su palabra de casamiento a Tarfira; pero sabemos que no es precisamente la justicia lo que mueve al rey musulmán, sino el temor de que la falta del infante marroquí pueda acarrearle la derrota:

Muley, la acción más discreta  
es dar la mano a Tarfira  
porque esto no es cerco, es ira

de nuestro grande Profeta,  
y aunque ves que contemplando  
estoy su rigor tirano,  
como tú le des la mano  
me besará el pie Fernando.  
(*La toma de Sevilla*: vv. 1267-1274)

También lo veremos en este mismo lugar actuar cruelmente al mandar ahorcar a Turrón, a pesar de que el gracioso ha colaborado con él —aparentemente—.

Sería interesante, además, señalar la diferencia que existe en *El renegado del cielo* y *La toma de Sevilla* entre los espacios en que se mueven musulmanes por un lado y cristianos por otro: si los primeros dirigen la guerra desde la comodidad de sus castillos, los segundos, conquistadores, se organizan a la intemperie, sin la protección que ofrecen las murallas de la ciudad y en espacios tan hostiles como la selva danesa de *El renegado del cielo* a la que aludimos anteriormente.

El espacio áulico, pues, tiene en estos reinos musulmanes un sentido similar al que presentan los relativos a los monarcas cristianos injustos. Hay, sin embargo, un pequeño matiz de perspectiva que diferencia el tratamiento de uno y otro y que justifica que los hayamos considerado por separado: en el caso de los cristianos se establece un contraste, como hemos dicho, entre lo que debería suponer ese palacio y lo que supone realmente, dándose así un discurso crítico con el poder, como hicimos notar cuando analizamos el microgénero de «la lujuria del déspota»; en el caso de los musulmanes, el contraste no funciona tanto entre lo que es y lo que debería ser, sino entre cómo es en ese mundo islámico y cómo en el universo cristiano: se trata de un poder ilegítimo que hay que destruir y sustituir por el refrendado por Dios. Las implicaciones espaciales de uno y otro son las mismas —lugar del caos—, pero su sentido es diverso.

Las tornas cambian considerablemente si analizamos el espacio áulico de *Las academias de amor*, perteneciente al macrogénero cómico. En esta pieza, el palacio no es tanto el lugar asociado a la autoridad del príncipe y a las atribuciones que dimanen de ella, como la impartición de la justicia, pues, a diferencia de las tragedias que hemos estudiado, estas cuestiones no tienen una verdadera trascendencia en el desarrollo de la trama. Es, sí, la residencia de la duquesa Estela, soberana de Mantua y, por ello, reina funcional del estado desde una perspectiva sociodramática; en él recibe a sus huéspedes, tan grandes como ella y dignos de su mano; sin embargo, no pasa de ser el lugar en que se desarrolla la acción, que, al

estar protagonizada por personajes de alta alcurnia, va a desenvolverse, casi forzosamente, en él. Se trata, así pues, de una convención más del género palatino. No obstante, que no tenga un valor simbólico preciso no quiere decir, ni mucho menos, que carezca de relevancia dramática. En esta pieza se establece una dicotomía entre dentro y afuera, entre los salones palaciegos y los vergeles, que analizaremos un poco más adelante cuando nos centremos en el espacio del jardín.

Si nos centramos ahora en la dimensión escénica y escenográfica, el único caso que hemos detectado en que resulta operativa se encuentra en *La toma de Sevilla*, cuando al inicio de la pieza descubrimos a Fernando en su dosel, que remite a su majestad no solo por su condición de trono y, por tanto, de atributo real, sino por sus implicaciones proxémicas en tanto que sitúa al personaje en un nivel algo elevado respecto al resto: de nuevo, es la oposición arriba/abajo. Por lo que respecta a las otras obras, no hemos identificado didascalias explícitas o implícitas que muestren a los demás reyes en sus solios; sin embargo, ello no quiere decir que estos personajes reales tuvieran que permanecer necesariamente en pie, al mismo nivel que otros en escena, ya que, simplemente, podrían faltar las indicaciones escénicas, dejando el poeta la configuración final de la representación al arbitrio de las compañías. No obstante esto, no deja de ser significativo que monarcas tan injustos como Cosdroe o el de *El peligro en la amistad* no se nos presenten con la misma majestad escénica que Fernando.

En lo que atañe a otros elementos escenográficos, solo merece la pena destacar la mesa del banquete que se celebra en *Dido y Eneas*, situada en uno de los huecos del vestuario y mostrada al público al inicio de la segunda jornada mediante el descorrimiento de una cortina (ac. 902+), recurso habitual, según Ruano de la Haza, para descubrir este tipo de decorados, que el estudioso denomina sinecdóticos, pues consistían en una serie de elementos sencillos que «funcionaban como un telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinecdóticamente, en un lugar específico» (2000: 159); es decir, que se pretendía significar el lugar mediante algunos de sus elementos característicos. En este contexto, aunque los textos no se manifiesten al respecto, no sería extraño que las compañías que llevaron a las tablas estas piezas recurrieran a este tipo de decoración para aderezar las secuencias palaciegas que hemos comentado.

### 2.2.2. La muralla

Otro espacio dramático urbano no tan recurrente en Morales como el palacio pero no por ello menos significativo es la muralla, que, en cierto sentido, podemos considerar complementaria de aquel. Solo aparece en las tragedias, y el caso más interesante de analizar lo encontramos en *La toma de Sevilla*. El muro como espacio escénico solía situarse en el primer corredor del teatro (Ruano de la Haza, 2000: 213-215): «*Descúbrese sobre el muro el rey Ajartaf, Muley y moros*» (ac. 1128+). En este caso, sin embargo, la superioridad espacial de los musulmanes no está relacionada, ni mucho menos, con una mayor integridad moral; el sentido que hay que darle a este nivel es similar al que dimos a la aparición en lo alto del duque de Moscovia para dirigirse a los polacos en *El legítimo bastardo*: la arrogancia y el desprecio con que Ajartaf y Muley increpan a Fernando y a sus hombres; además, esta configuración espacial se invertirá al final de la pieza, cuando el caudillo moro quede postrado a los pies del Santo Rey y los cristianos coronen las eminencias de Sevilla, con el infante Alfonso, heredero al trono y futuro monarca, en la mayor de ellas, la Giralda, probablemente en el segundo corredor del teatro (Ruano de la Haza, 2000: 215-217): «*Habrá dos torres en lo alto y en la mayor se descubra el infante [y Turrón] y en la otra don Pelayo y en el muro a Garci Pérez con cajas y clarines*» (ac. 2750+). También al comentar *El legítimo bastardo* se dijo que la altura del monte podía ponerse en relación con la seguridad, de modo que la bajada de Policarpo suponía el abandono de ese lugar para afrontar los riesgos de la vida: quizá en esta línea, pero con un sentido inverso, podría valorarse también esa primera aparición de los moros ante los cristianos; ya tuvimos ocasión de comentar poco antes que estos musulmanes actúan desde la seguridad de sus alcázares en oposición a los cristianos, en plena campaña: no en vano, Turrón se referirá a ellos como «señores perros en jaula» (v. 1188), y, ya en la tercera jornada, durante la batalla, vencidos, los moros buscarán el amparo tras los muros de la ciudad (vv. 2349-2376).

Una situación similar, aunque sujeta a matizaciones, es la que cierra *Renegado, rey y mártir*: Mahomad y Arlaja, nuevos reyes de Argel, dominan el escenario desde lo alto mientras Pedro es alanceado abajo (ac. 2530+)<sup>385</sup>. Tampoco en este caso es lícito hablar de implicaciones éticas de la disposición espacial, sino más bien de un sentido social: la victoria

---

385 Hay cierta indefinición respecto al lugar dramático de la secuencia, que podría tener lugar tanto en una muralla como en algún balcón. No obstante, lo tratamos aquí por presentar una dimensión escénica análoga a la anterior.

de los moros sobre los planes evangelizadores del antiguo renegado; además, recuérdese que tanto Mahomad como Arlaja habían sido humillados por Pedro, uno al ser derrotado y llevado cautivo ante su tío el rey y otra al ser despreciada como esposa, de modo que se establece, otra vez, un contraste. Sin embargo, hay que puntualizar que esa superioridad e inferioridad sociales conllevan, paradójicamente, una inferioridad y superioridad espirituales, respectivamente: Argel sigue siendo un territorio infiel, mientras que Pedro, mártir, podrá alcanzar la gloria; lo deja claro Mauricio en el soliloquio que precede al linchamiento del protagonista:

aquí por mejor acierto,  
aunque por mejor suceda,  
el que muere vivo queda  
y el que vive queda muerto:  
desengaño es descubierto  
que vuestro engaño no advierte,  
y tanto en él se divierte  
vuestra fee mal conocida  
que deja muerte que es vida  
y busca vida que es muerte.  
(*Renegado, rey y mártir*: vv. 2461-2470)

La aparición «*en lo alto*» (ac. -1) de Sinón en el arranque de *Dido y Eneas* resulta menos relevante. Ni siquiera queda claro si el griego declama sus versos desde un muro o desde cualquier otro lugar. Sea como fuese, en este caso la altura se relaciona con la superioridad del bando heleno, no en plano ético sino en el del campo de combate, pues ha conseguido dominar y subyugar a Ilión. En la versión impresa no se hace alusión al corredor, ya que «*Sale Sinón con espada y rodela, y habrá dentro ruido de armas y fuego*» (fol. A<sup>1</sup>r).

En el plano escenográfico, y siguiendo una vez más las ideas de Ruano, solo vamos a decir que estas murallas y torreones solían fingirse mediante el empleo de lienzos pintados, situados en los propios corredores y también en los antepechos de los huecos, aunque suponemos que podría haber diferentes soluciones en función de los medios del corral y los gustos de las compañías (2000: 211-217).

### 2.2.3. La casa

Pasamos ahora a comentar otro de los espacios dramáticos más interesantes de la Comedia española: la casa. En líneas generales, el espacio doméstico posee una dimensión eminentemente femenina, asociado a la dama; es también, en este sentido, el espacio del



honor, en tanto que la mujer es depositaria de la honra familiar. No obstante, este punto de partida presenta diferente trascendencia en función del macrogénero en que nos situemos. En el caso de las tragedias, se impone la perspectiva onírica y el riesgo trágico, de suerte que las tramas giran en torno a los ataques que ese honor custodiado en la vivienda va a sufrir, poniendo así en peligro la integridad social no solo de la dama, víctima del agresor, sino de toda su familia. Se trata de la acción dramática de los microgéneros de «la lujuria del déspota» y de «las maquinaciones del traidor», concretados en *El peligro en la amistad* y *Los Armengoles I*.

En la primera de las dos el hogar familiar no es solo un espacio dramático, sino también diegético, pues las relaciones que Mendo hace de los asaltos de su casa por parte del rey tienen la misma trascendencia que las secuencias en que se escenifican. La identificación entre casa, esposa y honor marital queda en evidencia en versos como estos, declamados por Gastón:

No prosigáis,  
ni pronunciéis en ofensa  
del celo de su lealtad [de Rosaura],  
del candor de su belleza  
indicios que la desdoren,  
presunción que la envilezca.  
¿A vuestra casa, escuchad,  
quién —¡ay de mí!— se atreviera  
que la llama del respeto  
no le abrasara la cera  
a las alas que intentaron  
volar por tan alta esfera?,  
¿quién en vuestra casa, quién?:  
dejad presunciones necias.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 1097-1110)

En este sentido, al igual que sucedía con el monte, el tiempo dramático se va a aliar a las veces con el espacio para potenciar la latencia de ese peligro, de modo que la mayor parte de esas secuencias de rondas y asaltos alevosos van a tener lugar bajo la capa de la noche.

Situación similar vamos a encontrar en *Los Armengoles I*, con la particularidad de que las damas de esta pieza no están casadas, aunque su honor, y con él el de su familia, pasa por los mismos peligros que en *El peligro en la amistad*, en esta ocasión a causa del conde y, en cierto sentido y en el caso de Laurisana, también a causa de Pedro, cuando este le propone huir a la aldea en medio de la noche. También en esta pieza vamos a encontrar parlamentos en

que aparecen vinculados semánticamente los conceptos de mujer, hogar y honor, como este de don Berenguer:

¡Salid fuera, señor conde,  
y al combate de mi rabia,  
al ardor de mi coraje  
sacad bizarro la espada!;  
¡pase del labio al acero  
la satisfacción que falsa,  
como lo fue en la osadía,  
podrá serlo en las palabras!  
¡No ha de ser bastante medio  
darle la mano a mi hermana  
cuando cauteloso estáis  
oculto en su misma cuadra,  
que aunque con eso redime  
el pundonor que le falta,  
queda la descortesía  
de este agravio sin venganza!  
(*Los Armengoles I*: vv. 657-672)

Esta situación es la que propicia también que la casa adquiera tintes sagrados, llegando a identificar con un templo en que se custodia la virtud inviolable que debe ser el honor. En este sentido, le dirá Pedro a Laurisana:

y pues deidad contemplo  
vuestra belleza, nadie habrá que al templo  
de vuestra casa —¡oh, infelices hados!—  
pueda pisar los límites sagrados.  
(*Los Armengoles I*: vv. 461-464)

Por lo que respecta al espacio doméstico del macrogénero cómico, en concreto de *Dejar por amor venganzas*, en esencia, el hogar sigue siendo un espacio esencialmente femenino, que, por ello, continúa vinculándose con el honor familiar (Antonucci, 2002: 76-77; Arata, 2002: 104), como puede percibirse en estas palabras de don Ramón:

¡Este es Alejandro, ay, cielos!:  
¡más pena es que la pasada  
la presente porque él, noble,  
de su honor fue vigilancia  
y ha rondado aquesta puerta!:  
¡qué de injurias, qué de infamias,  
pues el postigo que abierto  
se halló sin duda lo estaba  
para quitarme el honor!  
(*Dejar por amor venganzas*: vv. 1695-1703)

En este contexto, también en la comedia la vivienda familiar será presentada a menudo en términos sagrados, equiparándose a un templo en que se guarda el preciado tesoro del honor, y así César, ante la presencia inoportuna de don Juan y Tarabilla en la casa, gritará: «¡Muera quien libre profana / los umbrales de este templo!» (vv. 1656-1657); también remite a dicho carácter sacro la utilización de verbos como «reverenciar» para referirse a la actitud de los personajes para con el recinto familiar, como puede comprobarse en los versos 670 o 712.

Sin embargo, el cambio de perspectiva respecto a la tragedia confiere a este espacio un valor totalmente diferente. La casa ya no es una fortaleza que hay que defender de los ataques de un tirano, sino el obstáculo que el galán debe vencer para encontrarse con la dama: de ahí que se ridiculicen a los padres y a otros guardianes del honor, como comentamos en el capítulo precedente, o que la dama ya no sea una presa que deba luchar contra un déspota, sino una muchacha astuta que desea tanto o más que el galán unirse con él, y con quien compite, a veces saliendo victoriosa, en ingenio y artimañas para sortear esos impedimentos. Se puede decir, por tanto, que si en la tragedia el público rechaza a esos intrusos y se pone del lado, emocionalmente, de las víctimas del honor, en la comedia es ese agente externo que es el galán quien acapara las simpatías del auditorio, mientras que los viejos y hermanos celosos son, si no rechazados, al menos sí motivo de (son)risa.

También como en la tragedia, espacio doméstico y tiempo nocturno van a darse la mano, pero en el macrogénero cómico la noche carece de esa dimensión inquietante que poseía en el trágico, presentando, antes bien, un carácter positivo, ya que a su amparo se van a producir muchas de esas escaramuzas galantes. La oscuridad, además, es un agente generador de enredo, como sucede con la confusión causada por el ferreruelo de Alejandro.

Entrando ya en el nivel escénico y escenográfico, es de justicia mencionar la llave, que en las tragedias cobra especial importancia como símbolo de ese honor guardado al que solo el hombre de la casa tiene acceso, convirtiéndose así en un atributo sexual masculino (Amezcuá, 1991: 48-51). En esta línea, la posesión de la llave por un extraño pone en grave peligro el honor de la dama y del marido: es lo que sucede en las dos piezas que venimos comentando, en las que tanto el rey de Nápoles como el conde Manfredo, con ayuda de algún criado infiel, se hacen con una copia de este preciado objeto. Sin embargo, hay un detalle digno de resaltar aunque podría pasar desapercibido: la llave que consiguen estos intrusos no es la de la puerta principal de la casa, como correspondería al señor de ella, sino la de algún

postigo falso y trasero (*Los Armengoles I*: vv. 844-851; *El peligro en la amistad*: vv. 505-511), indicio que revelaría la ilegitimidad y alevosía de su poseedor, que no por ello lo hacen menos peligroso.

En *Dejar por amor venganzas* no encontramos, por el contrario, vestigio alguno de las llaves. Efectivamente, si este objeto adquiriría gran trascendencia en las tragedias al ser un atributo del señor del hogar caído en manos indeseables, se comprende por qué no tiene cabida en una pieza de perspectiva cómica. No obstante, recuérdese que nos estamos refiriendo al caso concreto de Morales, por lo que no sería extraño encontrar llaves en comedias de otros dramaturgos, aunque con un valor marcadamente diferente del que presentan en las tragedias.

También en relación con este plano escénico y escenográfico valdría la pena mencionar las puertas de la casa y la dicotomía que se establece entre dentro (la sala) y fuera (el exterior). Son numerosas las alusiones a puertas y postigos en las dos tragedias, como «*Llega al postigo el conde*» (*Los Armengoles I*: ac. 1580+) o «*Abre el rey una puerta y vanse por ella Carlos y el rey, y sale Mendo*» (*El peligro en la amistad*: ac. 728+); aunque podría tratarse de nuevos casos de decorado verbal, es probable que estas acotaciones, así como las numerosas alusiones en los parlamentos de los personajes, estén haciendo referencia a elementos escenográficos, que consistirían en puertas de bastidor instaladas en los huecos del vestuario (Ruano de la Haza, 2000: 140-145), a juzgar por la necesidad de los personajes de interaccionar con ellas, abriéndolas y cerrándolas y escapando por ellas, situaciones que tienen una marcada trascendencia dramática. En efecto, si la casa es el arca donde, bajo llave, se custodia el honor familiar, el exterior va a suponer el origen de los peligros que la acechan, y, en este contexto, las puertas son las aberturas que pueden no solo permitir su entrada, sino también dar pie a la divulgación de la desgracia, saliendo la deshonra del espacio doméstico de la familia al público de la sociedad (Amezcuá, 1983: 1537). De ahí el horror de tantos maridos ante el descubrimiento de un postigo semiabierto (*El peligro en la amistad*: vv. 995-1010); de ahí también que lo primero de lo que se asegurarán los señores de la casa una vez que se hayan percatado de la presencia del intruso será de que todos estos accesos estén bien cerrados, gesto cuyo valor va más allá del meramente dramático de evitar su huida para darle su merecido (*Los Armengoles I*: vv. 1588-1590; *El peligro en la amistad*: vv. 1719-1722). Se podría decir que esta presencia de puertas, algunas secretas, de cuerdas y salas

diferentes convierten la casa en una suerte de peligroso e incierto laberinto en que el extraño vendría a desempeñar el papel del Minotauro<sup>386</sup>.

La misma situación escenográfica se da en la comedia: hay que destacar de nuevo la presencia en *Dejar por amor venganzas* de puertas, postigos y salas oscuras que convierten la casa en un verdadero espacio de la incertidumbre, aunque, en esta ocasión, desprovisto del carácter amenazante que tenía en la tragedia. Ya no se trata de ese laberinto de Creta en que se oculta un peligroso Minotauro que acecha en cada rincón, sino de un «palacio confuso» en que va a producirse todo tipo de malentendidos fuera del control tanto del padre como de los jóvenes. Las puertas, que, como en las tragedias, podían ser elementos de bastidor, ya no van a ser esos inquietantes resquicios por los que puede penetrar y salir la deshonra, sino un elemento al servicio del enredo, permitiendo el encuentro, muchas veces no previsto ni deseado, entre personajes: es lo que les sucede a don Juan y Tarabilla, que logran entrar, sin saberlo, en la casa de don Ramón por un postigo trasero, quedando atónitos ante todo lo que presencian en el interior.

#### 2.2.4. La calle

La calle está en íntima relación con el espacio doméstico y por ello es complementaria de él: si la casa se configuraba como el lugar por excelencia de la mujer y, por ende, del honor, la calle ha sido definida como un espacio eminentemente masculino (Amezcuea, 1983: 1537; Antonucci, 2002: 78); sin embargo, más que relacionarla con el hombre en sí mismo, debe ser considerada por lo que supone en contraste con la casa, y es aquí donde entran en juego las diferentes perspectivas según nos situemos en el macrogénero trágico o en el cómico.

En las tragedias se constituye como el lugar de los peligros y vicios que amenazan la integridad de esa honra depositada en la mujer (Amezcuea, 1983: 1537; 1991: 73-78). En efecto, en los espacios abiertos aledaños a la vivienda familiar es donde se mueven los intrusos que pretenden allanarla, el lugar desde donde diseñan las estrategias para irrumpir en ella y destruir el honor de la familia. A las puertas de la casa de Mendo tiene lugar el choque entre el marido y su ayudante (Carlos) y sus enemigos (el rey y Agüero) en *El peligro en la amistad*, y será en ese mismo lugar donde Rosaura, por huir de la ira de su marido, caiga en

---

386 Sobre el laberinto y su tradición en la cultura aurisecular, véase Tenorio, 2005.

las manos del rey; y en la calle también se produce el desenlace de *Los Armengoles I*, resultado de las malas artes del conde y causando la desgracia a Armengoles y a Lanzoles en las personas de las damas de los linajes.

La mujer, así pues, no debe traspasar los umbrales de su hogar si no quiere poner en peligro su integridad social y la de los suyos; en este contexto, la que lo hace e invade ese espacio fundamentalmente masculino es la que está, precisamente, sin honra (Amezcuca, 1987: 42-43), o, si no, es sospechosa de estarlo, como le espetará Gastón a su hija a colación de su huida de Mendo:

Pues si no has delinquido,  
¿para qué ha sido bueno haber huido?,  
que arguye esta malicia  
que estuvo de su parte la justicia,  
y donde falta culpa  
evidente se halla la disculpa.  
(*El peligro en la amistad*: vv. 2059-2064)

En el universo cómico, por el contrario, la calle se convierte ante todo en un espacio de placer, o, mejor dicho, el lugar desde el que este hace acto de presencia (Arata, 2002: 104-105). Como les ocurre a los otros espacios dramáticos compartidos con la tragedia, también este está despojado de cualquier connotación negativa, no implicando en el universo lúdico peligro alguno para la muchacha. Se trata, una vez más, de un elemento al servicio de la trama de enredo: es el lugar en que los galanes se mueven, se acechan, desde el que vigilan la casa de su dama y donde esperan sus citas para actuar, como les pasa a don Juan, Alejandro y César en *Dejar por amor venganzas*, y también donde tienen lugar sus improvisadas pependencias. En este sentido, existe una dinámica que tiende a lo interior, pues notamos cómo en esta comedia la acción se va desplazando paulatinamente desde fuera hasta dentro: de los exteriores de Zaragoza se pasa a la calle y de ahí a la vivienda de don Ramón. Muy acertadamente, Stefano Arata propugnó que mientras que en las comedias del ciclo de Lope se puede apreciar un impulso centrífugo, de dentro hacia afuera, en las de los discípulos de Calderón la pulsión es centrípeta, del exterior al interior (2002: 105): es, en cierto sentido, la situación que se da en nuestra pieza, en que los galanes van penetrando poco a poco en el espacio doméstico con la connivencia y ayuda de las damas, Isbella y Leonor, que, desde la intimidad de sus aposentos, los atraen al interior, valiéndose de la ayuda de la criada Laura. No obstante, también es cierto que, al menos al final de la pieza, se aprecia la tendencia

inversa, centrífuga, ya que en la última secuencia serán las muchachas quienes tengan que salir al campo para evitar el enfrentamiento de padre y hermano y prometido y amante.

Desde un punto de vista escénico y escenográfico, no tenemos gran cosa que comentar. Lo único que se podría aducir es la presencia de las puertas que comunican este espacio exterior con el interior de la vivienda, pero de ellas ya hemos hablado suficientemente.

### 2.2.5. El jardín

Por último, vamos a analizar un espacio que, aun considerado urbano, guarda cierta relación con los naturales: estamos hablando del jardín. Esta entidad topológica ha recibido buena atención en el ámbito de la comedia, con especial interés en el género palatino (Lara Garrido, 1983; Zugasti, 2002; 2011; Lobato, 2007). En líneas generales, tales trabajos resaltan su dimensión esencialmente femenina, en tanto que lugar vinculado con la mujer, llegando a convertirse, en cierto sentido, en una prolongación de su cuerpo (Zugasti, 2002: 591-592; Lobato, 2007: 207-210); también, en parte por ello mismo, se ha señalado su significación erótica, configurándose como uno de los espacios idóneos para el goce amoroso (Lobato, 2007: 214-217). En las tragedias, al menos en Morales, los jardines poseen una semántica similar, aunque, como es costumbre, siempre van a poder realizarse matizaciones que impone la perspectiva onírica.

Es muy significativo que la secuencia final de *El peligro en la amistad* tenga lugar en el de la casa de Gastón, en que Rosaura espera a Carlos, a quien ha citado allí para intentar aclarar todos los malentendidos que se han producido a lo largo de la trama. Y será en este lugar donde la dama pruebe, ante todos, su fidelidad amorosa para con su marido. Es, así pues y efectivamente, un espacio vinculado con la dama, en que esta dirige los asuntos de su intimidad, el *hortus conclusus* asociado «con el espacio interior de la casa vinculado de forma estrecha con la mujer, en cuanto que es lugar seguro y espacio de protección de su integridad» (Lobato, 2007: 205); es, quizá por esta misma razón, el lugar más adecuado para la cita encubierta con Carlos (pág. 216).

El jardín, además, en tanto que prolongación de la dama que lo pasea, va a reflejar su estado anímico (Lara Garrido, 1983: 947; Lobato, 2007: 210). Por ello el vergel de Rosaura rezuma melancolía, como si la verdura que lo conforma empatizara con el sentir de la propia muchacha, inquieta por las dudas que su actitud ha suscitado en su marido:

Jardín florido, sitio en que desata  
 perlas risueñas tu violín sonoro,  
 en arpa de cristal contrastes de oro,  
 zampoña dulce y líquida de plata,  
 pues ves que en tus corrientes se dilata  
 nuevo raudal de perlas lo que lloro,  
 testigos sean las de tu tesoro  
 de las muchas que bordan mi escarlata;  
 tú, jardín delicioso y selva amena,  
 esta noche me sirve de reposo,  
 guiando a desengaños lo escondido;  
 murmurad, aguas, esta amarga pena,  
 no murmuréis ofensas de mi esposo,  
 que pena el alma en las que no ha tenido.  
 (*El peligro en la amistad*: vv. 2467-2480)

De nuevo, el tiempo dramático nocturno resulta enormemente relevante al ser complementario de la naturaleza en la expresión de esa melancolía. La noche, además, se vincula con la situación caótica de la trama, cuyas tinieblas se disiparán al final de esta secuencia, justo cuando «*Salen Gastón, Estela, César y sacan luces*» (ac. 2647+).

Otro jardín lo encontramos en la jornada segunda de *El renegado del cielo*, en una secuencia también construida en torno al personaje femenino de Florentina en que se anticipa su destino amoroso: el enlace con Osmán al disputarse con él la corona de laurel y su triunfo sobre la lujuria del rey Cosdroe, a quien hiere con un puñal en una prolepsis de su venganza en la jornada siguiente. Para la dama, el jardín se presenta como un lugar de retiro, cuyas flores reflejan, una vez más, su castidad y constancia:

Por estos obeliscos  
 de murtas y arrayanes, varios riscos  
 que abril bordó lozano  
 para triunfo caduco del verano [...]
 divertida en mi pena,  
 ejemplo me está dando la azucena  
 de casta y melindrosa  
 el vergonzoso adorno de la rosa...  
 (*El renegado del cielo*: vv. 1059-1070)

El jardín se revela también como un espacio dramático fundamental en *Renegado, rey y mártir*, cuyas segunda y tercera jornadas se desarrollan en los del alcázar de Argel. Sin embargo, en esta ocasión no cabe relacionarlo ni con la mujer ni con el amor; para entender el valor del espacio en esta pieza, hay que considerarlo en contraste con el monte en que se desarrolla gran parte de la primera jornada. Si este era el lugar por excelencia del pecado, en



que Pedro y sus bandoleros protagonizaban sus correrías, el jardín será el lugar en que va a producirse su transformación, con lo cual se dibuja un binomio caos/armonía. No obstante, como sabemos, esto no va a suceder hasta el final de la segunda jornada, de modo que a lo largo de toda ella el jardín se tiñe de connotaciones funestas, lo que lo convierte, en cierto modo, en una extensión del monte, antiguo teatro de sus fechorías: no en vano Marie-Eugénie Kaufmant ha señalado la dimensión externa que estos espacios cerrados poseen en muchas piezas, ya que a menudo entran en tensión dialéctica con los abiertos y naturales, introduciendo así en su semántica una nota de desarmonía (2010: 127-138). En este sentido, el jardín, en alianza con la oscuridad nocturna, se convierte en una suerte de laberinto en que las víctimas del renegado confunden sus identidades, y será el espacio en que tenga lugar el martirio frustrado de Mauricio: la crítica, en efecto, también ha señalado esta dimensión laberíntica del jardín (Lobato, 2007: 213-214); pero mientras que en la comedia es un mecanismo de enredo, en la tragedia es una faceta más de esos peligros que corren sus personajes. Por otro lado, la vinculación de este vergel argelino con el monte queda patente en la presencia de la «gruta silvestre» (v. 1356) en que Antonio esconde el crucifijo que va a obrar el milagro, que, por cierto, va a tener lugar al amanecer (vv. 1635-1642). Así pues, el jardín de *Renegado, rey y mártir* se configura como un espacio dramático extraordinariamente rico semánticamente, que, en contraste con el monte, evoluciona paulatina y casi imperceptiblemente de un lugar de pecado a otro de santidad.

Por lo que respecta a las comedias, el jardín es un espacio dramático fundamental en *Las academias de amor*. Muchos investigadores consideran el vergel uno de los espacios de indagación del conocimiento por excelencia, tradición que se remonta a la Antigüedad, cuando la mayor parte de las escuelas filosóficas contaban con su jardín; esta es la razón por la que las academias, frecuentes en el teatro palatino y que constituyen uno de los núcleos argumentales de nuestra obra, se celebran siempre en un jardín (Lara Garrido, 1983: 949; Arellano, 2001b: 89; Lobato: 2007: 203-205). No obstante, no deja de gravitar sobre él, al menos en esta pieza palatina, esa semántica esencial femenina y amorosa, pues recuérdese que los temas que se sacan a debate están siempre vinculados con la temática erótica y el premio por el que contienden sus participantes es la mano de la duquesa Estela. En este sentido, este espacio está caracterizado, como no podía ser de otro modo, como un auténtico *locus amoenus*:

En este ameno país,  
 donde primoroso el arte  
 de las salas de Amaltea  
 compone diversos trajes;  
 aquí, donde el carmín terso  
 de tanta rosa fragante  
 se deja galantear  
 de los halagos del aire,  
 ha de ser donde corone  
 de los desdenes de Dafne  
 amor al dichoso, siendo  
 su alteza, que el cielo guarde,  
 quien de la lira de Apolo  
 pulse la cuerda suave.  
 (*Las academias de amor*: vv. 2391-2404)

Esto se debe también a que, como ya se ha dicho, el jardín llega a presentarse como una prolongación de la propia dama. En este contexto, hay que destacar el valor simbólico que adquiere la rosa a lo largo de toda la pieza, trasunto de Estela y su actitud amorosa hacia Carlos; de hecho, esta flor entra en juego de la mano de Viombro, que se la trae a la duquesa diciéndole:

y yo entreme en el jardín  
 y de las rosas primeras  
 estas traigo, y como vos  
 vencéis todas las bellezas,  
 esta hoja de laurel  
 puse por corona de ellas,  
 y las traigo a vuestro mayo  
 para que de verse opuestas  
 con las mejillas se afrenten,  
 que será una honrada afrenta.  
 (*Las academias de amor*: vv. 957-966)

También en el jardín se desarrolla la secuencia de la segunda jornada en que Roberto ofrece al duque Ursino la mano de Celaura: una vez más, la dama y el amor propician la recurrencia a este espacio dramático, que en esta ocasión se puede relacionar también con el tratamiento de una cuestión íntima como es el matrimonio de la muchacha, otro de los valores que adquieren los vergeles en las comedias palatinas (Lobato, 2007: 205-207).

Por último, también se ha insistido en su dimensión como espacio de confusión, donde tiene lugar buena parte de los malentendidos que van vertebrando la trama; es un valor que, como la casa, lo convierte a las veces en laberinto (Lobato, 2007: 211-214). No obstante, no debemos entender esta cualidad en sentido negativo, pues la perspectiva lúdica siempre

impedirá dicha interpretación: el jardín no supone un peligro trascendente para ninguno de los personajes, ya que, cuando se nos presente en su faceta laberíntica, no es más que uno de esos mecanismos generadores de enredo de los que se vale el poeta para construir su trama. Es por ello por lo que en tales circunstancias cabría relacionar al jardín con la calle de las comedias urbanas, por lo que entonces posee de cierta dimensión masculina, al ser el lugar por el que rondan, acechan y aun se encaran los galanes, esta vez príncipes, de la comedia. Es la situación que tenemos en la jornada tercera, en que Estela juega sus cartas amorosas desde su alcoba, escribiendo papeles que entrega a través de sus rejas a la persona equivocada, mientras que sus pretendientes pasean los jardines, incapaces de dormir y con la esperanza de obtener algún favor por parte de ella. Como en la comedia urbana, el tiempo dramático nocturno predomina en tales secuencias, posibilitando los malentendidos en que, sin quererlo, se ven envueltos los personajes:

¡Qué pesada está la noche!,  
¡un siglo está produciendo  
cada instante y las estrellas  
del espacioso paseo  
de los cielos van tardando  
tanto que a presumir llego  
que está detenido el rapto  
que anima su movimiento!  
Pasear quiero estos jardines  
y a costa de mi desvelo  
recibiré aquí a la aurora,  
que es donde sale más presto  
por beber con labios de oro  
néctar que están ofreciendo  
las flores porque al chuparlas  
les dé el sol dorados besos.  
(*Las academias de amor*: vv. 1865-1880)

Por último, en lo que respecta al plano escenográfico, solo diremos que durante las secuencias que transcurren en un jardín el tablado y los huecos del teatro podían aderezarse con alguna verdura o macetas: un decorado muy sencillo para significar el lugar al que en ese momento se ha trasladado la acción (Ruano de la Haza, 2000: 177-182), hecho que se evidencia en acotaciones como «*Vanse y sale Rosaura y Lucrecia en el jardín*» (*El peligro en la amistad*: ac. 2466+), amén de las múltiples alusiones implícitas en las intervenciones de los personajes; no obstante, esto no debe inducirnos a error, ya que la mayor parte de los detalles

contenidos en los textos (flores, fuentes, etcétera) pertenecería a la esfera de lo dramático, esto es, al decorado verbal.

*Las academias de amor* merece algún comentario más a este respecto, ya que las secuencias que tienen lugar en los jardines de palacio parecen más complejas desde un punto de vista escenográfico. Cuando Estela entregue el papel al duque, la acotación indicará que «*Estela por de dentro a una reja con el papel en la mano*» (ac. 1880+), aunque posteriormente se hará alusión a un «balcón» (v. 1914): ¿hemos de entender que la intervención de la duquesa tiene lugar en el primer corredor? Si es así, su posición superior estaría relacionada con su condición de dama inalcanzable, y, quizá, con la inferioridad moral del duque, cuyas faltas y obligaciones para con Aurora conocemos; no obstante, no creemos que sea un significado que se imponga, debido, como otras veces, a la ausencia de riesgo trágico en la pieza.

### 2.3. Espacios taumatúrgicos

Vamos a abordar ahora la última categoría topológica que hemos diferenciado y que solo se encuentra en las tragedias: los espacios taumatúrgicos, esto es, aquellos en los que se producen los prodigios y se revela la divinidad. Sin embargo, es justo advertir de que no siempre, y esta será la situación que encontremos en la mayoría de los casos del teatro de nuestro dramaturgo, esta categoría va a implicar la actualización dramática de una entidad topológica distinta a la de los espacios terrenales, o dicho de forma más simple, que los ángeles y dioses van a irrumpir, en la mayoría de las ocasiones, en los mismos lugares habitados por los humanos: el salón del trono de Fernando visitado por la Inspiración, la marina en que el demonio hace de las suyas en *Los Armengoles II* o el monte en que Venus insta a su hijo a gozar de la reina Dido. Y es que, como argumenta Natalia Fernández a propósito del teatro religioso, idea extrapolable también a *Dido y Eneas*, «En la comedia nueva, donde lo que se escenifica es la proyección del conflicto cósmico, ambas relaciones [el plano humano horizontal y el divino vertical] llegarán a imbricarse» (2009: 190). La presencia de tales seres dotan el espacio humano de una especial trascendencia, atribuyéndole valores que, sin ellos, no tendría de ningún modo (Arellano, 2003: 48): este es el motivo por el que hemos decidido considerarlos una categoría distinta.

### 2.3.1. Los sueños

No obstante, sí podemos encontrar ejemplos en que, efectivamente, el tablado o parte de él se transforma, dramáticamente, en un espacio diferente al que ha sido hasta entonces y que cabría situar en una dimensión ultraterrenal<sup>387</sup>: son los casos de los espacios oníricos, en que se escenifica el sueño de algún personaje, una de las vías de acceso al mundo sobrenatural y cuya función dramática es la de revelar su destino (Granja, 2002). Es lo que sucede en *La toma de Sevilla*, donde se escenifica el que asalta a Ajartaf durante la cacería de la primera jornada y que profetiza la conquista de la ciudad por parte de los cristianos y su liberación del islamismo y el judaísmo. La visión del rey musulmán se debió de llevar a escena probablemente mediante una apariencia, es decir, una escena que se descubría descorriendo las cortinas de alguno o varios de los huecos del teatro, probablemente del primer corredor, espacio escénico normalmente vinculado con lo sobrenatural y lo onírico (Arellano, 1995: 160-162; Dassbach, 2000: 36-37; Ruano de la Haza, 2000: 225-237; Granja, 2002: 272-274)<sup>388</sup>: «Acuéstase [Ajartaf] y sale Sevilla vestida de mora, a un lado un moro y a otro un judío, y ella con dos cadenas» y «Descúbrase un escuadrón de cristianos en el cual estarán el infante, Garci Pérez, el Santo Rey, don Lorenzo, don Pelayo, Turrón y soldados, y de ellos saldrá el Santo Rey» (acs. 544+ y 568+). Según Ruano, no hay que confundir estos descubrimientos con los que vimos anteriormente que servían para mostrar al público el decorado sinecdótico, pues el objeto de las apariencias es causar la admiración de los espectadores, revelando una estampa sorprendente: de ahí que sean uno de los recursos más empleados para la plasmación de lo inefable.

Otro ejemplo similar es el de *El renegado del cielo*, en que quien se aparece a un rey, esta vez cristiano, es Santiago. En esta ocasión, podríamos discutir si se trata exactamente o no de un sueño, ya que Recisundo despierta y dialoga con el santo; sin embargo, el contexto onírico de la secuencia es obvio, y se relaciona, una vez más, con la teofanía, ya que lo que se le revela a Recisundo son los planes de Dios para con Dinamarca, en los que él desempeña un papel esencial. No hay indicaciones claras sobre la puesta en escena de esta aparición, ya que

---

387 Es lo que sucede, por ejemplo y por emplear una pieza conocida, al inicio de la jornada segunda de *El renegado de Francia* de Antonio Manuel del Campo, en que asistimos a la lucha entre san Miguel y Lucifer por el alma de Simón, contienda que tiene lugar en un espacio ultraterrenal indefinido.

388 Efectivamente, esta fue la manera como se debió de escenificar la secuencia en alguna de sus representaciones, según se deduce de las anotaciones manuscritas del ejemplar de la tragedia custodiado en la Biblioteca Palatina de Parma. En concreto, antes de la aparición de la visión se indica que «*Córrese cortina*» (fol. A<sup>4r</sup>); además, los parlamentos de Sevilla, al menos el primero, debían ser cantados.

se dice únicamente que «*Tocan cajas y sale Santiago armado*» (ac. 938+); sin embargo, si nos atenemos a las convenciones expuestas, no sería descabellado situar la aparición en el primer nivel del teatro mediante una apariencia.

Por último, hay que hacer alusión a los casos de espacios oníricos diegéticos, es decir, los sueños que son narrados por los personajes. El ejemplo más notable es el de Pedro Armengol en la primera jornada de *Los Armengoles II*, de cuyo valor proléptico ya hemos hablado en alguna ocasión (vv. 436-614); recordemos, además, que se producía en la espesura del monte, cuyos valores místicos se activan, alternándose con los negativos en tanto que el prodigio tenía lugar durante el periodo pecador del santo.

### 2.3.2. Los prodigios

Los planos terrenal y sobrenatural sí se van a imbricar cuando los seres del Más Allá, se trate de dioses, santos o demonios, se manifiesten ante los hombres en su propia esfera mundana. En tales ocasiones habría que diferenciar entre aquellos personajes de ascendencia celestial, benignos y portadores de ayuda o de mensajes para los humanos, y aquellos de origen infernal, cuya misión es echar por tierra los planes de Dios y arruinar a sus seguidores. Los primeros, entre los que podemos contar desde el mismísimo Cristo a sus ángeles, se van a mover por el nivel superior del teatro, ya en un plano eminentemente vertical, ya en uno horizontal. La puesta en escena de tales prodigios puede variar en complicación, y así, tenemos algunas relativamente sencillas, como las apariciones de Cristo en *El renegado del cielo*, que, si nos atenemos a las indicaciones didascálicas, de nuevo y desgraciadamente indefinidas, debieron de escenificarse mediante las comentadas apariencias; sin embargo, se nos hace difícil aceptar que las revelaciones del Niño Jesús se situaran en el primer corredor del teatro, ya que, como hemos dicho en alguna ocasión, el personaje interactúa con otros sobre el tablado, entregándoles diferentes objetos: una carta a Honorio en la jornada primera y unos lienzos y una corona a Osmán en la segunda y en la tercera; pero, como hemos indicado en otras ocasiones, la representación de la pieza pudo resolverse de muchas maneras.

Una de las máquinas más populares en los corrales de comedias del XVII para simular vuelos y elevaciones era la denominada canal o pescante, de la que habla por extenso Ruano de la Haza (2000: 248-257): se trataba simplemente de un madero incrustado en unos raíles verticales, normalmente instalados en los pies derechos de la fachada del teatro, que mediante

un sistema de cuerdas y poleas permitía la elevación del actor u objeto que se situaba sobre él; la estructura, además, podía decorarse, siendo una de las formas más comunes la de nube, como era de esperar. La canal debió de emplearse para el ascenso del crucifijo en *Renegado, rey y mártir*, que permanecería oculto tras la gruta hasta el momento del milagro. También parece ser la tramoya más apta para los descensos y subidas de los dos personajes divinos de *La toma de Sevilla*: la Inspiración y el ángel que conduce al rey dormido hasta la imagen de la Virgen de la Antigua; en estos casos, es necesario que ambos emisarios desciendan por completo hasta el nivel del tablado, una para entregarle a Fernando las llaves de Sevilla y otro para servirle de guía hasta la ciudad.

Las tragedias de «la conversión del gran pecador» son las que más requieren la utilización de estos ingenios, propiciados por el importante papel que en ellas desempeña lo sobrenatural. Es el caso de *Los Armengoles II*, cuya puesta en escena necesita de más efectos tramoyísticos que los vistos hasta ahora. El descenso del ángel que ordena a Pedro partir a Bujía pudo conseguirse con la canal, pero el montaje de la apoteosis final del santo presupone la utilización de otras máquinas; recordemos, una vez más, las acotaciones: «*descúbrese un monte, y estará un árbol, el mayor que se pudiere hacer, del cual se fingirá estar ahorcado el santo, y nuestra Señora en lugar algo superior, puesta la mano en la capilla, y en las ramas algunos ángeles cantando según va dispuesto*» y «*Baja el árbol hasta que pone los pies el santo en el suelo y al mismo tiempo sube nuestra Señora y ángeles, tocando*» (acs. 2674+ y 2786+). Es posible que el descenso de Pedro se fingiera con la canal, que, instalada en uno de los pies derechos del teatro, se podría decorar fácilmente con ramos para simular ese árbol. Por su parte, no parece probable que el conjunto de la Virgen y los ángeles, incluso cuando se empleasen maniqués o imágenes en lugar de actores (Arellano, 1995: 163-164)<sup>389</sup>, se colocase sobre uno de estos pescantes, ya que se trataba de tramoyas limitadas con cabida para una o a lo sumo dos personas; en este sentido, Ruano habla de la existencia de canales dobles o aun triples, recurso mediante el cual se fusionaban los pescantes individuales, posibilitando el movimiento de grupos de personajes (2000: 256-257); por otro lado, Mercedes de los Reyes y Vicente Palacios mencionan, por oposición a la canal, la tramoya del desván, más compleja y segura y que serviría, precisamente, para ejecutar movimientos aéreos más complicados como

---

389 A pesar de esta convención señalada por el profesor Arellano, en nuestros cálculos de personajes hemos considerado a la Virgen, así como al resto de seres divinos, como personajes/actores, ya que funcionan como tales (parlamentos, desplazamientos, vestimenta, etcétera).

el que se requiere en la apoteosis de *Los Armengoles II* y que, según las recreaciones virtuales que ofrecen en su trabajo, debía de consistir en una estructura colgante que, mediante poleas, maromas y contrapesos, se hacía descender del desván de los tornos, el último nivel de la fachada del teatro, en que se situaba y desde el que se manejaba parte de los mecanismos de este artefacto (2015: 60-61).

Otras, por su parte, permitían un movimiento horizontal en el plano superior del teatro, simulando así los vuelos con que muchos de estos personajes lo cruzan de un extremo a otro, como en la ya citada acotación «*Aparece nuestra Señora por lo alto pasando de una parte a otra, y sale por el teatro un bergantín siguiendo a nuestra Señora, y un ángel en el timón, y por dos lados dos mujeres cantando que salgan de dos escotillones en hábito de sirenas*» (*Los Armengoles II*: ac. 1914+). Ruano de la Haza alude a distintos ingenios a los que se podía recurrir en los corrales para lograr tales efectos, como una canal específica que se movía en este plano (2000: 257-259). Agustín de la Granja, por su parte, se refiere a una máquina denominada bofetón que permitía el movimiento vertical a la vez que el horizontal al consistir en una grúa que rotaba sobre sí misma (1995: 65)<sup>390</sup>. Es una posible solución para llevar a escena el efecto perseguido por Morales.

Por lo que respecta al espacio taumátúrgico de los seres infernales, hay pocos ejemplos en el corpus trágico de nuestro poeta. Su espacio escénico va a ser siempre el nivel inferior del tablado, comunicado con este mediante los escotillones, o sea, las aberturas, en ocasiones numerosas, que se practicaban en él, a veces a propuesta de la compañía (Ruano de la Haza, 2000: 237-244). Tales trampillas no solo se construían en el tablado, sino en los huecos del vestuario y aun en los de los corredores superiores, y solían complementarse con máquinas elevadoras que hacían surgir al actor ceremoniosamente. Así, el demonio de *Los Armengoles II*, una vez que ha sido humillado por la Virgen, «*Vase o húndese*» (ac. 1958+), como también se hunden ante la presencia del Santo Rey el moro y el judío que retienen a Sevilla en el sueño de Ajartaf (*La toma de Sevilla*: ac. 582+). No obstante, no siempre este espacio inferior va a estar asociado al infierno, ya que de él surgen también las sirenas que, durante dicho prodigio al final de la jornada segunda de *Los Armengoles II*, cantan el triunfo de la Virgen sobre el

---

390 No debe confundirse este bofetón con el artilugio del mismo nombre que describe Ruano de la Haza, consistente en un panel giratorio y muy popular para simular apariciones y mutaciones repentinas (2000: 262-264). Es el aparato que pudo emplearse para la desaparición del ángel de la segunda jornada de *La toma de Sevilla* (ac. 1720+) o para las transformaciones del retrato de Siqueo en *Dido y Eneas* (vv. 1284-1351).



diablo: la acotación 1914+ especifica que estos seres marinos irrumpen en escena por medio de «dos escotillones»<sup>391</sup>.

La maquinaria espectacular es también imprescindible para la representación de lo sobrenatural en la pieza *Dido y Eneas*, aunque por tratarse esta de una obra de ambientación mitológica, sus valores escénicos no van a ser exactamente los mismos que los de los dramas hagiográficos, de ahí que hayamos decidido analizarla aparte. El nivel superior del teatro se configura como el espacio de los dioses, en concreto Venus e Iris al final de la pieza; mientras que la parte inferior del tablado se va a relacionar con el infierno, pero no entendido en su sentido judeocristiano, sino pagano: el lugar en que habitan las almas de los muertos; en este caso, es un espacio que adquiere valores positivos, pues la revelación del destino procede de él.

Pero si empezamos por el nivel de los dioses, notaremos que se producen algunas irregularidades respecto a la configuración que sería esperable, pues no siempre van a aparecer en las alturas. Es lo que le sucede a Venus: su primera aparición sí se atiene a los cánones proxémicos de una divinidad, y he aquí que la vemos descender con Eneas y Acates en una nube para luego regresar a los cielos: «*Eneas y Acates en una nube y Venus encima: ellos a las tablas y ella vuela enfrente del teatro*» (ac. 781+); para la escenificación de esta entrada espectacular se debió de utilizar bien una de esas canales múltiples de las que hablaba Ruano o bien la tramoya del desván que describían Mercedes de los Reyes y Vicente Palacios<sup>392</sup>. No obstante, en la acotación se indica que Venus aparece «*encima*» y, por tanto, no al mismo nivel que Eneas y su criado, cosa evidente habida cuenta de su condición divina; poco después, héroe y gracioso ya en tierra, Eneas dirá que «exhalación corrió» (v. 788), lo cual podría ser indicio de la velocidad con que asciende la diosa. En este contexto, Agustín de la Granja defiende que los recursos que se debían de emplear para estos vuelos rápidos no podían ser los mismos que se utilizaban para los desplazamientos solemnes y ceremoniosos, y,

---

391 Sorprende, sin embargo, que Morales haya escogido estos monstruos marinos para celebrar el prodigio de la Virgen, teniendo en cuenta que desde la Antigüedad se consideraban seres malignos y engañosos (Pérez de Moya, 1995: 212-218; Vitoria, 1646a: 271-279). No obstante, según Pierre Grimal, «En las especulaciones escatológicas posteriores a la epopeya, las sirenas fueron consideradas como divinidades del más allá, que cantaban para los bienaventurados en las Islas Afortunadas. Pasaron a representar las armonías celestiales, y como tales aparecen a menudo en los sarcófagos» (2012: 484).

392 No obstante, la acotación cambia en la versión impresa de la pieza, convirtiéndose en dos e imponiéndose en este caso, con bastante evidencia, la utilización de dos canales, no necesariamente fusionadas: «*Bajan dos nubes de gajos: en la una Eneas y Acates [por error reza a Acates] y en la otra Venus*» y «*Vuela Venus y las nubes*» (fol. B<sup>1v</sup>).

en este sentido, habla de los garabatos, unos alambres que se enganchaban a la ropa de los actores y que, mediante un sistema de contrapesos, ejecutado manual y hábilmente, posibilitarían su subida veloz, si no a una velocidad de vértigo, al menos sí con mayor rapidez que la que permitían la canal y la tramoya (1995: 39-44). Quizá para el vuelo de esta Venus se empleó un recurso similar.

La segunda aparición de la diosa tiene lugar durante la secuencia de la cacería. La acotación indica que «*Sale Venus de bofetón*» (ac. 1724), que, una vez más, debe de referirse a la grúa giratoria de la que se habló anteriormente si tenemos en cuenta la que aparece tras el parlamento de la diosa, «*Pasa*» (ac. 1741+), indicativa de un desplazamiento horizontal. Por su parte, en la versión impresa de la pieza, es el otro bofetón, el giratorio, el que parece requerirse, ya que «*Sale Venus de cazadora*», que, después de haber hablado con su hijo, «*Desaparece*» (fol. C<sup>3</sup>r).

Para la tercera y última intervención del personaje no se requiere vuelo alguno, pues sale al tablado, sin que se especifique un modo concreto, para enfrentarse con Creúsa. Tras la disputa, la versión manuscrita ordena que Venus «*Húndese por escotillón o desparécese*» (ac. 2191+), y el mismo tipo de ida se prevé para la antigua esposa de Eneas: «*Húndese o desparécese*» (ac. 2235+). Por su parte, la impresa requiere que «*Húndese Venus*» (fol. D<sup>1</sup>v), mientras que Creúsa «*Desaparece*» (fol. D<sup>2</sup>r).

¿Adónde pretendemos llegar con todo esto? Si analizamos de forma cronológica y conjunta las intervenciones de la diosa y sus maneras de entrar o salir del escenario, apreciaremos una trayectoria descendente, mucho más marcada, por cierto, en la versión impresa: si en la primera jornada la vemos volando en un desplazamiento vertical, en la segunda el vuelo es horizontal o ni siquiera así —nos referimos a la versión impresa—, para aparecer en la tercera a ras del tablado y hundirse por el escotillón<sup>393</sup>. Este descenso del personaje cabría ponerlo en relación con la degradación que el amor, que la diosa representa, sufre a lo largo de la pieza en tanto que se presenta como un serio obstáculo para la realización de los destinos de los dos protagonistas.

También con el nivel superior del teatro podemos vincular la fugaz aparición de la diosa Iris, mensajera de la voluntad de los dioses que ratifica la partida del troyano y el castigo de la cartaginesa. La versión manuscrita es imprecisa en lo que respecta a su

---

393 Que sepamos, no hay nada que nos haga pensar que la aparición de la diosa y Creúsa tenga lugar en alguno de los corredores superiores; de hecho, Dido llegará a encararse con la última (vv. 2223-2235).

intervención, pues se limita a indicar que «*Sale Iris cantando*» (ac. 2647+); pero la versión impresa ofrece más detalles sobre cómo debió de escenificarse en algunos de los teatros de la época: «*Pasa por lo alto de una parte a otra Iris sobre un arco de colores con arpa, cantando*» (fol. D<sup>4v</sup>). Una vez más, la canal horizontal o el bofetón-grúa son las máquinas que parecen precisarse para la escenificación del final de la pieza, al menos en su versión impresa.

Por lo que respecta a Creúsa, el ser infernal de la tragedia —amén de Anquises—, ya hemos visto en una de las citas precedentes que se vincula con la parte baja del tablado, requiriendo su ida la utilización del escotillón. También con este mismo nivel juega su primera aparición como ente del inframundo: «*Saca la mata de raíz y por donde la quita sale Creúsa*» (ac. 322+), aunque, dado su mensaje, «*Vuela arriba*» (ac. 372+)<sup>394</sup>; de nuevo, la palabra «exhalación» en boca de Eneas para aludir a la rapidez con que el fantasma asciende (vv. 373-376) nos hace pensar que no fue la canal el recurso que se empleó para la marcha del personaje, sino quizá otra vez los garabatos, que, dada la longitud del parlamento, habrían podido enganchar a las ropas de la actriz con tiempo suficiente (Ruano de la Haza, 2000: 261-262). La segunda aparición, en la segunda jornada, también pone en relación a Creúsa con el infierno al mostrarla «*en una túnica de serpiente*» (ac. 1561+)<sup>395</sup>; en principio, no hay acotación explícita que nos informe de la utilización de efecto especial alguno, pues el personaje, cuando termina de hablar, «*Vase*» (ac. 1715+); pero si consideramos didascalía implícita el comentario que sigue de Eneas, podríamos pensar que se utilizó algún tipo de maquinaria espectacular para la marcha de la dama, quizá el bofetón giratorio para simular la desaparición a la que alude su marido:

¡Ya sombra desvanecida  
los ojos la dificultan  
y solo queda aparente  
los cargos que me articula!  
(*Dido y Eneas*: vv. 1716-1719)

No obstante esto, no se puede decir, contrariamente a lo observado en Venus, que la configuración proxémica de Creúsa sea ascendente, o, al menos, esta no es tan evidente como

394 La versión impresa indica que «*Vuelve Creúsa*» (fol. A<sup>3r</sup>), que, intuimos, es un error por «*Vuele Creúsa*», a no ser que se quiera decir que, en esta puesta en escena, la dama vuelve a ocultarse bajo el tablado.

395 Según Ruano de la Haza, muchos de los animales que a veces encontramos en escena no eran sino actores disfrazados (2000: 284-288). Es la solución escénica más plausible para el león que ataca a Ajartaf en *La toma de Sevilla* (vv. 505-537).

la descendente de la diosa, ya que solo en su primera intervención se produce claramente un movimiento de abajo a arriba.

Por último, antes de cerrar el repaso de estos espacios taumatúrgicos, hay que señalar la presencia, como en los oníricos, de ejemplos diegéticos, en que el prodigio no es puesto en escena, sino relatado por un personaje, como sucede con la talla milagrosa de la Virgen de los Reyes en *La toma de Sevilla* (vv. 2035-2072). Obviamente, el valor funcional de estos espacios narrados es similar al de los escenificados, al ser indicio de esa imbricación de lo divino en lo terrenal que caracteriza estas piezas; en el caso que hemos mencionado, se desea demostrar la dimensión divina de la conquista de la ciudad y el halo de santidad que ya rodea a Fernando III.

Podemos concluir diciendo que el empleo de toda esta maquinaria y espectacularidad no es gratuito, no se trata de un mero recurso para causar las delicias del público, si bien es verdad que este tipo de piezas de gran aparato escénico atraía una buena afluencia de espectadores; lo espectacular está al servicio del mensaje de estas obras, y se impone como una forma de incorporar a ellas esa dimensión sobrenatural y divina (Dassbach, 2000: 34), una manera eficaz de hacer visible y, por ello, teatral lo inefable, amén de marcar el carácter excepcional de tales secuencias y de los seres que se ven implicados en ellas; se relaciona, en definitiva, con la poética del extrañamiento y la *admiratio*, esencial en las piezas hagiográficas y mitológicas (Fernández Rodríguez, 2009: 188-190).

#### 2.4. La dimensión pictórica de la puesta en escena

Con esta poética se relaciona también el último aspecto que nos gustaría comentar antes de cerrar este repaso de la espacialidad del teatro de Cristóbal de Morales: la relación entre teatro y pintura<sup>396</sup>. Es un aspecto al que ya tuvimos ocasión de aludir en el capítulo IV y que retomamos en este punto para precisar. Como entonces se dijo, es muy evidente la dimensión pictórica de muchas de las secuencias de las piezas dramáticas barrocas, especialmente en el teatro religioso; tales estampas tienen como objeto presentarnos al santo

---

396 La vinculación entre las artes pictóricas y teatrales viene suscitando el interés de la crítica desde hace ya bastante tiempo: junto a trabajos clásicos como *El Teatro y la teatralidad del Barroco* (1969) de Emilio Orozco o *Estética de la pintura en el teatro de Calderón* (1969) de Manuel Ruiz Lagos, podemos encontrar otros más recientes como *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro* (2005) de Francisco J. Cornejo, centrado especialmente en la figura de san Hermenegildo; *El pincel y el Fénix* (2011) de Antonio Sánchez Jiménez, sobre la relación de la obra de Lope en general con la pintura; o el volumen colectivo *Plumas y pinceles son iguales* (2015), coordinado por Lola González.

protagonista como un ser excepcional, perteneciente a una esfera espacio-temporal distinta de la del resto de personas dramáticas y también del público; a ello contribuye el carácter esencialmente estático de dichos cuadros vivientes, que nos mostrarían al personaje formando parte de una composición pictórica con vocación de eternidad (Fernández Rodríguez, 2009: 194-196; Teulade, 2012: 104-107, 170-174). En este sentido, es de justicia recordar cómo el espíritu contrarreformista concedía un papel crucial a la imagen como instrumento de promoción y propaganda de la fe (Fernández Rodríguez, 2011: 188-190; Teulade, 2012: 77-78).

Así pues, la disposición escénica de los actores y la escenografía se van a aunar para constituir sobre el tablado auténticos retablos vivientes, en ocasiones con claras referencias a obras de arte concretas. Ya hicimos alusión al hablar de los géneros a la apoteosis de *Los Armengoles II*, que Morales ha procurado construir de acuerdo con la tradición iconográfica de san Pedro Armengol: el mártir ahorcado de un árbol y sostenido por la Virgen, a quien contempla en actitud de venerar y conversar, escena a la que hay que añadir la presencia de los musulmanes atónitos, como queda plasmado en la obra. Es la forma como se refleja el martirio de este santo en muchas representaciones pictóricas de la época<sup>397</sup>.

Una intención pareja puede apreciarse en *La toma de Sevilla*, que, a pesar de no tratarse de una comedia de santos, poseería un sentido propagandístico religioso si, como sugerimos en el capítulo III, se compuso como contribución al proceso de santificación de Fernando III, hecho que implicaría la recurrencia a mecanismos similares a los de los dramas hagiográficos a la hora de presentar al monarca. Uno de ellos es la dimensión pictórica, gracias a la cual se dota al Santo Rey de ese halo de eternidad que comentamos antes; y así, tenemos al menos dos secuencias con un fuerte componente visual: la que abre la obra y la que la cierra. Por lo que respecta a la primera, recordemos que lo que contemplaba el espectador al inicio era a Fernando en su solio: «*El Santo Rey estará en un dosel, tocan chirimías y baja la Inspiración*» (ac. -1). Esta estampa, posiblemente mostrada al público mediante el aludido descorrimiento de cortinas, remite indudablemente al escudo de armas de la ciudad de Sevilla, en cuyo centro figura, precisamente, san Fernando en su trono,

---

397 Un buen ejemplo sería *El martirio de san Pedro Armengol* (h. 1576-1638), óleo sobre lienzo de Vicente Carducho conservado en el Museo del Prado (Madrid), que puede contemplarse, además, en la galería virtual de dicha pinacoteca: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-san-pedro-armengol/91324027-b402-44b0-b9d5-bc2089f1bce7>> (20/12/2016).

flanqueado por los obispos hispalenses san Isidoro y san Leandro. El objetivo de tal imagen es la de vincular, ya desde el comienzo, la figura del monarca con Sevilla, sugiriendo que su cristianización se debe a él. De hecho, en dos momentos de la tragedia se hará referencia a ello, al derecho que Fernando se ganará de aparecer en el blasón de la ciudad en tanto que conquistador de ella: le dirá la Inspiración que «la eternidad de los tiempos, / la duración de los siglos / serás sus armas» (vv. 91-93), idea que la Sevilla del sueño de Ajartaf ratificará al concluir que «Tú serás mis armas, pues / con las tuyas me has ganado» (vv. 587-588).

El otro cuadro viviente de la tragedia lo vamos a encontrar justo al final. Se trata de la rendición de Ajartaf, cuya configuración escénica coincide con las representaciones pictóricas del momento: el rey musulmán portando una bandeja con las llaves de Sevilla y arrodillado ante Fernando III, que figura acompañado de sus hombres, y, de fondo, la ciudad, con sus murallas y torres, como especificaba la acotación que citamos al hablar del espacio teatral de la muralla. Quizá el ejemplo más emblemático es la pintura conocida como *San Fernando entrando en Sevilla* (1634) de Francisco Pacheco, conservada en la Catedral de Sevilla<sup>398</sup>, aunque existen otros cuadros como *La rendición de Sevilla* (1634) de Francisco de Zurbarán, actualmente en la colección del duque de Westminster, que representa el trascendental momento con una iconografía similar<sup>399</sup>.

Los tres casos que hemos reseñado son los más destacados de la relación entre pintura y teatro en las obras de nuestro autor; no obstante, podemos señalar otros ejemplos en los que, sin haber una relación directa con alguna obra o tradición iconográfica concreta, es posible apreciar también una dimensión pictórica evidente. Así, el linchamiento de Pedro de *Renegado, rey y mártir* tuvo que producir un gran impacto en la retina de los espectadores, al aparecer en escena el protagonista «*atravesado de lanzas y flechas, todo sangriento*» (ac. 2538+), imagen que remite indudablemente a la iconografía de los martirios, como la de san Sebastián, aun cuando se trate, hasta donde alcanzamos, de un personaje ficticio.

Para terminar, merece la pena aludir también a la estampa de Eneas a cuestas con su padre y seguido por su esposa e hijo en *Dido y Eneas* (ac. 168+), que conformaría otra estampa de gran valor visual; en este caso, cabría ponerla en relación con la literatura

---

398 Esta obra fue contratada por el cabildo catedralicio en dicho año (Valdivieso, 1978: 95). ¿Hasta qué punto es lícito pensar, a falta de documentación que lo confirme, que Morales pudo haber visto este cuadro y tenerlo presente a la hora de componer la secuencia final de *La toma de Sevilla*?

399 Puede observarse en la página web *Ciudad de la pintura*: <<http://www.ciudadpintura.com/>> (05/10/2017).

emblemática más que con la pintura<sup>400</sup>, ya que este episodio de la leyenda del caudillo troyano —uno de los más conocidos junto al de los amores con la reina Dido—, y, en concreto, su representación pictórica, se convirtió en el símbolo de la *pietas* —responsabilidad para con los dioses y la familia— y del amor filial, y de hecho así figura en el emblema CXCIV de Alciato, titulado «*Pietas filiorum in parentes*», «La piedad de los hijos hacia los padres» (1993: 238-239)<sup>401</sup>.

### 3. MÚSICA Y DANZA

Importantísimas también y cruciales para comprender el hecho teatral barroco son la música, acompañada o no de canto, y la danza, constituyentes indispensables, especialmente la primera, de la puesta en escena de la Comedia. Son, en definitiva, dos elementos más del teatro barroco entendido como espectáculo total, en que lo verbal —el verso—, lo visual —los decorados y las tramoyas— y lo acústico —la música— forman una simbiosis al servicio de los significados en juego de la pieza. La relevancia de este componente así como su carácter auditivo, esencialmente distinto del visual del espacio al que hasta ahora hemos dedicado nuestra atención, nos han llevado a que lo consideremos en un apartado diferente.

Como es bien sabido, la música constituía una parte esencial de los espectáculos teatrales cortesanos; en ellos, junto a las intervenciones cantadas de los actores, se incluían secuencias e intermedios bailados a modo de sarao. Este es el germen de lo que con el devenir de los años se convertirá en el género lírico español, la ópera y la zarzuela, y, en este sentido, contamos con ejemplos de piezas esencialmente musicales en que la totalidad o gran parte del

400 La relación entre el teatro y la literatura emblemática ha suscitado también una buena masa bibliográfica. En este sentido, merece la pena destacar los trabajos que al asunto han dedicado Ignacio Arellano (1997; 2000; 2002) y John T. Cull (1992; 2000). Este último ha señalado la variedad de enfoques a que se presta el análisis: «These [las maneras como los dramaturgos incorporan los emblemas en sus obras] include, but are not limited to, the invention of original word emblems, the emblematic argument in dialogue, the epigrammatic maxim, the emblematic character, the emblematic backcloth, the inclusion of actual emblems in the dramatic action, the use of emblematic stage properties, the use of chorus to provide emblematic commentary, and the extended emblematic portrayal conveyed by such dramatic forms as the dumb-show, the masque, pageants and processions» (1992: 114).

401 La *suscriptio* o epigrama que acompaña a la imagen del emblema reza: «Per medios hosteis patriae cum ferret / ab igne / Aeneas humeris dulce parentis onus. / Parcite, dicebat: vobis sene / adorea raptu / Nulla erit, erepto sed patre summa / mihi» («Cuando Eneas llevaba sobre los hombros la dulce carga de su padre para sacarle de la patria en llamas por entre los enemigos, decía: “Tened consideración: para vosotros no habrá ninguna recompensa por apresar a un viejo, pero será máxima para mí por salvar a mi padre”») (1993: 238). No obstante, Cull advierte de que muchos de estos emblemas llegaron a convertirse en lugares comunes durante el periodo áureo, de modo que su empleo no supone que el poeta haya consultado necesariamente una fuente concreta (2000: 589-593).

texto se recita con acompañamiento instrumental, como son *La selva sin amor* (1627) de Lope o *La estatua de Prometeo* (h. 1670) de Calderón<sup>402</sup>. En el teatro comercial, por su parte, el fenómeno no gozaba de tanta extensión y desarrollo, pero no por ello música y danza desempeñaban un papel menos relevante en la composición y estructuración no ya de una pieza en concreto, con la recurrencia tan frecuente a canciones y música instrumental, sino de la función teatral barroca: baste recordar la existencia de géneros menores predominantemente musicales, como el baile dramático o el entremés cantado, o, simplemente, el rasgueo de guitarras con que se anunciaba al auditorio el inminente inicio del espectáculo (Ruano de la Haza, 2000: 113-115).

En este contexto, pues, las compañías contaban con músicos y cantantes, la mayoría de ellos mujeres, según Flórez (2006: 16). Estos se encargaban no solo de ejecutar las partes musicales de las obras que llevaban a las tablas, sino también de componer y aderezar los tonos de las canciones que los poetas incluían en sus obras, partiendo, al parecer, de melodías ya existentes y bien conocidas por el público, bien de origen popular o bien de raigambre cortesana, composiciones en primera instancia creadas para palacio pero que habían acabado difundiéndose y popularizándose; de este modo, debían de establecerse sugerentes lazos semánticos entre la letra o tonada original y la situación de la pieza en que esta se recreaba (Stein, 1993: 34; Flórez, 2006: 21). A lo largo de la primera mitad del XVII predomina la música vocal polifónica, interpretada por varias voces, como son las intervenciones musicales de Morales; no obstante, desde mediados de la centuria empieza a desarrollarse el canto vocal monódico, a una sola voz y con mayor fuerza emotiva; sea como fuese, hay que tener en cuenta que, al menos en las piezas comerciales, la música está al servicio del texto, que potencia (Ruano, de la Haza, 2000: 114; Flórez, 2006: 24-25).

Por lo que respecta a los instrumentos, existía una gran variedad de ellos a disposición de los músicos de la compañía, siendo los más habituales y populares los de cuerda, como las

---

402 Sobre la el papel de la música y la danza en el teatro de corte pueden consultarse los trabajos clásicos de Louise K. Stein, el titulado «La plática de los dioses», que integra el estudio preliminar de la edición de Margaret Greer de *La estatua de Prometeo* de Calderón (1986), y los capítulos correspondientes de su monografía *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* (1993), donde también se dedica un estudio a la presencia de la música en las obras de corral, que es lo que nos interesa en este momento. Por otra parte, también es de lectura recomendada el magno trabajo de María Asunción Flórez *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro* (2006), no centrado específicamente en el teatro cortesano, sino en el hecho teatral en general. A todos ellos remitimos, especialmente al último, para profundizar en las cuestiones que tratamos en este breve apartado.



guitarras y las arpas<sup>403</sup>, y algunos de viento y percusión, como los clarines, chirimías y cajas (Flórez, 2006: 94-100), que encontraremos en muchas de las piezas de nuestro autor. Como veremos, el empleo de uno u otro tipo va a depender de la situación dramática y del personaje con que se relaciona su música.

Finalmente, para cerrar esta introducción, digamos algunas palabras sobre la danza y el baile, fenómenos que en el Siglo de Oro estaban bien diferenciados: la primera se ejecutaba únicamente con los pies y estaba constituida por movimientos contenidos y recogidos, siendo por ello propio de las clases altas y de los ambientes cortesanos; el segundo, por el contrario, de origen popular, se caracterizaba por la ejecución de movimientos más rápidos y expresivos, empleándose no solo los pies sino también los brazos, ganándose por ello la censura de muchos puristas que veían en ellos una clara incitación a la lujuria (Flórez, 2006: 36-83). No obstante la importancia y, se deduce, la popularidad de este fenómeno, en el teatro de Morales apenas encontramos indicaciones explícitas de la ejecución de una danza o baile, siendo *Las academias de amor* la única pieza en que se requiere que algunos actores dancen.

Obviamente, no nos es dado analizar la música como tal en el teatro de nuestro poeta, no solo porque necesitaríamos conocer las melodías, sino también porque es una tarea más propia de un musicólogo que de un filólogo. Nos centraremos, pues, en el estudio del valor dramático de sus intervenciones musicales.

Para abordar el estudio de la música conviene hacer una distinción entre la cantada y la que es puramente instrumental, en la que la melodía no se acompaña de canto. Centrándonos en la primera categoría, la música cantada, hay que decir que la mayor parte de las intervenciones de este tipo en el corpus trágico de Cristóbal de Morales tiene una dimensión fundamentalmente religiosa: los cánticos de los ángeles de *Los Armengoles II*, la misteriosa canción que oye en sueños Pedro en *Renegado, rey y mártir* o, en un contexto pagano-mitológico pero con un espíritu similar al cristiano, el anuncio de Iris en *Dido y Eneas*. He aquí un primer valor de la música teatral: el cauce expresivo de la divinidad, constituyéndose así en una de sus formas de comunicación con los mortales. El origen de esta convención se remonta a la Antigüedad clásica, y hay que rastrearla en las teóricas platónicas y pitagóricas según las cuales la armonía del cosmos poseía una dimensión eminentemente musical. Este planteamiento pasó a los pensadores cristianos, que lo adaptaron a sus

---

403 Al parecer, no se trataba del instrumento de raigambre aristocrática y de grandes dimensiones, sino de uno más pequeño y, probablemente, parecido a la cítara (Flórez, 2006: 99).

creencias, y es en este contexto donde surge el concepto de la música armoniosa procedente de Dios, a la que se opone la engañosa y sensorial creada por el demonio para la perdición del género humano (Arellano, 1995: 174; Fernández Rodríguez, 2009: 178-181)<sup>404</sup>. Estas ideas fueron adoptadas por los dramaturgos barrocos, que las explotaron en sus obras, como es el caso de Morales, aunque en sus piezas no vamos a encontrar ejemplos de esas melodías diabólicas distintas de las divinas. Por su parte, Anne Teulade, adoptando una perspectiva más dramática, pone en relación la música con el carácter metateatral que, según ella, posee la dramatización de la santidad: el espectáculo musical de la comedia de santos adquiriría así un fuerte valor demostrativo y serviría para indicar tanto al resto de personajes que presencia el prodigio como al propio público que el santo es un ser excepcional; es, en definitiva, un recurso más al servicio del extrañamiento y la *admiratio*, fundamentales, según Teulade, para comprender el drama hagiográfico (2005: 453-458).

Efectivamente, todo esto es aplicable a los casos de música divina que podemos encontrar en Morales. El más significativo es, quizá, la apoteosis del tercer acto de *Los Armengoles II*, que, de acuerdo con la concepción de Teulade, podemos interpretar como un verdadero caso de teatro dentro del teatro. La música, por tanto y por lo que tiene de artificial y bello, contribuye a resaltar dramáticamente esta secuencia climática, caracterizando a los personajes que entran en juego, no solo Pedro Armengol sino también la Virgen y sus ministros; su valor dramático, por tanto, tendría efecto no solo a nivel de la acción, sino también del personaje, como atinadamente propone María Asunción Flórez en la clasificación de las funciones de la música teatral que traza en su trabajo (2006: 134-169)<sup>405</sup>, siendo precisamente el resalte de la acción y la caracterización de personajes dos de ellas, como también lo son el enmarque de una determinada acción: la música delimita el espacio taumátúrgico, pues suena mientras la Virgen y los ángeles están presentes. Prácticamente lo mismo se puede decir del prodigio con que se cerraba la jornada anterior, la segunda, cuando también la Virgen interviene para salvar la vida de Pedro: en esta ocasión, son las sirenas las que entonan una canción con que celebran el prodigio y el triunfo sobre el diablo.

En *El renegado del cielo* es una canción la que insta, al final de la pieza, a Florentina a buscar a su esposo. La presencia de la música vuelve a estar, una vez más, motivada por el

---

404 Puede hallarse un panorama resumido de la evolución de estas teorías desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna en el clásico artículo de Jack Sage «Calderón y la música teatral» (1956).

405 En líneas generales, seguiremos su catálogo de funciones para analizar los ejemplos de nuestras piezas.

contexto trascendente en que se desenvuelve la secuencia, con una pequeña apoteosis del personaje de Osmán, a quien se refiere la letra; es posible apreciar en ella también cierto sentido proléptico en tanto que presenta la inminente unión del ya antiguo renegado y la dama, que se acerca a él impulsada por esos ecos enigmáticos, como muchos de los héroes de las piezas hagiográficas (Teulade, 2005: 460-463). Se trata, en definitiva, de la expresión de la voluntad de Dios, ya anunciada por Cristo Niño en la primera jornada cuando le anuncia a Honorio que «has de tener [...] / dos hijos y ambos con reinos» (vv. 817-818). En esta ocasión hay además un detalle que merece la pena comentar: en principio, los músicos no están presentes en el escenario, sino que, entendemos, cantan desde el interior del vestuario, concediendo así a la intervención un carácter misterioso al no ser visibles los responsables del canto; son las voces del cielo de las que han hablado algunos estudiosos, indicativas de una infabilidad que invade, para manifestarse, el plano terrenal (Arellano, 1995: 174; Fernández Rodríguez, 2009: 181-184).

A las mismas voces celestiales va a recurrirse en *Renegado, rey y mártir*, en cuya segunda jornada la música cantada conforma, enmarcándolo, el espacio onírico al que accede Pedro al quedar dormido, teniendo en esta ocasión un valor eminentemente proléptico, al anticipar el martirio que el renegado sufrirá en la jornada siguiente (vv. 1643-1650). Prolepsis y espacio del sueño encontramos también en *La toma de Sevilla*, en cuya segunda jornada unas misteriosas voces que incitan a Fernando al sueño celebran la inminente conquista de la ciudad (vv. 1625-1640); el valor proléptico de esta canción no se ciñe únicamente al plano de la acción, sino también al del personaje, de acuerdo con la tesis de Flórez, en tanto que antecede a la aparición del ángel que va a conducir al monarca al interior de Sevilla.

En otras ocasiones la ejecución de la música no va a deberse a ningún agente divino, pero sí su intención, como si la Providencia se valiera de los seres humanos para manifestarse sin que estos fueran conscientes. Es lo que sucede con la canción que a comienzos de la segunda jornada de *Renegado, rey y mártir* profetiza la derrota de Mahomad (vv. 975-986), interpretada por las moras del séquito del rey de Argel y compuesta por la infanta Arlaja, según confiesa ella misma (vv. 998-1005). Aunque podría tratarse simplemente de la expresión del despecho de la mora, el hecho de que se cumpla lo que se canta sugiere al espectador la actuación de una fuerza superior que impulsa a los personajes en sus acciones.

La música cantada va a desempeñar también un papel crucial en *Dido y Eneas*, quizá una de las piezas de Morales más ricas musicalmente. En sus intervenciones vamos a encontrar ejemplos de todas las categorías hasta ahora vistas en las obras de temática religiosa. En la jornada segunda unos músicos amenizan la fiesta que la reina celebra en honor de su huésped (vv. 903-963), pero sus canciones adquieren tintes trascendentes en virtud del valor proléptico de su letra, que anuncia el fatídico desenlace de los amores de los protagonistas. Al igual que ocurría con las moras de *Renegado, rey y mártir*, la Providencia parece haberse adueñado de la voluntad de los humanos para manifestarse.

En la siguiente jornada Eneas se debatirá dialécticamente entre los polos axiológicos en torno a los cuales está construida su trayectoria dramática: el amor y el honor de la gloria militar; como no podía ser de otro modo, la música cantada desempeña un papel destacado en esta secuencia, que, por cierto, constituye uno de los puntos álgidos de la pieza al ser la primera vez que las pulsiones que rigen sus acciones, corporeizadas en Venus y Creúsa, se enfrentan en el escenario (vv. 2120-2251); y todo comienza precisamente con unas voces misteriosas que, desde diferentes partes del tablado —música y proxémica unidas—, incitan al troyano a seguir un impulso u otro. De nuevo, la inefabilidad de esas fuerzas cósmicas se representa mediante la música enigmática, con un efecto similar al de las piezas de contexto cristiano. Además, podríamos decir que, en cierto sentido, este es el único caso en que tendríamos una melodía si no diabólica, al menos sí engañosa, que, de acuerdo con el sistema de valores propugnado en la pieza, correspondería a la voz de Venus —o de sus ministros—, pues el amor que la diosa incita a gozar echa por tierra el destino heroico que los hados han reservado al troyano. Se trata también, desde luego, de una forma de marcar un nuevo espacio taumátúrgico, aunque en esta ocasión la música solo interviene al principio.

Por último, tenemos la «apoteosis» del final de la pieza, no obstante espectacularmente limitada y sobria: la diosa Iris aparece por los cielos para comunicar a los mortales el hado de Eneas y Dido, y lo hace cantando (vv. 2648-2659). Las circunstancias que llevan a la incorporación de la música en esta secuencia son las mismas que en *Los Armengoles II*: atmósfera sobrenatural, expresión de la voluntad divina, enmarque del espacio taumátúrgico y esencia divina del personaje; en este sentido, cabría recordar la tesis de Stein (1986), según la cual en el teatro cortesano de tema mitológico el estilo musical recitativo se reservaba,

precisamente, para los diálogos e intervenciones de los dioses, convirtiéndose así en uno de sus atributos.

La intervención cantada que resta por comentar es la única que carece de un sentido religioso o trascendente: se trata de los cantos de las serranas que acompañan a Pedro Armengol y Saurina a las ferias de Barcelona en la jornada primera de *Los Armengoles I* (vv. 255-362): «*Salen cantando las serranas, y Pedro Armengol, Saurina, Berrueca y Berengario*» y «*Vanse cantando*» (acs. 254+ y 362+), aunque en esta ocasión no se especifica letra alguna, conque hemos de pensar que Morales la dejó a la libre elección de la compañía, que debió de elegir alguna cancioncilla acorde con el ambiente pastoril de la secuencia. Esta es, por tanto, la primera función de esta intervención musical: la caracterización; la segunda es la de limitar dicha secuencia, que se abre y se cierra con estas canciones, conformando una suerte de cuadro rústico que actualiza en el escenario el relato de Alberto de la secuencia anterior.

Esta función caracterizadora es la que desempeña la mayoría de las intervenciones de música instrumental, sin canto, la segunda categoría que hemos distinguido. En tales casos, como es obvio, el tipo de instrumento que se va a tocar está ligado con la situación que se desea recrear (Stein, 1993: 20-22; Flórez, 2006: 92-93). Una de las más recurrentes es la bélica, que va a estar siempre acompañada por el toque de cajas y, a las veces, de clarines (Ruano de la Haza, 2000: 119). Ejemplos de ello encontramos en *Dido y Eneas*, donde la música militar es producida por los troyanos, cansados y enojados de permanecer en Cartago (ac. 2437+); en la jornada tercera de *El legítimo bastardo*, en el contexto de la guerra entre polacos y rusos; en las jornadas segunda y tercera de *El renegado del cielo*, en aquellas secuencias protagonizadas por Recisundo y sus soldados; y, como no podía ser menos, en diversos momentos de *La toma de Sevilla*.

Si en los casos precedentes la música instrumental está vinculada con la trama, en otros va a emplearse en relación con algún personaje en concreto; tenemos así muchas situaciones en que el toque de estos instrumentos va a servir para anticipar la llegada de alguno que, de algún modo u otro, va a influir notablemente en el transcurso de la acción. Las chirimías son de los más populares, y su sonido suele reservarse para la entrada de personajes de carácter celestial o de alto rango (Ruano de la Haza, 2000: 117; Flórez, 2006: 93-94): el ángel que ordena a Pedro Armengol que marche a Bujía en *Los Armengoles II* (ac. 1820+); Cristo en la segunda jornada de *El renegado del cielo* (ac. 1570+); Pedro convertido en rey en

*Renegado, rey y mártir* (ac. 1986+), aunque, si atendemos a las palabras de Mahomad, que podrían considerarse una didascalía implícita, este sonido se acompaña con el de «las habebas / y dulzainas» (vv. 1975-1976); y, finalmente, la Inspiración en *La toma de Sevilla* (ac. -1), caso en que además la música tiene una función de apertura y cierre del segmento dramático, pues vuelve a sonar cuando el personaje abandona la escena (ac. 118+). En ocasiones, también los tambores van a asumir esta función, si atendemos a las indicaciones implícitas del rey Mauricio de *El legítimo bastardo*, que, poco antes de la embajada del duque de Moscovia, pregunta: «¿qué cajas son estas / que con bélicos estruendos / se acercan y con clarines / alternan sonoros ecos?» (vv. 2039-2042); ejemplos análogos son las que anuncian la entrada de Pedro en los jardines del alcázar de Argel en *Renegado, rey y mártir* (ac. 1007+) o las que suenan poco antes de la llegada de Garci Pérez al campamento cristiano en *La toma de Sevilla* (ac. 972+). Como se habrá notado, en tales casos el contexto bélico determina el uso del instrumento.

Finalmente, hemos de recordar que los textos dramáticos del XVII están sujetos a modificaciones por parte de las compañías y de los impresores, por lo que no sería extraño que existiesen o hubiesen existido versiones con didascalías acústicas musicales explícitas en otros puntos de las piezas o que en una representación concreta se hubiese introducido alguna otra intervención musical<sup>406</sup>; en este sentido, por ejemplo, sorprende que de las tres entradas de Cristo en *El renegado del cielo* solo una esté anunciada con el habitual sonido de las chirimías, pues lo esperable, y lo que quizá se dio en alguna puesta en escena de la obra, habría sido que sonaran en las tres.

En las comedias, el empleo de la música solo se da en *Las academias de amor*, algo esperable en una pieza palatina habida cuenta de la importancia que tenía en los ambientes y ceremonias cortesanos. También en esta obra es posible encontrar intervenciones cantadas junto a otras puramente instrumentales. Las primeras se dan, esencialmente, durante la celebración de los dos certámenes que dan título a la obra, siendo el primero el más interesante de analizar desde una perspectiva dramática. En esta ocasión la música se convierte en un verdadero recurso vertebrador de los hechos que se van sucediendo durante la justa: una primera intervención que presenta e introduce el certamen (vv. 673-682), una serie

---

406 Es, de hecho, lo que sucedió con *La toma de Sevilla*, según el elevado número de didascalías explícitas de este tipo añadidas a mano en la edición conservada en la Biblioteca Palatina de Parma. Véase la edición de la obra en el tomo segundo.

de apostillas que comentan el resultado de la prueba para cada uno de los cuatro contrincantes (vv. 711-712, 745-746, 779-780 y 813-814) y una última canción con que se clausura la academia y la jornada (ac. 844+). Tenemos así las funciones de apertura, cierre, enmarque, comentario y, en cierto sentido, caracterización, si, como se ha dicho, la música es propia de un ambiente cortesano y artificioso como es una academia, funciones todas ellas señaladas por María Asunción Flórez en su clasificación.

La utilización de la música en la segunda academia no es tan interesante, ya que en este caso su valor estructurador está menos desarrollado. Los músicos solo cantan en una ocasión, antes de que dé comienzo el certamen, para que Estela y el príncipe dancen (vv. 2425-2432); su función es, así, introductoria, amén de, por supuesto, de caracterización cortesana. Sin embargo, como hemos dicho para las tragedias, es probable que en una representación de la época se incluyeran más intervenciones musicales; pero por ahora no tenemos constancia de ello.

Hay una tercera actuación de los músicos en la segunda jornada: una cancioncilla con que el gracioso Viombro se burla de las veleidades sentimentales de Estela (vv. 1537-1540). El fragmento es excesivamente breve y resulta muy chocante, por lo que, como comentamos en nuestra edición, es posible que esté deturpado, con lo que, de ser esta hipótesis cierta, resultaría complicado valorar esta intervención. En este caso, la música contribuiría a resaltar, paródicamente, la situación amorosa en que se encuentran los dos enamorados protagonistas: hay que tener en cuenta que el tenso diálogo que van a mantener a continuación y con el que se cierra la jornada va a ser un hito en el proceso de educación sentimental de Carlos.

Por último, también encontramos algún caso de música instrumental no cantada: un impreciso «*Tocan dentro*» (ac. 242+) antecede a la primera entrada en escena de Estela y su acompañamiento; y el sonido de algunos instrumentos oídos en la sala en que Celaura y Diana reciben a Aurora/Lucindo anuncia la inminente celebración de la primera academia (ac. 612+). Además, en otros testimonios encontramos acotaciones musicales ausentes en el que hemos elegido como base: en la versión de la *Parte cuarenta y tres* la llegada de los tres pretendientes al arranque de la obra es señalada con el sonido de un clarín (fols. 1r-1v)<sup>407</sup>, instrumento asociado a los personajes importantes y de alto rango (Teulade, 2005: 454; Flórez, 2006: 93-94).

---

407 Citamos por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con signatura TI/30<43>.

Y para terminar este análisis de la puesta en escena, recordemos que en *Las academias de amor* encontramos el único caso explícito de danza de todo el teatro de Morales, que, como hemos dicho, se localiza antes del comienzo del segundo certamen: «*Tocan y cantan, y danzan los dos* [la duquesa Estela y el príncipe de Astillano]» (ac. 2424+). Es una forma complementaria de caracterizar la situación al ser la danza un ejercicio propio de los ambientes cortesanos, además de servir de introducción a esta segunda academia poética. No obstante, llama la atención el contraste que se produce entre la aparente atracción de los danzantes, Estela y el príncipe, que, no lo olvidemos, está, oficialmente, más cerca de conseguir su mano en tanto que ganador de la primera justa, y la situación real, pues sabemos que a quien Estela ama es a Carlos, y por algunos apartes previos hemos conocido que el de Astillano ha puesto los ojos en Celaura. La danza resaltaría, así pues, lo artificioso de esas circunstancias, en que los personajes, por el decoro que se espera de ellos, se ven en la necesidad de fingir lo que no sienten, hasta que tras la celebración de los duelos poéticos cada uno pueda unirse a la persona a quien de verdad quiere.



## CAPÍTULO VII

### ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

**A** lo largo de los capítulos precedentes hemos analizado algunos de los aspectos que consideramos básicos de toda obra de teatro: los géneros (capítulo IV), la construcción de los personajes (capítulo V) o la constitución del espacio (capítulo VI). Los que nos proponemos estudiar a partir de ahora están relacionados con la literariedad de la pieza teatral, es decir, con su carácter de texto literario; y así nos vamos a detener en lo que resta de trabajo en las características estilísticas de la producción dramática de nuestro autor, a las que dedicaremos el presente capítulo, y al empleo que hace de la versificación, que será el objeto del siguiente, el último de nuestra investigación.

Hay que admitir que, a diferencia, por ejemplo, del personaje o del espacio, la literariedad no es un elemento imprescindible en la constitución de la obra dramática, ya que, como la historia del teatro nos ha demostrado, es posible un drama sin diálogo —baste recordar simplemente los espectáculos de mimos o el *Acto sin palabras* de Samuel Beckett<sup>408</sup>—. No obstante, la dimensión poética es fundamental en las obras de teatro del Siglo de Oro, hasta tal punto que se llega a hablar de «poema dramático», y esto sin perjuicio de su faceta espectacular, a la que hemos dedicado numerosas páginas en el capítulo anterior; en este sentido, el viejo debate entre la concepción puramente literaria del teatro y la espectacular parece estar ya superada, y muchos estudiosos, como propone Marie-Eugénie Kaufmant al analizar las implicaciones escénicas de los espacios naturales (2010: 317-322), se decantan por considerar estas facetas —y otras— en una fuerte simbiosis, de modo que lo poético no es sino un signo más del fenómeno teatral, complementario de la espectacularidad, por valernos solo de los aspectos sobre los que ahora estamos hablando.

Así pues, partiendo de esta base, nos parece necesario dedicar a estas cuestiones la atención que merecen, siempre en el contexto del estudio de conjunto que estamos realizando. Centrándonos en el estilo, Morales participa, como ya hemos indicado en alguna ocasión, de

---

408 Aunque no es, ni mucho menos, el momento de entrar en cuestiones de teoría teatral, piezas como esta de Beckett sí contarían con un texto, pero se trataría más bien de lo que María del Carmen Bobes Naves llama texto espectacular, en oposición al precisamente denominado texto literario (1997: 173-174), efectivamente ausente en tales obras.

la estilización lingüística que caracteriza a los poetas pertenecientes al tradicionalmente denominado «ciclo de Calderón»: frente al contenido lirismo de Lope y sus discípulos, el poema dramático se hace ahora más elaborado retóricamente, con una mayor profusión de figuras y tropos y una estructura más artificiosa y perfecta; en este contexto, hay que considerar la adopción de la renovación del lenguaje literario abanderada por don Luis de Góngora en la segunda década del Seiscientos y plasmada especialmente en los que se han considerado sus dos poemas mayores: la *Fabula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*. Es el gongorismo, definido por María Cristina Quintero como «the systematization and imitation of this language [el estilo de la poesía de Góngora] by his followers» (1991: 16) y fundamental a la hora de considerar la evolución de la Comedia nueva (Vega García-Luengos, 2006: 31-32)<sup>409</sup>.

En este sentido, los textos dramáticos de nuestro poeta están completamente impregnados de esta estética. Sin embargo, creemos que no es pertinente afirmar que el gongorismo invade toda la obra, o, dicho de otra manera, que la pieza se nos presente enteramente redactada de acuerdo con esta convención, como si se tratara de una imitación completa del *Polifemo* o las *Soledades*; por el contrario, los fragmentos más genuinamente gongorinos, aquellos que activan en la mente del receptor, con mayor o menor fortuna, la obra del poeta cordobés, solo los vamos a encontrar esporádicamente, en determinados momentos concretos cuya función y alcance analizaremos en la segunda parte del capítulo. Lo que sí vamos a tener a lo largo de todo el texto es una serie de mecanismos retóricos variados: en ellos nos vamos a centrar en las páginas que siguen, que constituyen la primera parte de este análisis; no obstante, queremos advertir de que no es nuestra intención realizar un catálogo exhaustivo de las figuras retóricas y tropos a los que recurre nuestro autor, sino solo pasar revista a los más importantes y que, de algún modo, caracterizan su estilo.

Por último, como hemos hecho a lo largo de todo nuestro trabajo, siempre que resulte significativo trataremos separadamente las tragedias y las comedias, aunque hemos apreciado que, a diferencia de los personajes y de los espacios, los aspectos estilísticos —y, dentro de la

---

409 Como introducción a los caracteres esenciales de la poesía de Góngora pueden consultarse los libros de Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII* (2001), y de Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua* (2012), y, especialmente, las introducciones a las ediciones del *Polifemo* y las *Soledades* que manejamos, la primera también de Jesús Ponce Cárdenas (2010) y la segunda de Robert Jammes (1994). Obviamente, lo que se traza en estos trabajos es un panorama esencial de la poética gongorina: la bibliografía más específica es inmensa y sigue creciendo cada año.

literariedad, también los métricos, según veremos en el capítulo VIII— no suelen tener una plasmación diferente en función del macrogénero, salvo en algunos casos concretos.

### 1. RECURSOS RETÓRICOS GENERALES: ENTRE LA TRADICIÓN Y EL GONGORISMO

Dar cuenta cabal de todo el sistema retórico de un poeta es una tarea que daría por sí sola para una monografía completa. Por ello, como hemos anunciado, en este apartado nos vamos a centrar exclusivamente en aquellos recursos más frecuentes del nuestro y que, de algún modo, definen su escritura artística: las imágenes, las perífrasis, los paralelismos, las correlaciones y las alusiones mitológicas. Queremos advertir de que somos conscientes de que estos mecanismos retóricos no son exclusivos de él, sino que caracterizan también al resto de dramaturgos de su generación, al estar la mayoría fuertemente convencionalizados. Todos proceden, obviamente, de la tradición poética moderna, aunque fueron potenciados y puestos de moda gracias a la poesía de Góngora: he ahí el sentido del título del apartado.

A pesar de que nos vamos a centrar en la retórica, no queremos dejar de mencionar que la influencia de Góngora se da también en los planos más puramente lingüísticos. En este sentido, vamos a encontrar a lo largo de todas las piezas una ingente cantidad de cultismos léxicos típicos de la poesía del cordobés: *abortar, cándido, cerúleo, diáfano, emulación, esfera, febeo, homicida, infausto, lustro, nocturno, purpúreo, sonoro* o *tremolar* es solo una mínima muestra de la cantidad de vocablos cultos que pueden encontrarse también en el *Polifemo* y las *Soledades*<sup>410</sup>. En el plano sintáctico, son igualmente frecuentes las conocidas estructuras antitéticas, que pueden presentar construcciones variadas: «cuando amanezca la aurora, / llorosa no, sino ufana» (*Los Armengoles II*: vv. 2018-2019); «Ya parece que la honesta / lanterna, del sol hermana, / ha encendido las bujías, / de rayos no, de luz blanca» (*Dido y Eneas*: vv. 265-268); «rayo de Marte, si del sol cuchilla» (*Dido y Eneas*: v. 2289); «Con halagos y ternuras / este rey bárbaro infama, / cuando no la ejecución, / al menos las esperanzas» (*El renegado del cielo*: vv. 1819-1822); «me rendí a estos ojos, / no amoroso, no halagüeño, / lascivo sí» (*Renegado, rey y mártir*: vv. 1047-1049); «cuando no por su humildad, / por el heroico dictamen / del dueño a quien la consagra» (*Renegado, rey y mártir*: vv. 2593-2595); «mi padre / y señor trabó conmigo, / si no ejecutadas lides, / algunos sangrientos visos» (*La toma de Sevilla*: vv. 237-240); «ella dicha, yo aplauso, si vos gusto»

410 Véase a este respecto el estudio que a los cultismos gongorinos dedicó Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (1950), donde incluye un catálogo muy completo de los que figuran en la *Soledad primera*.

(*Las academias de amor*: v. 1344); o «de Marte, de Venus no, / fue la campaña escogida» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 2257-2258). También merece la pena aludir a las aposiciones de tipo absoluto, como «los brazos remos —remos ya cansados—, / los cabellos de Doris turquesados / peinaba yo y enmarañaba el viento» (*El legítimo bastardo*: vv. 1061-1063); «piadosa tabla deshecha, / palinuro sin aguja, / el cielo airado y cruel / permite que me conduzga» (*El renegado del cielo*: vv. 237-240); o «tus ojos me animan, / en cuyos luceros limpios, / Clicie racional, el alma / bebe los rayos divinos» (*Renegado, rey y mártir*: vv. 1961-1964)<sup>411</sup>.

Sin más preámbulos, comenzamos con el estudio de los diferentes recursos retóricos que hemos seleccionado.

### 1.1. La imaginería

Bajo el concepto de imagen agrupamos todas las metáforas, metonimias y símbolos a los que recurre nuestro poeta en su afán expresivo, remontándose la mayoría de ellos a la poesía de Petrarca<sup>412</sup>. Dada la enorme variedad de elementos en juego, solo mencionaremos las más recurrentes con sus valores más significativos, sin menoscabo de que puedan existir

411 En este contexto, se podrían analizar también las relaciones intertextuales que se establecen entre los poemas gongorinos y las piezas de nuestro autor; pero ello daría pie a un estudio más detenido que no nos es posible realizar en estos momentos. Sin embargo, podemos aducir algún ejemplo notable: del caballo de uno de los participantes en las fiestas argelinas de *Renegado, rey y mártir* Mahomad dice que «un Cáucaso de miembros animaba» (v. 2073), que recuerda al primer verso de la octava real VII del *Polifemo*, «Un monte era de miembros eminente»; en la primera parte de *Los Armengoles* Pedro dirá que «al oso me atrevía, / que, ladrón del dulce néctar, / usurpa de ruelas de oro / hilado en brutas cortezas / el panal, que flor a flor / labra la una y otra abeja» (vv. 933-938), que nos trae a la memoria la octava real L también del *Polifemo*: «Sudando néctar, lambicando olores, / senos que ignora aun la golosa cabra / corchos me guardan, más que abejas flores / liba inquieta, ingeniosa labra; / troncos me ofrecen árboles mayores, / cuyos enjambres, o el abril los abra / o los desate el mayo, ámbar distilan / y en ruelas de oro rayos del sol hilan»; Policarpo, por su parte, dirá que a su arribo a tierras moscovitas, empapado por la tormenta que lo sorprendió en su periplo, «el sol sediento lame mi vestido, / alguna parte al mar restituido» (*El legítimo bastardo*: vv. 1079-1080), tras lo que se dejan reconocer los versos 34-41 de la *Soledad primera*: «Desnudo el joven, cuanto ya el vestido / Océano ha bebido, / restituir le hace a las arenas; / y al sol lo extiende luego, / que, lamiéndolo apenas / su dulce lengua de templado fuego, / lento lo embiste, y con süave estilo / la menor onda chupa al menor hilo». Por último, en alguna ocasión nuestro dramaturgo «hurta» versos completos al cordobés, como el 44 de la *Soledad primera*, «montes de agua y piélagos de montes», presente en *La toma de Sevilla* (v. 442).

412 Como introducción a la presencia del petrarquismo en la literatura española, pueden consultarse los volúmenes clásicos *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (1987) e *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* (1990) de María del Pilar Manero Sorolla, donde crea un repertorio de esas imágenes y sus valores, muchas de ellas presentes en el teatro de nuestro autor; a esta obra remitimos para profundizar en cada una de ellas. Muy útil también y más reciente es la tesis de Wen-Chin Li, titulada *El alma y el amor. Estudio del espiritualismo de Petrarca y su influencia en dos poetas españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera* (2015).

otras muchas más o con una semántica específica. Además, para poner un poco de orden en la serie de imágenes que vamos a comentar, las agruparemos en diferentes categorías.

### 1.1.1. Imágenes del ámbito celeste

La primera incluye todas aquellas relacionadas con las entidades celestes, de entre las que destaca el sol. Empezando por las tragedias, diremos que es frecuente, de acuerdo con los códigos petrarquistas de la época, emplearlo como término figurado para referirse a los ojos de la dama (Manero Sorolla, 1990: 495-516). He aquí un ejemplo de los cientos que se podrían aducir: «cuando en brazos de la aurora / nace el sol vertiendo rayos, / con los vuestros son desmayos, / de esta selva precursora» (*El legítimo bastardo*, vv. 897-900); en alguna ocasión se utiliza la misma convención para una dama muy especial, la Virgen, cuya descripción física parte de los mismos códigos utilizados en las prosopografías profanas, en una suerte de vuelta a lo divino: «su rostro eran dos cielos, / pues sin que le ponderen mis desvelos, / famosos españoles, / fuerza es haber dos cielos si hay dos soles» (*La toma de Sevilla*, vv. 2055-2058). Otras veces, y seguimos en la misma convención literaria, el término *sol* es empleado para referirse a la dama en sí misma, recurso que, creemos, tiene más de símbolo que de metáfora propiamente dicha; los ejemplos son numerosos, como este referido a Dido: «este troyano dichoso / que con estrella gloriosa / la luz de este sol goza / por trofeo luminoso» (*Dido y Eneas*, vv. 1806-1809). A veces, la imagen solar entra el juego con la oscuridad, especialmente con la nube, y es entonces cuando se tiñe de connotaciones morales o sociales al hacer referencia al honor que corre el riesgo de empañarse, como en la respuesta de Rosaura a las proposiciones del rey en *El peligro en la amistad* (vv. 115-126). Este juego puede darse también a lo divino, en que los nublados simbolizan a los enemigos de la religión, el islamismo en *Los Armengoles II*: «¡salid, ciegos, del abismo / de tanta sombra que es nube / que al luminoso epiciclo / de la luz del evangelio / empaña los claros visos!» (vv. 2486-2490). En este sentido, la imagen solar se aplica también a otros personajes, como precisamente aquellos de naturaleza divina: en repetidas ocasiones, Morales se refiere a Cristo como «Sol de Justicia» (*Los Armengoles II*, v. 980; *El renegado del cielo*, vv. 1172 y 2117; *La toma de Sevilla*, vv. 127, 274 y 980), aunque también emplea la imagen en alguna ocasión para aludir a la propia Virgen (*Los Armengoles II*, vv. 506-507 y 1729; *La toma de Sevilla*, v. 1630). También mediante el sol son aludidos Santiago en *El renegado del cielo* (v. 1039) y el ángel

que guía a Fernando en *La toma de Sevilla* (v. 1653). Así las cosas, y de acuerdo con la cosmovisión barroca, el rey, considerado el representante de Dios en la tierra, es denominado en muchas ocasiones mediante alusiones solares, como hace Alberto al dirigirse a Jaime II en *Los Armengoles II* («Dejad que Alberto Armengol / bese, señor, vuestras plantas, / pues de obscuridades tantas / ha salido a ver el sol», vv. 299-302) o Pedro al aludir a Carlos I en *Renegado, rey y mártir* («Carlos de Gante, / aquel católico sol / que tuvo su oriente en Flandes», vv. 2264-2266).

Precisamente en esta última obra Morales saca gran rendimiento dramático a la imagen al utilizarla para caracterizar a su protagonista, Pedro; merece la pena detenernos un instante en este aspecto. Es al principio y al final cuando el personaje aparece asimilado al astro rey: «sol de aquestos hemisferios» lo llamará Floro (v. 31), mientras que su padre Mauricio se referirá a él como «sol eclipsado» (v. 2565) una vez que haya sido martirizado. En este sentido, el valor de la imagen se resemantiza paralelamente a la trayectoria dramática del personaje. La primera alusión cabría ponerla en relación con el carácter arrogante y blasfemo del personaje, ya que, como hemos dicho, el sol es un atributo divino; a este respecto, remitimos al paralelismo que se establece entre el bandido y el mediodía canicular, de lo que hablamos en el capítulo anterior al analizar el espacio dramático del monte. El valor de la imagen al final de la pieza es semánticamente continuo y opuesto a la vez en tanto que alude a la santificación del personaje por el suplicio sufrido: irónicamente, Pedro adquiere naturaleza divina, pero mediante la abnegación y el sufrimiento, todo lo contrario que en las dos primeras jornadas. Nótese además cómo el sol se ha empleado para designar a Carlos I, vinculando así a ambos personajes y dejando patente la fuerza polisémica y proteica del símbolo.

Dejando el universo trágico y adentrándonos en el cómico, diremos que la única diferencia es que la imagen solar se emplea casi exclusivamente en su dimensión amorosa, lo cual se comprende bien no solo por el escaso número de piezas pertenecientes a este macrogénero, sino porque la presencia de seres divinos y de reyes en el esplendor de su majestad es más propio de la tragedia que de la comedia —al menos en nuestro autor—. Volvemos, así pues, a encontrar metáforas solares mediante las que se alude a los ojos de la dama, como esta de César de *Dejar por amor venganzas*: «Fino amante vengo —¡ah, cielos, / demás es decir lo fino!— / a ver la luces hermosas / de Leonor por un postigo» (vv.

1073-1076), que podrían considerarse sencillamente como un símbolo para aludir a Leonor, como cuando Alejandro, en esta misma pieza, se refiere a Isbella como «sol hermoso, / cielo breve» (vv. 1019-1020). Por último, en *Las academias de amor* hemos localizado un caso en que se da el contraste entre luz y oscuridad en un contexto en que se pone en juego el honor de la dama: Estela, favoreciendo a la disfrazada Aurora y causando así los celos de Carlos, exclamará en aparte: «¡Cielos, que se nubla el sol / porque se aclare la Aurora!» (vv. 2111-2112).

El sol es la imagen celeste más importante, pero existen algunas otras, siempre ligadas a ella y, en ocasiones, prácticamente equivalentes. En este sentido, y comenzando por las tragedias, vamos a hallar estrellas y luceros, con valores metafóricos y simbólicos similares a los del sol, tanto en la esfera profana como en la divina (Manero Sorolla, 1990: 520-527). Así, las estrellas metaforizan los ojos de Saurina en la primera parte de *Los Armengoles* («sol luciente / abreviado en dos estrellas», vv. 873-874) y los luceros los de la Virgen en la segunda («dos topacios vi en los ojos, / cuyos luceros adustos / acreditaban dos soles, / desmentían dos carbunclos», vv. 533-536). Del mismo modo, ambos elementos pueden aludir a la dama en sí misma, y así Alguadaíra es considerada por su padre un «lucero entre las estrellas» (*La toma de Sevilla*, v. 1885); por lo que respecta a los ejemplos de la Virgen, son innumerables, especialmente en *Los Armengoles II* (vv. 424, 1805, 1915, 1934...). En este sentido, para designar a la Madre de Dios se aprecia una preferencia por estos términos o los de *aurora* y *alba*, que veremos a continuación, mejor que el referido anteriormente de *sol*, tendencia que entronca con la idea mariana de la Virgen como estrella guiadora, muy presente en la pieza aludida y dramatizada en el milagro con que se cierra su segunda jornada, y que permite reservar la imagen solar para Jesucristo, aunque, como se ha podido ver, no hay una total sistematización. Asimismo, esta dimensión divina de la imagen estelar permite que así se considere a los mártires de *Renegado, rey y mártir* en boca de Mauricio (vv. 2488-2490). Por último, más por metonimia, el término abunda para referirse al hado y al destino, de acuerdo con las creencias astrológicas de la época (*El legítimo bastardo*, vv. 627-628; *El renegado del cielo*, v. 507).

Una situación análoga a la que se daba con el término *sol* es la de *estrella* y *lucero* en las comedias: solo prevalece su semántica amorosa, para aludir a la dama o a su belleza, especialmente los ojos, sin que, obviamente, haya ejemplos en contextos religiosos: así,

Alejando dirá de Isbella que sus «luceros / dicen que abrevian un sol» (vv. 570-571). Si vamos a encontrar, no obstante, muchos casos del término *estrella* como metonimia del destino, tanto en la comedia urbana como en la palatina («de mi estrella errante / siempre examinó mi amor / estas infelicidades», *Las academias de amor*, vv. 2480-2482).

Otra imagen de esta categoría extremadamente recurrente es el rayo. En primer lugar, es un elemento estrechamente vinculado con las otras imágenes astrales que hemos estudiado, por lo que sus sentidos son los mismos, y aun cabría incluir los ejemplos en sus análisis (Manero Sorolla, 1990: 527-532): «águila soy que al milagro / de vuestros rayos camino / bebiendo esos dos topacios» (*Los Armengoles II*, vv. 2064-2066); «El día será más claro / que el sol porque con dos soles [Isbella y Leonor] / están doblados los rayos» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 2544-2546). No obstante, el rayo posee otros valores metafóricos y simbólicos, todos vinculados con su poder destructivo, y así puede designar el furor guerrero («A García, español rayo, / en su tienda no hallé», *La toma de Sevilla*: vv. 1661-1662), el celo religioso («en tocando a la Escritura / es rayo que fulminó / sobre herejes y judíos / esa divina región», *Los Armengoles II*: vv. 1071-1074), la espada mortífera («en esta [mano] empuño un broquel / y un rayo de acero en esta», *El peligro en la amistad*: vv. 969-970), el disparo de una arma de fuego («yo con este instrumento de Vulcano / voy a arrojarle [al jabalí] un rayo en vez de bala», *El legítimo bastardo*: vv. 85-86) o algún animal, especialmente el caballo («un caballo adusto, pensamiento / que salió rayo y se paró elemento», *Renegado, rey y mártir*: vv. 2057-2058). Como se habrá podido comprobar por la procedencia de los ejemplos aducidos, estas imágenes de lo destructivo son prácticamente exclusivas de las tragedias, ya que en las comedias solo abundan los valores metafóricos del término en relación con lo solar y con un sentido, normalmente, amoroso; la única excepción que hemos sido capaces de registrar está en *Las academias de amor*, y es una referencia a la espada, denominada «rayo cristalino» (v. 2055)<sup>413</sup>.

Por último, quisiéramos comentar un par de imágenes celestes más, la aurora y el alba, que, de nuevo, presentan unos valores similares a los que hasta ahora llevamos vistos. Centrándonos en las tragedias, con ambos términos se designa a la persona en sí misma, en especial a la dama: «vuestra aurora soberana / que las flores es mejor / porque vos sois

---

413 Dejamos de lado, obviamente, los usos no metafóricos del término, que sí pueden implicar violencia y destrucción, como los rayos que destrozan en la tormenta la armada del duque de Milán, según el relato de Estela en *Las academias de amor* (vv. 279-452).



siempre flor / y ellas no lo son mañana» (*El peligro en la amistad*, vv. 551-554). En este sentido, metafóricamente, se emplea para aludir a la juventud, no ya de la muchacha, como se podría interpretar la cita anterior y otras muchas, sino de cualquier personaje, como Pedro en *Renegado, rey y mártir*: «Apenas tres lustros solos / a mi aurora se vinculan / en el abril de quince años / donde mi edad se dibuja» (vv. 109-112). Del mismo modo que le sucedía al sol, a veces los términos adquieren una trascendencia moral y social, de suerte que *alba* o *aurora* pasan a designar el honor inmaculado que el personaje, especialmente el femenino, debe mantener; en *Los Armengoles I* hay un caso muy llamativo en estas palabras de Laurisana:

¡Ay, labrador, qué fineza  
has vinculado en el alma,  
pues queda el sol de mi hermano  
acreditado en el alba  
de mi honor, quedando al fin  
uno ilustre y otra casta!  
(*Los Armengoles I*: vv. 817-822)

El *alba* simboliza el honor de Laurisana, del que ella, no obstante, es solo depositaria; el verdadero responsable de la honra de la casa es don Berenguer, varón cabeza de la familia que puede verse afectado por el descuido de su hermana tanto o más si cabe que ella, de ahí que para él el honor sea *sol* en una suerte de jerarquización simbólica que revela la concepción poética de la honra en la época. También se da este juego entre *aurora* o *alba* frente a *sol* en los contextos religiosos, en que los primeros términos designan a la Virgen en su calidad de precursora, como el alba, de Jesucristo, que se identifica con el sol (*Los Armengoles II*, vv. 977-980; *La toma de Sevilla*, vv. 1711-1712).

Y, una vez más, se repite la situación en las comedias: *alba* y *aurora* designan la juventud (Celaura en *Las academias de amor* hablará de «el mayo de mis auroras», v. 859) o la belleza de la dama; en este sentido, es muy interesante, de nuevo, la dialéctica que se establece con el término solar en la macrosecuencia inicial de *Dejar por amor venganzas*, en que don Juan se refiere a Leonor como *aurora* y a Isbella como *sol*, mostrando así sus preferencias por la segunda más que por la primera (vv. 120-172).

### 1.1.2. Imágenes del reino animal

La segunda categoría de imágenes es aquella que opera con animales. Hay que decir que la mayoría de ellas constituye no tanto verdaderas metáforas como símbolos procedentes

de la tradición de los bestiarios medievales o de la emblemática<sup>414</sup>; no obstante, es posible encontrar alguna, por lo general bastante tópica, como la sierpe para aludir a una corriente de agua (*Dido y Eneas*: vv. 357-358; *La toma de Sevilla*: vv. 2283-2285) o el cisne para la misma realidad (*Renegado, rey y mártir*: vv. 457-458; *La toma de Sevilla*: v. 431).

Una imagen muy destacable es la del águila, que, por lo general, suele aparecer en relación con las de índole astral, especialmente el sol, pues se parte del conocido tópico de que esta ave era capaz de volar en su dirección sin apartar la vista de él (Manero Sorolla, 1990: 297-301; Malaxecheverría, 2002: 133-137). En este sentido, y empezamos como de costumbre por las tragedias, si la amada era simbolizada por el sol, el amante lo será por el águila, como le sucede al rey Cosdroe con Florentina en *El renegado del cielo* («águila el rey a los ojos / de esta cristiana, bebiendo / le está los rayos lascivos / a costa de mi desprecio», vv. 693-696). En la misma línea del sol, la imagen es susceptible de volverse a lo divino, y es entonces cuando simboliza al devoto que dirige su corazón a Dios, como hace Pedro, ya arrepentido, en *Renegado, rey y mártir*, que dirá: «Águila soy que a vos vuelo» (v. 1783).

Las comedias también recurren a esta imagen, aunque solo en su sentido amoroso, como figura en la carta que don Juan hace llegar a Isbella en *Dejar por amor venganzas*, en que escribe que: «me pusiste en el peligro / la noche que águila errante / bebí a tus ojos los rayos» (vv. 1935-1937).

Muy relacionada con el águila es el símbolo de la mariposa, empleada en contextos prácticamente similares al basarse en el manido tópico de que busca la llama en que acaba consumiéndose (Manero Sorolla, 1990: 313-317). Así las cosas, este insecto servirá también para simbolizar al enamorado, aunque quizá con un matiz un tanto negativo a diferencia del águila, pues lleva implícita la idea de osadía y opera el riesgo que implica el fuego en que se quema la mariposa, por lo que es especialmente útil para caracterizar los amores ilegítimos, como el de Eneas por Dido, en palabras de Creúsa (*Dido y Eneas*: vv. 1626-1630), el del rey de Nápoles por Rosaura en *El peligro en la amistad* (vv. 111) o el de Cosdroe por Florentina (vv. 281-284). Ese atrevimiento fracasado no tiene por qué estar relacionado necesariamente con el amor, y así en *Dido y Eneas* repetidas veces se alude a Troya como mariposa ardiendo, partiendo de la idea de que los habitantes de la ciudad se habían atrevido a robar a Elena (vv. 11-12 y 1176). Al igual que el precedente, el símbolo es susceptible de emplearse en el campo

---

<sup>414</sup> Resulta muy útil para este estudio el *Bestiario medieval* (2002) de Ignacio Malaxecheverría, que recoge textos variados sobre los animales según la cosmovisión de la Edad Media.

religioso, ya despojado de toda connotación negativa: «seglares, / que a la luz del evangelio / son ardientes mariposas / que se abrasan en su incendio» (*Los Armengoles II*: vv. 1507-1510); y quizá partiendo de la identificación entre rey y Dios y retomando esa connotación negativa, Alberto en *Los Armengoles II* lo emplea para referirse al fin que va a encontrar quien se rebelde contra el soberano: «en estas venas, que están / en mi edad llenas de yelo, / fogoso arde un Mongibelo, / activo quema un Volcán, / en cuyas llamas colijo / que mariposa ha de arder / el que se atreve a ofender / vuestra deidad» (vv. 339-346). Por último, el símbolo genera a veces una metáfora, como por ejemplo la del río que va a morir al mar (*Los Armengoles II*: vv. 2592-2596; *La toma de Sevilla*: vv. 431-434).

En el universo cómico también encontramos algún ejemplo del símbolo, siempre, como sucede con los otros, dentro de la esfera de lo erótico (*Las academias de amor*: vv. 2415-2417; *Dejar por amor venganzas*: vv. 1765-1774). A causa de la convención genérica, las connotaciones negativas no son ya tan evidentes, o, al menos, carecen de la trascendencia trágica del conjunto anterior.

Tan manido como los anteriores es el símbolo del fénix, ave solar asociada a los conceptos de renacimiento y de eternidad (Malaxecheverría, 2002: 173-179). En esta ocasión no merece la pena distinguir entre macrogéneros. Por lo que respecta a la idea de renacimiento, la imagen surge ante situaciones de lo más variadas: desde la salvación de un personaje, como la de Pedro en su sueño o Laurisana rescatada de los berberiscos en *Los Armengoles II* (vv. 569-572 y 2301-2308), hasta la vuelta del desmayo de Rosaura en *El peligro en la amistad* (vv. 1115-1121), pasando por las cronografías que describen el paso de los días (*Las academias de amor*: vv. 1939-1942); en lo que atañe a su vinculación con lo eterno, destacan las fórmulas mediante las que algún personaje desea a otro, generalmente un príncipe, largos años de vida y poder (*El renegado del cielo*: vv. 376-380; *Renegado, rey y mártir*: vv. 1025-1028).

Otra imagen animal que vamos a encontrar es la del armiño, que, como símbolo, se asocia a la pureza, normalmente de la dama (Isbella es denominada «humano armiño» en *Dejar por amor venganzas*, v. 1020), y, como metáfora, a la blancura, siendo empleada normalmente para aludir al cabello cano del anciano (*El legítimo bastardo*: vv. 2388-2389; *Las academias de amor*: vv. 1310), aunque también a las olas del mar, llamadas «espumados armiños» en *Dido y Eneas* (v. 2641). No obstante, lo más normal es que la alusión metafórica

se tiña de las connotaciones del símbolo; así, la mano de Saurina es aludida mediante este animal por su blancura y por su recato («el armiño vergonzoso / que en su mano ha sembrado / jazmín en cinco dedos desatado», *Los Armengoles I*: vv. 446-448), como también lo es el lecho de la viuda cartaginesa que desobedece el voto de castidad impuesto por Dido («el armiño / de su lecho violó varón cariño / de una humilde vasalla», *Dido y Eneas*: vv. 1370-1372). Como se habrá podido notar, tampoco es significativo en esta ocasión distinguir entre tragedias y comedias.

Tampoco merece la pena diferenciar por macrogéneros el uso de otro símbolo recurrentísimo en la literatura aurisecular: el áspid, casi siempre asociado a la idea de la mentira y la traición (*El legítimo bastardo*: vv. 375-378; *El peligro en la amistad*: vv. 2346), en virtud del tópico según el cual este reptil se oculta en la verdura para atacar por sorpresa, al que se hace alusión explícita en muchas de las ocasiones, como en *Los Armengoles II* («fuera injuriar mi patria / si entre las flores hermosas / de tanta verdad se hallara / el áspid de la mentira», vv. 2062-2065) o en *Las academias de amor* («¡Ah, cruel!, ¡ah, mujer falsa, / traidora, esfinge parlera, / que engañas con una flor / adonde el áspid encierras!», vv. 1075-1078). En otras ocasiones la conexión con la doblez es menos evidente y la imagen vale para caracterizar una situación incómoda o tensa, como la turbación de Yarbás ante el desdén de la reina en *Dido y Eneas* («Áspides de confusiones / fulmina el airado aspecto / del rey», vv. 679-681). Muy significativo en esta pieza resulta el hecho de que este rey se refiera a la protagonista mediante este animal (v. 1363): aunque en un principio podría relacionarse con esos desdenes que padece, la alusión acaba resultando muy relevante habida cuenta de la trayectoria dramática de Dido, infiel a su promesa con los dioses; de hecho, ella misma se identificará con este animal y otros seres también vinculados con la mentira o el furor (sirena, león, tigre y basilisco) cuando descubra las intenciones de huida de su amado (vv. 2419-2429).

Precisamente muy relacionado con el áspid, hasta el punto de que ambos aparecen en varias ocasiones enlazados, como en el ejemplo al que acabamos de aludir, es el basilisco (Malaxecheverría, 2002: 205-209), también asociado con la traición y la fiereza y el daño. Al igual que Dido era aludida mediante este animal, también lo será Casimiro en *El legítimo bastardo* cuando se proponga acabar con la vida de su padre (vv. 2166) y el rey de Nápoles en *El peligro en la amistad* cuando, aparentemente, desoye la queja de Mendo (v. 2346). En una

ocasión tiene un valor positivo, ya que en *Renegado, rey y mártir* Pedro emplea la imagen para caracterizar su plan subrepticio de entregar la ciudad de Argel a la cristiandad; no obstante, subyace la imagen de la astucia y la doblez: «De este modo / sus engaños solicito / hasta que de entre las flores / de estos jardines que piso / disfrazado se levante / un cristiano basilisco», vv. 2013-2018). Todos estos ejemplos pertenecen a las tragedias; en las comedias solo hemos logrado encontrar un caso en *Dejar por amor venganzas*, en que la imagen es empleada para caracterizar uno de los desengaños amorosos de Alejandro (v. 1222).

Menos relevante es la imagen del lince, vinculada, como se sabe, a la agudeza visual (Malaxecheverría, 2002: 86-88), como puede apreciarse en estos versos de *Los Armengoles I*: «si él [Pedro] calzó pluma en sus plantas, / yo [el veguer] de los ojos de lince / previne la vista larga» (vv. 548-550). Sin que sean reformulaciones originales de este tópico, se alude también mediante este animal al amor (*El legítimo bastardo*: vv. 205-208; *Dejar por amor venganzas*: vv. 1088-1090) o al celo vigilante del honor (*El peligro en la amistad*: vv. 1585-1591). Tampoco merece la pena separar tragedias y comedias.

Junto a estas, existen muchas más imágenes procedentes del reino animal a las que se recurre con menor frecuencia. Citaremos por encima algunas que, por cierto, solo se emplean en las tragedias y a las que, de algún modo, ya hemos aludido al hablar del áspid y el basilisco, pues se asocian a la agresividad y a la traición: el tigre, que caracterizaba a Dido y a Casimiro (*El legítimo bastardo*: vv. 359-360 y 2163); la hidra, símbolo de la ambición, con que también se alude al malvado infante de Polonia (*El legítimo bastardo*, vv. 1451 y 2157) y a Pedro Armengol en su etapa de bandido (*Los Armengoles II*: v. 844); o el lobo, a menudo empleado en contextos religiosos para aludir al enemigo musulmán que de algún modo u otro atenta contra el cristiano (*Los Armengoles II*: vv. 1233-1236 y 1836-1840; *El renegado del cielo*: vv. 2205-2210). Obviamente, la comedia, con su perspectiva lúdica, es menos propensa a este tipo de símbolos, pero no del todo extraña, según hemos visto al comentar el áspid y el basilisco.

### 1.1.3. Imágenes del reino vegetal

Una tercera categoría de imágenes es la vinculada con la flora. También en este punto la variedad de plantas, árboles y flores empleadas por Morales es inmensa, por lo que nos limitaremos a las más recurrentes y de mayor fortuna en su escritura poética. Como sucedía

con los astros y la fauna, su utilización por parte de nuestro autor tiene poco o nada de original, pues se atiene a las convenciones literarias de su época. Así, la rosa (Manero Sorolla, 1990: 385-402), una de las flores más frecuentes, en las tragedias, se emplea metafóricamente para aludir a la hermosura de la dama, especialmente a la rojez de sus mejillas (*El peligro en la amistad*: vv. 339-340), de ahí que en muchas ocasiones se combine con otra imagen, floral o no, de blancura para terminar de plasmar el ideal de belleza: «¡oye, cristiana hermosa, / escándalo nevado de la rosa...!» (*Los Armengoles II*: vv. 1375-1376). Con una dimensión más simbólica, la rosa puede aludir no solo a la belleza femenina, sino también, mediante la alusión a las espinas que protegen la flor, al honor que debe proteger, como le dice Florentina a Cosdroe: «esa flor rosa es casta, / cuyos colores honestos / se guarnecieron de espinas, / aguda escuadra de arqueros / que antes la quieren marchita / que fuera del botón bello», *El renegado del cielo*: vv. 605-610); efectivamente, esa rosa se considerará marchita si la dama ha perdido su honor, como le sucede a Dido, que, abandonada, anunciará que «yo cual rosa me marchito» (*Dido y Eneas*: v. 2603). Por otro lado, este ideal de belleza puede aplicarse perfectamente a la amada mística, esto es, la Virgen de los Reyes descrita por el Santo Rey (*La toma de Sevilla*: vv. 2044-2046), que puede aparecer incluso denominada como «Rosa» habida cuenta de ese matiz de pureza que hemos comentado (*Los Armengoles II*: v. 974; *La toma de Sevilla*: vv. 1627 y 1724). Por último, a diferencia de otras flores rojizas, la rosa no suele emplearse metafóricamente para aludir a la sangre, salvo en algunas ocasiones significativas en que se refiere a la de Cristo, como queda patente en la boca de Osmán («besando entonces / vuestro costado divino, / que corriendo rosa a rosa / y bañando lirio a lirio, / vos sangre, agua yo, de sangre / y agua dos mares corrimos», *El renegado del cielo*: vv. 1543-1548) y en la de Pedro («dadme, pues son tan hermosas, / una hoja de esas rosas / para quedar flor del cielo», *Renegado, rey y mártir*: vv. 1784-1786): es tópica la idea de que la rosa es la más bella de las flores, por lo que, en este sentido, es lógico que como metáfora de la sangre se reserve para la que se considera más preciosa.

La imagen es también muy recurrente en las comedias, aunque faltan, como es lógico y viene siendo habitual, su empleo en los contextos religiosos. En *Las academias de amor* Morales saca gran rendimiento dramático de ella, pues aparece a lo largo de toda la pieza para simbolizar no solo la belleza de la duquesa, sino también el recato que esta desea mantener y que origina el conflicto dramático; la situación queda plasmada especialmente en los sonetos

que a la flor dedican Estela y Carlos (vv. 1131-1144 y 1155-1168) y en la carta que tantos malentendidos causa en la jornada tercera. Menos relevante es su uso en *Dejar por amor venganzas*, donde la rosa se emplea como mera imagen para aludir a la belleza de la dama (v. 142).

Muy relacionada con ella está el clavel, que se utiliza en contextos parecidos. Comenzando por las tragedias, la flor se emplea simbólicamente para aludir a la belleza femenina (*El peligro en la amistad*: v. 1382) y metafóricamente para alguno de sus atributos, especialmente su boca, ya sea humana («quiebra el rubí de tu labio / y por su clavel te explica», *El renegado del cielo*: vv. 1237-1238) o divina como la Virgen («el clavel rojo y sabio / se corrió de la púrpura del labio», *La toma de Sevilla*: vv. 2047-2048). Sin embargo, el valor metafórico más frecuente del clavel es la sangre, del cual podemos encontrar numerosos ejemplos, bien se trate igualmente de sangre humana («¡vengue este acero desnudo / intenciones tan crueles!, / ¡corran mares de claveles, / pues con mi razón me ayudo!», *El legítimo bastardo*: vv. 395-398) o bien de la divina de Cristo («Peñasco con alma, di: / ¿este clavel que deshojas / es por aquellas congojas / de aquellas heridas?»), *Renegado, rey y mártir*: vv. 1757-1760).

La imagen está prácticamente ausente en las dos comedias, pues el único ejemplo que hemos localizado está en *Dejar por amor venganzas* y para aludir, indirectamente y junto a la rosa, a la hermosura de Leonor, a la que deben su lustre estas flores: «Esta beldad prodigiosa / hace en caso tan cruel / que esté sin alma el clavel / y sin aliento la rosa» (vv. 139-142). En este contexto, se comprende que el universo cómico no sea muy propicio a la metaforización de la sangre, más propia de la tragedia.

Aunque perteneciente al reino animal, comentaremos el coral en la categoría de la flora al ser considerado una planta durante el Siglo de Oro<sup>415</sup>. No obstante, seremos muy breves, pues sus valores metafóricos coinciden prácticamente con los del clavel: los labios de la amada o de la Virgen y la sangre ya humana o ya de Cristo. He aquí un par de ejemplos de las tragedias: de la boca de Dido Eneas dice «que sangrienta / los aljófares menudos / guarda y encierra diamantes / en caja de coral puro» (*Dido y Eneas*: vv. 1024-1027) y de la peña milagrosa de *Renegado, rey y mártir* Pedro refiere que corrió «finos corales» (v. 2242). En las

415 Así lo define el *Diccionario de Autoridades*: «Arbolillo que se cría en el centro del mar, blando y de color verde, cuya frutilla es redonda y blanca, el cual, en sacándole del agua y que le da el aire, se endurece y solida y vuelve de un color rojo, sumamente encendido» (22/08/2016).

comedias su empleo es menos recurrente y solo se usa como metáfora de la boca también (*Las academias de amor*: vv. 147-151) o para aludir a la insignia de Santiago del hábito de Alejandro en *Dejar por amor venganzas* (v. 2056-2058).

Otra flor empleada para describir la hermosura de la dama es el jazmín, asociado metafóricamente en esta ocasión a la blancura de la piel, fundamentalmente la de las manos. No merece la pena diferenciar en esta ocasión entre tragedias y comedias, y los ejemplos son abundantísimos: «jazmín nevado y vivo / de la mano de Narcisa» (*El legítimo bastardo*: vv. 654-655) o «un diamante tan luciente / le di [a Leonor] que a la luz turbó, / y a mis ojos lo engastó / airosa en jazmín viviente» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 443-446).

Aunque en menor medida, podemos encontrar también el lirio, con valores metafóricos más variados en virtud de su color violáceo, como la palidez del desmayo que le sobreviene a Rosaura en *El peligro en la amistad* («el rojo clavel bruñido / en lirio cárdeno seca», vv. 1031-1032); o el color de los hematomas del suplicio de Cristo, que «sufrió [...] / que su cuerpo de azucenas / cinco mil lirios bordasen» (*Renegado, rey y mártir*: vv. 2193-2196). En *Los Armengoles I* alude por metonimia a Francia (v. 37); y en *La toma de Sevilla* es otro de los símbolos de la Virgen (v. 1724), pues se asocia también a la pureza, como en *Dejar por amor venganzas* (v. 1226). Como se ve, tampoco es de utilidad distinguir entre tragedias y comedias.

Aunque se trate de una variedad del lirio, el color blanco de la azucena implica unos valores algo diferentes como imagen. Como les sucede a otras flores, metafORIZA la blancura de la piel de la dama (Manero Sorolla, 1990: 389-392), especialmente, en este caso, la de la frente: «¡qué bien por toda la frente / de alabastro u de azucena / los rayos enmarañados / del cabello se pasean!» (*El legítimo bastardo*: vv. 69-72); en esta línea, alude también al cuerpo de Cristo por oposición al color morado de los hematomas, según vimos en el ejemplo de *Renegado, rey y mártir* del párrafo anterior. Por lo que atañe a su dimensión simbólica, esta planta se asocia más claramente que el lirio con la pureza, como muestra la corona que recibe Osmán al final de *El renegado del cielo*, pieza en que también se relaciona con la castidad femenina («sus ansias / tan lascivas se acreditan / que la azucena rosada / de mi honor juró alevoso / destroncar, vv. 1870-1874); por esto mismo, es otro de los atributos de la Virgen, según la tradición mariana (*Los Armengoles II*: vv. 1799, 2118 y 2704; *La toma de Sevilla*: v. 1630). Esta imagen no aparece en las comedias.



Muy recurrente también en la escritura de Morales es la imagen del laurel, aunque sus valores son bastante convencionales y codificados. Centrándonos en las tragedias, muchos de los ejemplos lo hacen símbolo del poder real, como en *El legítimo bastardo*: «la corona [...] / de Polonia en esas sienes / su laurel ha permitido» (vv. 637-640); o del triunfo, sea en la esfera que sea, como en *El renegado del cielo*: «basta a un corazón noble / que se le humille el contrario / para hacer mayor su triunfo / y su laurel más ufano» (vv. 2449-2452). Más esporádicos son otros valores, como el desdén de la dama, en alusión al mito de Apolo y Dafne, que encontramos en *Renegado, rey y mártir* («[Mahomad] causará en mi sentimiento / más enojos que tuvo hojas / el laurel de Apolo mismo», vv. 970-972), o el de la grandeza en general, quizá por derivación del poder real, como en *Los Armengoles II* («¡Amada esposa, / a cuyo hermoso arbol / la nobleza de Lanzol / debe el laurel de que goza!», vv. 1311-1314).

Los mismos valores presenta la planta en el universo cómico. En *Las academias de amor* el símbolo está muy presente, tanto con su valor de victoria, haciéndose además signo escénico durante el primer certamen (vv. 645-844), como en su faceta de realeza, aplicada a la belleza de Estela que excede a la de todas las flores: «de las rosas primeras / estas traigo, y como vos / vencéis todas las bellezas, / esta hoja de laurel / puse por corona de ellas» (vv. 958-962).

Como dijimos, existen muchas más plantas en la imaginería de Morales, aunque no son tan frecuentes como las que hemos comentado. De estas quizá merezca la pena destacar el girasol, que guarda una estrecha relación con el águila, a la que es prácticamente análoga al asociarse al amante que no se aparta del sol que es la amada, como le sucede a Aurora con el duque Ursino en *Las academias de amor*: «ejemplo de la firmeza, / girasol de vuestros ojos / sigo humilde la grandeza» (vv. 2548-2550); o lo contrario, es decir, la amada respecto al amado, como le pasa a Dido con Eneas: «¡quiero ir a ser girasol / de la eclíptica de Eneas!» (*Dido y Eneas*: vv. 1350-1351). La imagen es susceptible de simbolizar otros tipos de relaciones, al igual que la del águila, como la que el vasallo mantiene con el rey, según se aprecia en estas palabras de Alberto en *Los Armengoles II*: «Aquel que con más lealtad / en vuestro sol se averigua / girasol que a su semblante / nunca divierte la vista / pone humilde a vuestras plantas / delincuentes hijo y hija» (vv. 835-840).

#### 1.1.4. Imágenes del mundo mineral y de la gemología

Un cuarto grupo de imágenes tópicas sería el conformado por aquellas que operan con materiales, metales y piedras preciosas. En la mayoría de los casos se trata de metáforas basadas en el color del material o en su brillo. Si empezamos con el oro, sin que tampoco, como en otros casos, sea útil diferenciar entre tragedias y comedias, con este metal se metaforiza, en líneas generales, dos realidades: los elementos solares (sol, amaneceres o atardeceres) y, en menor medida, el cabello de la amada (Manero Sorolla, 1990: 456-463). Los ejemplos de lo primero son abundantes y he aquí uno al azar: «gran soldán de Alejandría / ha mandado que le llamen / desde donde el sol se peina / la crencha de oro flamante / hasta que muriendo el día / deja que el mar se la apague» (*El renegado del cielo*: vv. 1005-1010); del segundo valga esta cita: «¡Cielos, Rosaura alterada / y la hermosa crencha de oro / descompuesta!» (*El peligro en la amistad*: vv. 715-717). Por lo demás, menudean otros valores de índole metafórica, como la que asimila la miel a este metal (*Los Armengoles I*: vv. 934-938), o simbólica, en que el oro se vincula con el lustre de la honra (*Dejar por amor venganzas*: vv. 1883-1890).

Tampoco vamos a diferenciar por macrogéneros el uso de las imágenes relacionadas con la plata, la inmensa mayoría de las cuales metaforiza corrientes de agua. Los casos más logrados son algunas metáforas dobles como la «cítara» o «cítora de plata» de *Dido y Eneas* (v. 1884) o *El peligro en la amistad* (v. 1020) o el «jilguero de plata» de *Dejar por amor venganzas* (v. 3). Sin embargo, no es este su único valor, y así puede aludir también a la blancura del rostro de la dama («la tez bruñida plata», *El peligro en la amistad*: v. 339).

Muy relacionadas con la plata, aunque quizá no es muy apropiado considerarlas dentro del grupo de las imágenes de materiales preciosos, son las referidas al cristal y al vidrio. Tampoco en esta ocasión aporta gran cosa distinguir entre su utilización en las tragedias y en las comedias. El valor más recurrente es el de una corriente de agua, llanto incluido, como esta metáfora, doble, de *La toma de Sevilla*: «el Betis, que a sus muros [de Sevilla] / con balas de cristal bate» (vv. 1537-1538); o esta de *El renegado del cielo*: «¡que el sentimiento no saque / todo el corazón resuelto / en pedazos por dos vidrios [...]!» (vv. 779-781). También se puede recurrir a la imagen para aludir a la esfera celeste, como en *Los Armengoles II* («aquesos once cristales / titubearon de mi acero [del demonio]», vv. 1869-1870) o en *Dido y Eneas* («la azul arquitectura, / titubeando los vidrios, / o se quiebra o se disjunta», vv.

1749-1751). Esta es su semántica más frecuente, pero, obviamente, podemos encontrar otros sentidos más o menos esporádicos; merece la pena destacar su uso metafórico por la blancura de la dama, como se aprecia en este ejemplo de *Dejar por amor venganzas*, en que la mano de cristal de Isbella se opone a la jaspe de Tarabilla, más oscura —o sucia—: «Pues tome aqueste papel, / y piadosa lo traslade / a esa mano de cristal / de aquesta mano de jaspe» (vv. 1907-1910); no podemos terminar sin citar algún ejemplo de su valor en relación con el honor, frágil cristal en peligro constante de romperse («Pues si es ese honor espejo / y cualquiera espejo es vidrio, / quebrarase, y tú después / quizá lo hallarás postizo», *Dejar por amor venganzas*: vv. 1015-1018).

En la misma línea cabe hacer referencia a las perlas y a los aljófares, cuyo sentido metafórico más común es, tanto en tragedias como en comedias, el de gotas, ya sean del mar o de una corriente, del rocío o lágrimas; he aquí un ejemplo de cada uno: «conseguirá en fama suma / que el Tíber le ría perlas» (*Dido y Eneas*: vv. 1667-1668); «no te conozca la noche / cuando aljófares llorando / con tantos ojos de estrellas / vista al monte y borde al prado» (*El renegado del cielo*: vv. 2325-2328); o «ese mar de perlas / que del cielo de esos ojos / se derriban» (*Las academias de amor*: vv. 1056-1058); nótese como en el segundo y tercer ejemplo se superponen los valores del rocío y de las lágrimas. Un segundo significado muy común es el de los dientes de la amada (Manero Sorolla, 1990: 469-472), de lo que también podemos encontrar muchos ejemplos en la obra de Morales: «clavel hermoso [los labios], guardajoyas de esas perlas / en caja de coral rojo» (*El peligro en la amistad*: vv. 688-690). Por último, el hecho de que la perla se encierre en una concha suscita otras imágenes, como la de la hermosa ciudad amurallada que es Cartago («ya ves que el muro, que es concha / de la perla que está dentro, / es, si batirlo conquista, / al trabuco duro encuentro», *Dido y Eneas*: vv. 595-598) o el honor defendido de Laurisana durante su presidio («si alguno intentó cogerla [la rosa de su honor], / fue, al conseguir su despojo, / perla el decoro y mi enojo / la concha de aquesta perla», *Los Armengoles II*: vv. 2381-2384).

De entre las piedras preciosas destaca la recurrencia al diamante, que alude frecuentemente, ya en tragedias o ya en comedias, a los astros celestes, como en esta cita de *El legítimo bastardo*: «la falda de ese monte / que se remonta altanero / a ser testigo de cuántos / son los diamantes etéreos» (vv. 2023-2026). También encontramos algunos ejemplos en los que la imagen vale por los dientes de la amada, como en *Dido y Eneas*: «su boca, que

sangrienta / los aljófares menudos / guarda y encierra diamantes / en caja de coral puro» (vv. 1024-1027); o por las gotas matutinas del rocío, como se ve en *Dejar por amor venganzas*: «antes que a la noche fría / beba el sol el dulce néctar / que el cielo llora en diamantes / y el prado recibe perlas» (vv. 243-246). Otros usos de la imagen están relacionados con la dureza de esta gema, de modo que se aplica desde a las murallas de Sevilla (*La toma de Sevilla*: v. 1199) hasta la depravación del rey de Nápoles (*El peligro en la amistad*: vv. 787-800). En una de estas ocasiones, Morales saca buen rendimiento dramático a la imagen al hacer que otro personaje la entienda en su significado literal: se trata de este fragmento de *Dejar por amor venganzas* en que Isbella se refiere a la asombrosa dureza de su pecho ante los desengaños amorosos, pero Tarabilla, que la oye, interpreta la alusión en el sentido más crematístico:

[ISBELLA.]	(¡Cielos!, ¿dónde habrá tal pena?, [ <i>Aparte.</i> ] ¿dónde habrá, cielos, tan grave injuria, ofensa mayor?, ¿es mi pecho de diamante, que del agudo buril de esta ofensa no se labre?)
TARABILLA.	(¡Yo apostaré que no halla [ <i>Aparte.</i> ] joya de precio tan grande en todas las que ella tiene que para dármele baste!, mas «diamante» oí decir...) ( <i>Dejar por amor venganzas</i> : 1945-1955)

También muy recurrente tanto en tragedias como en comedias es la imagen del zafiro o zafir, que, por su color azulado, se emplea prácticamente en todos los casos como metáfora del mar o del cielo; he aquí algunos ejemplos: «[Eneas] de esos golfos marinos / hasta los reinos sabinos / ha de surcar el zafir» (*Dido y Eneas*: vv. 2161-2163); «el mar, sonora caja, / suena, y crujiendo los vientos, / ya de zafiros con lanzas, / ya con truenos, ya con rayos / al leño frágil contrastan» (*Las academias de amor*: vv. 364-368); «los cohetes con ardientes giros, / subiendo hasta los orbes de zafiros» (*Renegado, rey y mártir*: vv. 2037-2038); «antes que el vidrio / líquido descubra al sol / del oriente en los zafiros» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 1340-1342). El único caso detectado en que alude a otra realidad es este de *Las academias de amor*, en que la gema parece metaforizar algunas flores: «En esta verde estancia / donde en zafiros corre la fragancia / y con varias colores / publica el aire el alma de las flores» (vv. 1287-1290).

Existen bastantes más imágenes pertenecientes a este campo, aunque empleadas en menor medida que las comentadas hasta ahora. Cabría destacar la esmeralda, que por su color verde designa generalmente la naturaleza y verdura en sus más diversas facetas (Manero Sorolla, 1990: 476-480), así en tragedias como en comedias: «don Alonso Téllez, / que la esmeralda tiñendo / está de rojos granates, / estraño matiz del suelo» (*La toma de Sevilla*: vv. 2317-2320); o «En este jardín florido, / adonde el fin del invierno / cuelga de blanda esmeralda, / del aire verde estafermo» (*Las academias de amor*: vv. 645-648). Se aprecia cierta especialización para designar el capullo del que nace la flor, como en «¡qué honestos, qué vergonzosos / de quebradas esmeraldas / nacen rosados cogollos!» (*El legítimo bastardo*: vv. 132-134); o en «este ameno país / donde las rosas purpúreas / en la cuna de esmeralda / el céfiro las columpia» (*Las academias de amor*: vv. 1549-1552). En *Dejar por amor venganzas* tenemos un uso particular de la gema, que se emplea para caracterizar la banda verde de Isbella: «Esta banda, que prisión / amagó a ser de mi pecho, / que con redes cautelosas / quedó en su esmeralda preso» (vv. 751-754).

El rubí es otra imagen relativamente frecuente, especialmente en las tragedias, aunque no creemos que ello se deba a alguna causa concreta. Por lo general, es una metáfora por los labios de la dama (Manero Sorolla, 1990: 472-474), como en *Los Armengoles I* («no quiero / que lleve el aire sutil / palabras desperdiciadas, / que solo reduzgo aquí / todo el espacio del alma / a un breve labio o rubí», vv. 2307-2312) o *En las academias de amor*, único caso encontrado en las comedias («la boca es como ojo y medio, / perfección de más de marca / en el arte de pintar, / no pretendiente de nácar, / de coral ni de rubí», vv. 147-151); y también alude al sol, sobre todo naciente, como en *El renegado del cielo* («el purpúreo alabastro / donde amanece rubí / el sol», vv. 2442-2444). Además, la imagen se presta fácilmente a otros valores en función de su color rojo, como el pico de ciertas aves, algunas flores (*El peligro en la amistad*: vv. 1968-1969 y 1995-1998) o incluso las heridas o la sangre de Cristo (*Renegado, rey y mártir*: vv. 1793-1794).

Por último, mucho menos significativos son el topacio, metáfora del sol («las suspensas / aguas, donde el sol topacio / rayo a rayo reverbera», *El legítimo bastardo*: vv. 224-226) y de los ojos («dos topacios vi en los ojos», *Los Armengoles II*: v. 533); o el marfil, empleado comúnmente para caracterizar la blancura de la dama («la frente / de terso marfil ebúrneo», *Dido y Eneas*: vv. 1098-1099).

### 1.1.5. Otras imágenes

Para terminar este repaso de las imágenes de Morales, nos centraremos en tres que no son claramente clasificables en las categorías aducidas pero cuya relevancia y recurrencia nos obliga a detenernos un momento en ellas, a pesar de su carácter tópico. La primera de ellas es la nieve. En las tragedias sus usos metafóricos son variados, destacando dos en base a la blancura: el rostro femenino y el cabello cano del anciano (Manero Sorolla, 1990: 604-611). Los ejemplos del primero son múltiples y en ocasiones se combinan con otras imágenes dando lugar a hipálages u oxímoros, bien oponiendo plásticamente lo blanco y lo sonrosado del rostro («¡oye, cristiana hermosa, / escándalo nevado de la rosa...!», *Los Armengoles II*: vv. 1375-1376), o bien la aparente frialdad de esa blancura al ardor que causa («¿Será haceros / agravio si quiero, osado, / en vuestra nieve abrasado / gozar de suerte oportuna?», *El peligro en la amistad*: vv. 605-608). Abundan igualmente los ejemplos del segundo valor citado: «estos cabellos de armiño, / aunque nevados parecen, / Mongibelos son activos / que tiene el alma de fuego / y está de nieve vestido» (*La toma de Sevilla*: vv. 158-162). Otros, aunque no tan frecuentes, son la designación de la espuma, ya sea la de la boca de la bestia («lastime el feroz caballo / el acicate bruñido, / y en humo y nieve trocado / los elementos despida», *La toma de Sevilla*: vv. 2010-2013) o la provocada por una corriente de agua, susceptible de originarse en este contexto hipálages si se mezcla con la sangre de alguna fiera herida («parece / que con la sangre y la espuma / nada entre grana nevada, / vuela entre nieve purpúrea», *El renegado del cielo*: vv. 23-26). Muy significativo es el empleo de la imagen en el choque amoroso entre Cosdroe y Florentina en *El renegado del cielo* (vv. 535-640), en que la nieve se resemantiza en función de quién la use. Sin menoscabo de que subyazca el concepto de blancura aplicado a la dama, la imagen opera más en esta ocasión con el de frialdad, de suerte que en la boca del rey es un elemento presto a derretirse ante su ardor real y en la de la dama hielo capaz de vencer ese fuego. El choque dramático se resuelve lingüísticamente en una diseminación recolectiva que, en cierto modo, da la victoria a la dama y prefigura su venganza en el tercer acto de la obra.

La metáfora de la nieve es también muy frecuente en las comedias, siendo los usos más importantes los de la belleza femenina («Decidme: ¿cómo ardió el fuego / si el cielo os hizo de nieve?», *Dejar por amor venganzas*: vv. 287-288) y los de las canas del anciano («¡ah,

rigores, qué crueles / fatigas en mi edad larga, / el yelo de aquestas venas / y la nieve de esta barba!», *Dejar por amor venganzas*: vv. 1721-1724).

Menos frecuentes pero no menos relevantes son la grana y la púrpura<sup>416</sup>, de las que se puede decir que son imágenes análogas a otras ya analizadas como la rosa, el clavel o el coral en tanto que suelen valer metafóricamente por el color sonrojado de la dama (Manero Sorolla, 1990: 342-343), a veces combinadas con otras relativas a la blancura («Sirvo a Dido, / que de armiño y de grana / es de estos montes montaraz Diana», *Dido y Eneas*: vv. 1461-1463; «mucha púrpura sangrienta / para dos labios redujo / un coral a breve instante, / un rubí a corto minuto», *Los Armengoles II*: vv. 537-540), o por la sangre, como en el ejemplo ya citado de *El renegado del cielo* (vv. 23-26) o este de *El peligro en la amistad*: «tanta esta cuchilla / vertió púrpura que juzgo, / al parecer, que de sangre / era segundo diluvio» (vv. 859-862). Metonímicamente, pueden designar también la condición real («Ciñas la púrpura y grana», *El renegado del cielo*: v. 376).

Estos son ejemplos tomados de las tragedias, pero también los encontramos en las comedias, en que predominan los usos metafóricos de los atributos de la belleza femenina: «Guárdeos Dios, sol celestial, / en cuya hermosura ufana / está con alma la grana / y con aliento el cristal» (*Las academias de amor*: vv. 573-576). No hemos encontrado casos en que se metaforice la sangre.

## 1.2. Las perífrasis

La perífrasis es otra de las figuras retóricas que nos gustaría comentar, aunque solo sea someramente. Al igual que las imágenes que hemos analizado, no es en absoluto un elemento exclusivo de la escritura de Morales, sino que pertenece a las convenciones literarias de su época: un rasgo estilístico compartido por poetas líricos y dramáticos y que, una vez más, debe mucho a la revolución poética gongorina.

La perífrasis, como se sabe, consiste en aludir a una realidad de forma indirecta, mediante algún atributo de ella que, precisamente porque en ello se basa la referencia, queda realzado poéticamente. Se trata, en definitiva, de poner el foco sobre esa cualidad que, por una razón u otra, quiere destacarse. Comenzando por el macrogénero trágico, en *Los Armengoles*

---

416 En realidad, se trata de entidades de origen animal, pero las incluimos en esta última categoría genérica al considerar que la imagen opera más a partir del pigmento que producen que del gusano en el caso de la grana o del molusco en el de la púrpura al que se refieren los términos en sí mismos.

*II*, por ejemplo, en más de una ocasión se alude a la Virgen en tanto que madre de Cristo, y así leemos «del mejor Hijo soy madre» en la visión de Pedro (v. 561). Recordemos que en esta obra se establece un paralelismo entre el sacrificio de Jesucristo y la labor redentora de Pedro Armengol, de ahí que, pese al protagonismo de la Virgen, no convenga olvidar la figura de su Hijo; en este sentido, resulta significativo que la perífrasis vuelva a retomarse, y de forma más elaborada, en uno de los momentos de la pieza en que se establece el parangón de forma explícita:

Madre del más claro Sol  
que en el cielo de Belén  
divinos rayos giró,  
a ser redentor me animo;  
vuestro hijo adoptivo soy:  
dadme vuestro amparo, pues  
sois madre del Redentor.  
(*Los Armengoles II*: vv. 1186-1192)

Podemos aducir otro ejemplo interesante de esta misma obra, aunque su interpretación sea más discutible. Cuando el rey don Jaime decide perdonar los excesos de los Armengoles, decreta que «Saurina hermosa / en la coyunda divina / con don Berenguer Lanzol / tenga sucesión prolija» (vv. 945-948): aunque podría resultar irrelevante que se resalte algo tan obvio como la dimensión religiosa del matrimonio, esta está muy bien traída a colación en un momento de la tragedia, el final de la jornada primera, en que se restablece el orden social —de origen divino, recordemos— tras los actos de bandolerismo de Pedro Armengol y, no lo olvidemos, también de su hermana; además, si Saurina pone fin a sus pecados con un gesto religioso, su hermano también hará lo mismo al ingresar en la Orden de la Merced: las suertes de cada uno, que servirá a Dios en su estado, son paralelas.

Otro caso digno de mención es la perífrasis que emplea Acates en *Dido y Eneas* para referirse a la luna la noche en que huye de la caída de Troya: «Aquella triforme diosa / también las luces escasas / me niega, y como si fueran / las luces tuyas, las guarda» (vv. 201-204). A continuación saldrá Creúsa, perdida en el monte. El gracioso hace referencia a la oscuridad —esencial en la poética del extravío, según vimos al analizar el espacio dramático en el capítulo anterior—, en la que hará mayor hincapié la propia Creúsa. Pero lo que nos gustaría resaltar de la perífrasis es la denominación «triforme diosa» que aplica a la luna, alusión a su morfología cambiante pero que no deja de vincularse con la inconstancia, las



apariencias, lo engañoso y la falsedad; en este sentido, las palabras de Acates introducen una serie de connotaciones funestas que crean en el receptor la expectativa de que algo horrible va a suceder, como en efecto podrá comprobar en breve.

En otras situaciones, la perífrasis cobra su sentido más por lo que tiene de amplificación expresiva que por resaltar una dimensión concreta de la realidad a la que se está haciendo referencia. De nuevo en *Dido y Eneas* se pondera el carácter ineluctable del decreto de los dioses para con el destino de Eneas aludiendo perifrásticamente al cosmos sobre el que ejercen su poder: «los dioses que presiden / la máquina que conjunta / de once esferas se compone / y de dos ejes se ayuda» (vv. 1676-1679). Igualmente, Garcí Pérez declara su lealtad a Fernando recurriendo a la imagen ya mencionada del girasol, pero lo hace de forma perifrástica, potenciando así la devoción por el Santo Rey y destacando de entre los demás vasallos: «Yo vuestro semblante miro / como la flor que en saliendo / el planeta más lucido, / le va siguiendo el semblante / sin perderle el menor giro» (vv. 206-210); sin salirnos de esta obra, la flota de los cristianos se describe en términos perifrásticos, lo cual realza más su poderío: «esas mudables casas / que sobre el Betis son rayos / forjados de lino y tablas» (vv. 1040-1043).

Podemos analizar también ejemplos del universo cómico. En el relato que del desastrado periplo del duque de Milán hace Estela los peces son presentados como «el vulgo de los que nadan, / escuadrones bulliciosos / armados de oro y de escamas, / lisonjeros por el mar / con escarceos de plata» (vv. 342-346), como si se tratara de una rica armada de soldados que acompañaran a tan alto y digno príncipe en su viaje: los pescados, una realidad cotidiana, se han transformado en unos ejércitos para resaltar así la grandeza de este malogrado mandatario, destinado a ser el esposo de la duquesa de Mantua. Este ejemplo podría valer, además, como uno de esos casos de amplificación expresiva, como también le sucede a la insignia de la Orden de Santiago de Alejandro en *Dejar por amor venganzas*; es verdad que a lo largo de la obra se alude a ella de forma directa como «la insignia de Santiago», pero en el momento en que el comendador se va a presentar como tal por primera vez ante don Ramón se recurre a una perífrasis en un deseo de recalcar su condición: «Alejandro, un caballero / a quien de rojos corales / el santo Patrón gallego / dio la insignia militante, / dice que te quiere hablar» (vv. 2055-2059). Se habrá podido comprobar cómo este procedimiento no excluye la combinación con otros, tales como la metáfora (los «corales» de la insignia).

En algunos casos el recurso se hace cliché. Es lo que le sucede al sol, cuyas perífrasis inciden siempre en su condición luminosa, de ahí que sean frecuentes en las cronografías diurnas o del amanecer, de lo que nos ocuparemos más específicamente en el apartado siguiente. Son muchos los casos que podríamos citar: desde sintagmas simples como «claro planeta rubio» (*Dido y Eneas*: v. 991; *El peligro en la amistad*: v. 762) o «planeta rubicundo» (*Los Armengoles II*: v. 568) a construcciones más elaboradas como «ese luminar más claro / que entre los siete planetas / de una y otra parte es cuarto» (*La toma de Sevilla*: vv. 1992-1994). También presentan cierto grado de fijación las perífrasis para aludir a un animal del que ya hemos hablado, el fénix, en muchas ocasiones referido por su procedencia oriental: «el ave de oriente» (*Los Armengoles I*: v. 853), «aquella ave famosa / que en las aromas de Arabia / al futuro siglo deja / sucesiones dilatadas» (*Las academias de amor*: vv. 257-260) o «el ave que en oriente / renace de haberse muerto» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 635-636). Existen muchos más casos de entre los que cabría destacar los de carácter mitológico, que estudiaremos un poco más adelante específicamente.

### 1.3. Los paralelismos

Otro de los rasgos estilísticos más destacados de la escritura poética de Morales es el paralelismo, o, mejor dicho para evitar confusiones, los versos paralelísticos. Con este concepto nos estamos refiriendo a dos realidades: en primer lugar, la existencia de secuencias sintácticamente paralelísticas en un mismo verso, normalmente endecasílabo, que, por su longitud, permite el desarrollo del recurso; y en segundo lugar, la secuencia de varios versos que repiten una misma estructura sintáctica, normalmente octosílabos: en suma, un paralelismo sintáctico que afecta bien a la composición del verso o bien a la de varios seguidos<sup>417</sup>. De nuevo, no queremos decir con esto que se trate de una característica exclusiva del estilo de nuestro autor, ya que se trata de un rasgo común de las convenciones poéticas de la época localizable en las obras de todos los poetas de su generación, tanto dramáticos como líricos, siendo quizá, una vez más, Luis de Góngora quien lo potenció y revitalizó, pues también es posible rastrearlo en la poesía del XVI (Alonso, 1955a: 148-159); no obstante, es

---

417 Uno de los estudios clásicos sobre este aspecto es el de Dámaso Alonso titulado «La simetría bilateral» (1955a), centrado en la poesía de Góngora. En realidad, Alonso distinguía diferentes tipos de paralelismos, como el fonético, el colorista, el sintáctico y el rítmico; nosotros solo vamos a analizar la tercera categoría.

un mecanismo retórico tan frecuente en la escritura de nuestro autor que merece la pena considerarlo en este repaso de los caracteres generales de su estilo.

La morfología de estos versos es muy variada. Como hemos indicado ya, podemos encontrar paralelismos que se dan en un solo verso o a lo largo de varios. Los primeros son los que constituyen plurimembraciones y suelen aparecer en los endecasílabos; la mayoría son bimembres, como «torres de espuma y fosos de zafiro» (*Las academias de amor*: v. 20) o «el monte al Ida y el cristal al Janto» (*Dido y Eneas*: v. 50), aunque hay también casos de trimembración, como «ya antorcha, ya fanal, ya presidente» (*Renegado, rey y mártir*: v. 2046). En muchos casos la estructura sintáctica se repite de forma inversa, de suerte que lo que tenemos no es un paralelismo, sino un quiasmo, como en «las ramas corta y rompe pizarras» (*La toma de Sevilla*: v. 518) o «Venus en pompa, en castidad Diana» (*Los Armengoles I*: v. 442). A veces el paralelismo o quiasmo no es perfecto desde un punto de vista sintáctico, pero no puede dejar de ser considerado como tal: «mayor es el rigor, mayor la saña» (*Renegado, rey y mártir*: v. 2091) o «la breve quinta es ya Troya segunda» (*Dejar por amor venganzas*: v. 78). En algunos casos, por último, no son inexistentes las plurimembraciones en octosílabos, como en «vista al monte y borde al prado» (*El renegado del cielo*: v. 2328) o en «dar vida y matar de amor» (*Dejar por amor venganzas*: v. 198).

Por lo que respecta a los versos paralelísticos propiamente dichos, suelen darse en tiradas octosilábicas, como en «ablande al suelo su llanto, / lastime al aire su queja» (*La toma de Sevilla*: vv. 2225-2226) o en «o se desaliña el sol / o se descompone el cielo» (*Las academias de amor*: vv. 1967-1968). En estos casos los versos paralelísticos son dos, pero tenemos ejemplos de tres y cuatro, como «el bruto en la inculta selva / y el ruiseñor en el sauce, / el conejuelo en el bosque» (*Los Armengoles II*: vv. 89-91) o «En este enojo del día, / en estos sin rayos truenos, / en esta quietud ruidosa / y en este ruido quieto» (*El peligro en la amistad*: vv. 285-288). Encontramos también muchos dispuestos quiásmicamente, como «más luminoso el oriente / y el ocaso menos turbio» (*El peligro en la amistad*: vv. 817-818) o «él Venus hermosa en ti, / galán Adonis tú en él» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 509-510); y bastantes en que el paralelismo no es perfecto, como en «con el brazo de Belona / el limpio acero de Palas» (*El legítimo bastardo*: vv. 1313-1314) o en «y puede querer mañana / lo que ayer aborreció» (*Los Armengoles II*: vv. 1157-1158). Por último, encontramos casos de versos paralelísticos o quiásmicos también en endecasílabos: «esgrimiendo un estoque con la diestra,

/ de un broquel guarneciendo la siniestra» (*El peligro en la amistad*: vv. 2251-2252) o «el abril matizándola de estrellas, / y la aurora bordándola de flores» (*Las academias de amor*: vv. 11-12).

Finalmente, merece la pena aludir siquiera a los casos en que en las plurimembraciones, paralelismos o quiasmos<sup>418</sup> se da una hipálage, figura muy típica de la estética gongorina en que las entidades en juego intercambian sus atribuciones, como «es delfín que el viento nada, / es ave que el agua surca» en alusión a un jabalí (*El renegado del cielo*: vv. 9-10) o «es un nevado carmín / o es una nieve de rosa» para aludir al rostro femenino (*El peligro en la amistad*: vv. 63-64).

Se habrá podido apreciar que los ejemplos proceden tanto de las piezas trágicas como de las cómicas, ya que tampoco en esta ocasión la distinción metodológica resulta verdaderamente operativa.

Pero lo verdaderamente interesante del recurso es su valor funcional dentro de la obra o del fragmento en que aparezca. El paralelismo, ya se dé como plurimembración en un verso o a lo largo de varios, es una figura retórica que, por su dimensión simétrica, posee un marcado carácter auditivo y rítmico que no debería de pasar desapercibido a los espectadores de la época. Este hecho, unido a su frecuencia de utilización, nos hace sospechar que los poetas, en concreto Cristóbal de Morales, pudieron sacar un buen rendimiento expresivo y aun dramático del recurso, como intentaremos demostrar.

En primer lugar, sin que este sea un valor estrictamente dramático, hemos apreciado que en muchas ocasiones, así en tragedias como en comedias, los paralelismos se alían con la configuración métrica de una secuencia: la estrofas que integran la tirada suelen estar rematadas por ellos, que en algunos casos llegan a convertirse en estribillo, como sucede en el duelo final entre Policarpo y Casimiro en *El legítimo bastardo* (vv. 2311-2360), cuyas intervenciones, una décima cada una, se rematan con los versos «tú eres el hijo traidor, / yo soy el hijo leal», salvo en una ocasión en que el paralelismo varía: «quién fue a su padre leal, / quién fue a su padre alevoso». Algo similar, aunque no de forma tan sistemática, vamos a encontrar en otro enfrentamiento de otra pieza, el de Alguadaíra y Tarfira en *La toma de Sevilla*, igualmente escrito en décimas (vv. 2163-2292): de las trece que conforman la secuencia, siete concluyen con algún tipo de paralelismo, contando el de la primera que, en

---

418 A partir de este momento, en que empezaremos a hablar de los valores funcionales del recurso, emplearemos el término *paralelismo* o *versos paralelísticos* para aludir a toda la casuística posible que hemos analizado.

realidad, forma parte más bien de una correlación, fenómeno que estudiaremos más adelante, y excluyendo «y allá tendrás la fortuna / como allá la suele haber», que solo podría considerarse paralelismo si adoptamos un criterio laxo. También en *Renegado, rey y mártir* estructura paralelística y métrica se aúnan en la secuencia en romance que abarca los versos 579-802, concretamente en las intervenciones de Clavela y Mauricio de los 646-712 y 733-770, en que los cuatro finales de cada una sufren un pequeño cambio métrico a romancillo sin variar la asonancia: en ellos la muchacha pide a Pedro que perdone la vida a su padre y este que respete el honor de ella; en este contexto, al concluirse las tiradas en romance, antes de pasar a los romancillos, se recurre de nuevo a los paralelismos («descuadernado el timón / y deshecho el escotín»; «rosicler uno, otro nieve, / cristal uno, otro rubí»), que logran resaltar aún más el patetismo de la secuencia. La comedia tampoco es ajena a este fenómeno, pues lo encontramos en *Dejar por amor venganzas* en la secuencia en que don Juan e Isbella se expresan su mutua atracción poco después de conocerse (vv. 285-334): cuatro de las cinco décimas que la constituyen están rematadas por un paralelismo. La décima, según se desprende, parece ser el metro que más se presta a esta circunstancia.

En otros casos, los paralelismos pueden tener simplemente un valor expresivo, para resaltar una idea o remarcar el patetismo y trascendencia de las palabras del personaje; en este sentido, su función no varía de la que pueden poseer en otros tipos de poesía, como la lírica. Los ejemplos son abundantes en tragedias y comedias. Así lamenta Saurina la desaparición de Laurisana en *Los Armengoles II*: «¿qué disgustos mayores, / qué penas más inhumanas, / qué tragedias más tiranas, / qué más bastardos errores / puede haber?» (vv. 1291-1295). Así reacciona Honorio en *El renegado del cielo* al conocer el parentesco que lo une a Osmán: «Dime: ¿a tu Dios desconoces?; / dime: ¿a tu sangre injuriaste?; / dime: ¿de Dios renegaste?» (vv. 1475-1477). Y así se reafirma Dido en su voto de castidad ante Yarbás en *Dido y Eneas*:

después que mi amado esposo  
murió, después que Siqueo  
rindió al postrer parasismo  
el juvenil ardimiento,  
hice homenaje a los dioses [...]  
de no admitir otro esposo,  
de no elegir otro dueño,  
de no pagar otro amor  
y no beber otro aliento,  
y agora en nueva constancia,  
porque al mundo sea eterno,

digo que rayo voraz  
 fulmine contra mí el cielo  
 o que del pecho a la espalda  
 me pase troyano acero [...]

si otras finezas pagare,  
 si diere mi medio lecho  
 a ninguno que profane  
 mi estatuto y mi pretexto.  
 (*Dido y Eneas*: vv. 623-650)

Las comedias también nos ofrecen buenos ejemplos. Baste este tan relevante de *Las academias de amor* en que Carlos expresa su constancia amorosa mediante versos bimembres paralelísticos, de suerte que se aúnan las dos tendencias a las que nos hemos referido: «salgo amante, firme asisto, / alto elijo, noble intento, / loco busco, fiel me opongo, / cortés sigo, infeliz temo» (vv. 1955-1958).

Más interesantes son los valores sobre los que vamos a hablar a continuación. Hemos observado que en una inmensa cantidad de casos los paralelismos pueden tener también una función que podríamos denominar argumentativa, es decir, que contribuyen a pautar desde un punto de vista comunicativo las intervenciones de los personajes, marcando los periodos enunciativos. Los ejemplos más evidentes son aquellos que las cierran. Al inicio de la tercera jornada de *Los Armengoles I* don Berenguer lanza una serie de cargos contra Pedro a los que este responde (vv. 1797-1866), y tanto el parlamento de uno como el del otro finaliza con unos versos paralelísticos. También podemos traer a colación las décimas que declama Pedro en *Renegado, rey y mártir* ante el crucifijo de Antonio y en las que revela su conciencia de la bondad de Dios, rematadas con «más bueno vos para daros / que el hombre para admitiros» (vv. 385-386). Y por citar un ejemplo de las comedias, tenemos el desplante que don Juan hace a Leonor al final de la primera jornada de *Dejar por amor venganzas*, que termina con «es poca dádiva en vos / y en mí es muy escaso premio» (vv. 751-764). Los ejemplos son numerosos y es estéril realizar un catálogo más largo, pues basta una lectura de cualquier pieza para entender la magnitud del recurso.

No obstante, hay casos muy relevantes en los que merece la pena detenerse, ya que estos paralelismos de valor argumentativo se encuentran a lo largo de una intervención larga, segmentándola en periodos y contribuyendo así a ordenar el discurso de cara al receptor. Aduciremos un par de ejemplos, uno de las tragedias y otro de las comedias. De las primeras podemos resaltar el relato de presentación de Osmán en *El renegado del cielo* (vv. 97-280): el

discurso, escrito enteramente en romance, puede efectivamente segmentarse en función de la irrupción de los versos paralelísticos. Un primer periodo sería la introducción, en que Osmán se dirige a Cosdroe, rematada en «afear preceptos suyos / por una lisonja tuya» (vv. 107-108); el segundo abarcaría hasta los versos 131-132 («la flor verde deshojada / y destroncada la mustia») y en él Osmán habla de su padre; el tercero se alargaría hasta el verso 170 y relataría la infancia con su hermano Adriano y el crimen del criado asesinado del que se lo acusó («pira le erigió un laurel, / pompa le adornó una gruta, / una fuente le hizo llanto / y un peñasco le dio tumba»); el cuarto llegaría hasta el 184 y narraría el castigo del protagonista («muro a muro y lluvia a lluvia»); el quinto alude a los temores durante su prisión y abarcaría hasta el verso 192 («un estrago que me mate / y un golpe que me consuma»); en el sexto, que llegaría hasta el 232, Osmán relata su huida tirándose al mar y su recogida por parte de unos marineros, con la tormenta que sorprende al bajel («golfo huracán por el aire, / piélagos aire por la espuma»); el séptimo narra la salvación del renegado y su llegada a Dinamarca, hasta el verso 252 («monte por lo que se mira, / fuego por lo que se ahúma, / aire por lo que se mueve / y agua por lo que se suda»); en el octavo Osmán alude a su conversión y ascenso en la corte, y se extendería hasta el verso 260, aunque el paralelismo lo encontramos en esta ocasión en el siguiente («Este fui y aqueste soy»), que inauguraría un periodo de conclusión en que el renegado sigue comentando su fortuna y se apercebe del sueño del rey, para terminar su intervención con «silban quedo y cantan surtas».

El ejemplo de las comedias lo vamos a tomar de *Dejar por amor venganzas*. Se trata del desplante que Isbella hace a don Juan casi al final de la segunda jornada tras haberlo oído decir que prefiere a Leonor, aunque el galán se esté refiriendo en realidad a ella (vv. 1555-1620). Un primer y breve periodo (vv. 1555-1560) vendría a ser una introducción en que la dama afea lo grosero de las palabras del joven («pone grana en las mejillas / y nudos en la garganta»); en el segundo, más largo y con una serie de correlaciones (vv. 1561-1586), Isbella declara al galán su desamor por él («para vuestro modo propias, / para mi agasajo estrañas»); en el tercero (vv. 1587-1594) la muchacha afirma que lo amó («asperezas que fatigan / y desaires que maltratan»), aunque en el siguiente (vv. 1595-1602) no está dispuesta a seguir haciéndolo habida cuenta de la actitud del caballero («el mío porque se ofende / y el vuestro porque se cansa»), y por tanto, le hace saber en el siguiente (vv. 1603-1612) que todas las finezas que le ha mostrado carecen ya de valor («pálido al nacer el sol, / vistoso al morir el

alba»); concluye pidiéndole que se olvide de ella y deje de cortejarla y rondar la casa («y pues no soy venturosa, / no quiero ser mormurada»)<sup>419</sup>.

La última función que podemos comentar es quizá la más puramente dramática al relacionarse con la segmentación de la acción teatral. Así pues, si en el punto anterior hemos defendido que los versos paralelísticos contribuyen a jalonar argumentativamente las intervenciones de los personajes, del mismo modo, pueden contribuir a pautar el conflicto dramático, marcando las modulaciones e inflexiones por las que pasa la acción. Los casos más evidentes son aquellos en que el paralelismo cierra una jornada, aunque en muchas ocasiones no coincide justamente con los últimos versos (jornadas primeras de *Los Armengoles I*, de *El peligro en la amistad* y de *Renegado, rey y mártir* o segunda de *El renegado del cielo*, por ejemplo), siendo en tales casos el mecanismo más frecuente la correlación, que analizaremos a continuación. Así pues, los finales que más a menudo van a rematarse con algún paralelismo son los de las unidades de segmentación dramática inferiores a la jornada. En este sentido, encontramos ejemplos en que los versos paralelísticos concluyen una macrosecuencia tal y como la concibió Marc Vitse: cambio métrico, espacial, temporal y escénico; es lo que sucede, por ejemplo, con los versos 1508 de *Los Armengoles I* («o mi muerte o su castigo») o los 1321-1324 de *Renegado, rey y mártir* («horror mi menor espanto, / grito mi mayor contento, / mi más clara luz un caos, / mi mayor gloria un infierno») en las tragedias o, aunque no es muy perfecto sintácticamente, con los 2131-2132 de *Las academias de amor* («pues pongo a peligro el mío / porque ganéis vuestro honor»), si atendemos a las comedias.

En otras ocasiones, aunque se produzca un cambio de espacio y tiempo dramáticos, la estrofa no cambia, por lo que no habría mutación macrosecuencial pero sí de cuadro según la terminología de Ruano de la Haza; también en estos casos podemos hallar paralelismos como en los versos 2277-2278 de *Los Armengoles I* («padecer los celos sí / pero las traiciones no»), tras los cuales Pedro y Alberto abandonan el tablado y la acción se traslada a otra pieza de la casa en que conversan don Berenguer y Saurina, pero las redondillas continúan durante cuatro versos más; o en los 2616-2617 de *Dido y Eneas* («y acabe Dido a Cartago / porque al mundo

---

419 Nos es imposible alargarnos más en este aspecto, que haría la cuestión en exceso prolija. Nos contentamos con decir que el mecanismo puede hallarse también en la descripción de la visión de Pedro Armengol en *Los Armengoles II* (vv. 437-614) o en el relato de presentación de su homónimo en *Renegado, rey y mártir* (vv. 65-266) en el universo trágico y, en menor medida, en el relato de la duquesa Estela en la comedia *Las academias de amor* (vv. 279-448).



acabe Dido»), tras los que la reina muerta «*Cae debajo de cortina*» y asistimos a la persecución de Eneas por parte de Yrbas, todo en romance<sup>420</sup>.

También encontramos versos paralelísticos como remate de una microsecuencia, esto es, los diferentes bloques que integran una macrosecuencia y que vienen delimitados por el cambio de estrofa: entre las tragedias, podemos citar los versos 613-614 de *Los Armengoles II* («o para morir dudoso / o para vivir confuso») o los 1321-1322 de *La toma de Sevilla* («hizo al cielo para el alma / y el cuerpo para la tierra»); y entre las comedias, el 198 de *Dejar por amor venganzas* («dar vida y matar de amor»). En otros casos, el paralelismo se da dentro de una macrosecuencia o cuadro sin que se produzca mutación estrófica pero sí escénica por la salida del personaje que lo ha declamado o la entrada de otro: se trata de las famosas escenas a la francesa tan a la moda en la crítica de raigambre decimonónica y tan denostadas en la actual. Los ejemplos son muy abundantes: los versos 643-644 de *El peligro en la amistad* («el mayo de vuestras dichas / y el abril de vuestros colmos»), pronunciados por el rey antes de marcharse para cortejar a Rosaura, dejando solo en escena a un preocupado Carlos; o los 1569-1570 de *El renegado del cielo* («vos para mí Dios piadoso, / yo para vos siervo fino»), que cierran el soliloquio de Osmán y tras los cuales aparece Cristo para venir a cuentas con él. Estos ejemplos son de las tragedias, pero también los encontramos en las comedias, como los 722-724 de *Dejar por amor venganzas* («por más útil apruebo / la muerte de un desengaño / que de una duda el tormento»), con que Alejandro y César se marchan a la calle para discutir permitiendo la salida de don Juan y Tarabilla, que los escuchaban al paño.

Para terminar, podría hablarse de un último tipo de versos paralelísticos estructurantes que no se dan ni para jalonar un cambio secuencial ni para marcar un cambio de personaje, sino para pautar, de algún modo, una progresión dramática, una verdadera modulación menor de la acción; son casos difíciles de determinar y muy discutibles, pero merece la pena reseñar alguno. Uno tomado de una tragedia estaría en la última macrosecuencia de la primera jornada de *Los Armengoles I*: en casa de don Berenguer confluyen el conde cortejando a Laurisana y Pedro huyendo de la justicia, lo cual provoca una serie de malentendidos que se saldan con un duelo entre el galán Lanzol y Manfredo, que Pedro se apresta a evitar con sus argucias; en este sentido, encontramos un paralelismo cuando don Berenguer termina de creerse la farsa que

---

420 No obstante, quizá este no es el mejor ejemplo para ilustrar nuestra hipótesis, habida cuenta de los problemas textuales de reescritura que implican a estos versos. Véanse el comentario del capítulo II y la reproducción del final primitivo de la obra en la edición del tomo segundo.

inventan entre todos para calmar su ira y renuncia a vengarse del conde («desvaliesen un honor / y un agravio acreditaran», vv. 785-786), amén de otros en los versos siguientes en que el galán despide al noble. Un ejemplo más lo tenemos en *El peligro en la amistad*: en la última macrosecuencia de la primera jornada, el rey asalta a Rosaura, pero debe abandonar la empresa ante la llegada de Mendo, que, apercebido del ruido, busca al causante de todo sin éxito; es entonces cuando la esposa declama el largo e intenso monólogo en que, metafóricamente, refiere a su marido cuanto ha sucedido, haciéndole saber que su honor está a salvo: antes de su comienzo tenemos los versos paralelísticos, «que no perdonase mi cuidado, / que no mirase mi orgullo» (vv. 745-746). También hay ejemplos en las comedias, como los 1217-1218 de *Dejar por amor venganzas* («unos con que os satisfago / y otros con que os desanimo»), mediante los cuales don Juan concluye la respuesta que da al celoso Alejandro en su encuentro nocturno, excitando más su furor y dando pie a la riña que va a enfrentar a ambos galanes.

Concluimos nuestra exposición con un par de reflexiones. La primera es que el afán didáctico que requiere toda disertación científica nos ha obligado a diferenciar diferentes valores; no obstante, cuando el investigador se acerca a los textos, descubre que estos se superponen. Así pues, muchos paralelismos pueden tener tanto un valor argumentativo como estructurador si cierran la intervención, sobre todo si es larga, de un personaje y tras ella se produce una mutación métrica y escénica: es lo que les sucede, por ejemplo, a las décimas de Alguadaíra de *La toma de Sevilla* en que esta expresa sus inquietudes cristianas y tras las cuales sale Muley (vv. 1283-1322); en otras ocasiones, la función métrica, según la cual los paralelismos van jalonando las estrofas de una tirada, se aúna con alguna de las otras que hemos contemplado: en este sentido, los versos paralelísticos que remataban las décimas de la tirada de *Dejar por amor venganzas* en que don Juan e Isbella se expresaban su amor (vv. 285-334) podrían tener, además, una función argumental en tanto que cierran las intervenciones de cada uno. Es difícil, por tanto, encontrar funciones en estado puro.

Por otra parte, hay una falta total de sistematicidad en el empleo de este mecanismo: no siempre las macrosecuencias se cierran con paralelismos y no todas las veces marcan la salida o entrada de personajes; asimismo, hay muchos discursos en los que la ordenación argumentativa en base a estos versos no resulta tan evidente; en otras ocasiones, no resulta claro su valor, de suerte que se tiene la tentación de pensar que no se trata sino de un simple

cliché estilístico. Pero sea como fuese, sí se aprecia una tendencia bastante clara a colocarlos en los contextos descritos. Como decíamos un poco antes, el didactismo nos ha forzado a establecer una clasificación que dé cuenta de forma ordenada y simplificada de una realidad que en el fondo es compleja y proteica; en este contexto, quizá lo más sensato es pensar que los versos paralelísticos, más que tener un valor argumentativo o estructural en concreto, constituyen un recurso más a disposición del poeta para, en conjunción con otros (métrica, cambios escénicos...), ordenar el largo y complejo texto que es el poema dramático.

#### 1.4. Las correlaciones

Otro elemento estilístico típico del teatro de Morales y de los dramaturgos de su época en general es la correlación, estrechamente vinculada con el recurso que acabamos de estudiar en tanto que podría definirse como un paralelismo de paralelismos, es decir, varios conjuntos de elementos paralelísticos enlazados entre sí y conformando un sistema con una geometría más o menos perfecta. Hemos hablado de «elementos» y no de versos porque las partes que entran en juego en la correlación no tienen que circunscribirse necesariamente a la unidad versal, sino que puede tratarse de palabras o incluso, como veremos, de intervenciones más o menos extensas de personajes entre las que no existe una perfecta coincidencia sintáctica pero que poseen una concepción claramente paralelística<sup>421</sup>.

La correlación desempeña siempre un papel claramente expresivo aparezca en el momento de la pieza en que aparezca. Es la misma situación de los paralelismos: resaltar una idea o el dramatismo de una determinada situación, de manera más intensa si cabe en virtud de la mayor complejidad del recurso. Un ejemplo breve que podemos citar en su totalidad son estos versos del relato que de su vida hace Pedro a Laurisana en la primera parte de *Los Armengoles*, en que mediante la correlación el ganadero pone de relieve su fuerza y virilidad: recordemos que hay en este personaje un desfase entre su apariencia y su verdadera identidad oculta, entre el ganadero por el que todos lo toman y por el noble que en realidad es; es lo que Morales pretende poner en evidencia:

el toro que más lozano  
ciñe torcida diadema  
de marfil y que veloz  
pone en el viento las huellas,

---

421 Este recurso también ha sido estudiado por Dámaso Alonso, tanto en la poesía de Góngora (1955b) como en el teatro de Calderón (1979).

cuando le empuño el marfil  
 en aquesta mano diestra,  
 aunque esgrima el blanco estoque,  
 aunque encarruje la testa,  
 le sujeto de tal modo,  
 le rindo de tal manera  
 que, obediente a mi valor  
 y frágil a mi dureza,  
 soy rayo a su duro estoque,  
 soy a su curso cometa.  
 (*Los Armengoles I: vv. 939-952*)

Otra que merece la pena aducir por su gran patetismo y construcción geométrica es la declamada por Policarpo a finales de la jornada primera de *El legítimo bastardo* en que el protagonista lamenta la injusticia que está a punto de cometerse contra su persona, que afeará notablemente su fama una vez muerto. En realidad, podría hablarse incluso de dos correlaciones paralelas: la de los elementos en contra de Policarpo (en letras minúsculas) y la de los que abogan por él (en mayúsculas):

mas ¿qué se dirá en el mundo  
 cuando a voces, cuando a gritos  
 lo publique con engaño  
 la voz del metal torcido?,  
 ¿qué pecho habrá que no espante?, (a<sub>1</sub>)  
 ¿qué ánimo que no sea esquivo?, (b<sub>1</sub>)  
 ¿qué lengua que no mormure?, (c<sub>1</sub>)  
 ¿qué intento que no sea indigno?; (d<sub>1</sub>)  
 mas si la verdad se sabe  
 después que yo haya rendido  
 al golpe de mi desdicha  
 la vida en funesto sitio,  
 ¿qué pecho habrá que no exhale  
 el corazón por dos vidrios?, (A<sub>1</sub>)  
 ¿qué peña habrá que no ablande  
 la dureza de su risco?, (B<sub>1</sub>)  
 ¿qué flor habrá que no deje  
 caduca el verde capillo?, (C<sub>1</sub>)  
 ¿qué fiera habrá que no espante  
 los páramos con gemidos?; (D<sub>1</sub>)  
 pues si allí contra mí son  
 la lengua (c<sub>2</sub>) y pecho (a<sub>2</sub>) atrevidos  
 y un ánimo (b<sub>2</sub>) y un intento (d<sub>2</sub>)  
 han de aprobar mi martirio,  
 aquí han de amparar mi causa,  
 después que haya fallecido,  
 un corazón hecho llanto, (A<sub>2</sub>)  
 una peña hecha granizo, (B<sub>2</sub>)

una flor hecha cenizas (C<sub>2</sub>)  
 y una fiera hecha gemidos. (D<sub>2</sub>)  
 (*El legítimo bastardo*: vv. 751-780)

Pero, una vez más, resultan más interesantes de comentar aquellas correlaciones que poseen una clara dimensión dramática y están mejor integradas en el devenir del conflicto. Se trata normalmente, además, de casos en que intervienen los diferentes personajes implicados, cada uno de los cuales enuncia uno o más versos de cada serie de paralelismos, mecanismo que permite al dramaturgo plasmar cómo el conflicto afecta y se desarrolla de forma diferente en cada uno de ellos. Los ejemplos son abundantes y ya tuvimos ocasión de aludir a uno interesante de las tragedias cuando analizamos la imagen de la nieve. Se trataba de los versos 535-640 de *El renegado del cielo* en que asistíamos al choque dialéctico entre Cosdroe y Florentina: el rey intentaba convencer a la dama de que era en vano resistirse a su acoso, mientras que ella se defendía poniendo en la palestra su castidad. En este sentido, se oponía una serie de imágenes destructivas para caracterizar el impulso del tirano (rayo solar, mar y aire recio) a otras de fragilidad para aludir a la resistencia de Florentina (nieve, arroyuelo y flor): cada personaje retoma la correlación y le da un sentido en función de sus intereses, quedando vencedora del conflicto verbal la dama, como entonces se explicó.

Algo similar podemos encontrar en otra tragedia, *El peligro en la amistad*. Al final de la jornada segunda la opinión de las dos damas de la pieza ha quedado en entredicho, por lo que al inicio de la tercera las muchachas intentan hacer ver a Gastón que no son culpables de lo sucedido. La secuencia, que abarca los versos 1865-2068, presenta una arquitectura claramente correlativa en que las damas van exponiendo, poco a poco y rítmicamente, su caso, como si forcejearan verbalmente por la agitación ante lo acaecido y por su deseo de informar al anciano cuanto antes de su inocencia. Así se abre la jornada:

GASTÓN.	¿Así el honor, Rosaura, así, Estela, el honor así postrado?: ¡grave error!, ¡pena fiera!
ROSAURA.	Cuando de horror la noche se restaura...
ESTELA.	Cuando el sol cristal nuevo ha penetrado...
ROSAURA.	... cuando se anega por la azul esfera...
ESTELA.	... cuando el ocaso rayos reverbera...
ROSAURA.	... cuando allá sale...
ESTELA.	... cuando aquí se impide...

ROSAURA. ... cuando aquí falta...

ESTELA. ... cuando allá preside...

ROSAURA. ... Carlos cortés...

ESTELA. ... Carlos, señor, afable...

GASTÓN. ¡Hable la una y luego la otra hable!

ESTELA ¡Qué pena!

ROSAURA. ¡Qué desvelo!

(*El peligro en la amistad*: vv. 1865-1876)

Una vez que las jóvenes han relatado los hechos y se han defendido de las sospechas que pesan sobre ellas, desarrollan un largo símil en que comparan su opinión con una nao naufragada, un pájaro cazado por un águila, un sol cubierto por las nubes y un bosque cuyas flores ha marchitado el calor, también construido correlativamente; pero las imágenes son retomadas hasta cuatro veces, una vez cada dama, que lamenta su infortunio, y dos por Gastón, que mediante ellas las amenaza: de nuevo, se juega con la correlación dando a cada elemento un valor propio en función del personaje que retoma las realidades del símil.

La comedia tampoco es ajena a un uso inteligentemente dramático de la correlación. Citaremos como ejemplo el que tenemos en la primera macrosecuencia de *Dejar por amor venganzas*: don Juan ha rescatado a las damas del incendio y, pasado un lapso de tiempo, estas vuelven del desmayo en que habían caído; las muchachas se aprestan a agradecer la hazaña al galán y a mostrar su admiración:

LEONOR. Piedad tan bien repetida...

ISBELLA. Afecto, señor, tan pío...

LEONOR. ... tiene humilde un albedrío.

ISBELLA. ... una alma tiene rendida.

TARABILLA. (A las dos las dio la vida [*Aparte.*]  
y ellas agora —¡ah, rigor!—  
le matan por el favor,  
y por las señas que hicieron  
a un tiempo los campos vieron  
dar vida y matar de amor.)

ISBELLA. Caballero que, arriesgado  
a la tempestad deshecha,  
de aquel piélago de llamas  
sujetasteis la inclemencia...

LEONOR. Caballero cuyo heroico  
pecho en tan piadosa empresa

- le calificó haciendo teatro de muchas prendas...
- ISBELLA. ... vos, que surcasteis las llamas de tanto incendio que anega esa abreviada alquería de Diana o de Amaltea...
- LEONOR. ... pues cuando ahogaba el cielo el humo, que ya iba a su esfera, era el fuego poseedor del imperio de la tierra...
- ISBELLA. ... ya que de tantos peligros...
- LEONOR. ... ya que de tanta violencia...
- ISBELLA. ... fuisteis Atlante piadoso...
- LEONOR. ... fuisteis generoso Eneas...
- ISBELLA. ... déjame que yo lo diga...
- LEONOR. ... deja que yo lo refiera...
- ISBELLA. ... yo le obligo...
- LEONOR. ... yo agradezco...  
(Dejar por amor venganzas: vv. 189-221)

Dámaso Alonso demostró que «La correlación puede, pues, servir para hacer avanzar isocrónicamente dos acciones en el fondo idénticas sobre dos escenas diferentes, o por lo menos separadas» (1979: 121). Esta situación es la que se da aquí, aunque ese avance paralelo no se da separadamente sino a la vez: los paralelismos muestran que en ambas jóvenes ha surgido un sentimiento común hacia el galán, que será clave en el desarrollo del enredo de la pieza, pues las veremos competir por él e ilusionarse o desesperarse según la actitud que don Juan muestre hacia ellas en cada momento. La correlación se convierte, por tanto, en un indicio para el receptor de los derroteros por los que va a avanzar la trama de la obra.

No obstante, las correlaciones provistas de un verdadero valor dramático son las que, como los paralelismos, clausuran una jornada o una macrosecuencia. Es un fenómeno muy frecuente que, como en los casos anteriores, contribuye a mostrar en perspectiva la manera como el conflicto dramático afecta a cada personaje implicado, sirviendo de sumario en tanto que final de secuencia y remarcando la tensión, creando así gran expectación en el público. Es además una marca segmental al ser un indicador de final de proceso dramático.

Esto es especialmente recurrente en aquellas piezas en que el enredo desempeña un papel crucial. En las tragedias podemos encontrar buenos ejemplos en *Los Armengoles I*. Así

concluye la primera macrosecuencia de la segunda jornada, en que los personajes han quedado atónitos por culpa de las artimañas del conde:

- [DON BERENGUER.] (pero ¡cielos!, ¿qué quimeras me combaten?) [Aparte.]
- LAURISANA. (¡Qué rodeos todo el discurso atormentan?) [Aparte.]
- PEDRO. (¡Qué encantos!) [Aparte.]
- SAURINA. (¡Qué suspensiones!) [Aparte.]
- DON BERENGUER. (¡Qué transformación tan nueva!) [Aparte.]
- LAURISANA. (¡Fuerza es que yo pierda el juicio!) [Aparte.]
- DON BERENGUER. (¡Fuerza es que el sentido pierda! ¡Deme el cielo desengaños!) [Aparte.]
- LAURISANA. (¡Denme los cielos paciencia!) [Aparte.]
- SAURINA. (¡Deme mi estrella ventura!) [Aparte.]
- DON BERENGUER. (¡Toda es confusión mi idea!) [Aparte.]
- LAURISANA. (¡Todo mi honor es peligro!) [Aparte.]
- PEDRO. (¡Toda mi vida es tragedia!) [Aparte.] *Vanse.*  
(*Los Armengoles I*: vv. 1152-1164)

Este podría ser un buen ejemplo de los que Dámaso Alonso llama correlaciones identificativas, en que el contenido de los elementos es análogo y sería por tanto intercambiable (1979: 114-117), ya que el efecto de los sucesos en cada personaje es el mismo: asombro<sup>422</sup>. Existe otro tipo de correlaciones que el citado estudioso denominó especificativas en la que el contenido de cada paralelismo varía en función de las circunstancias en que se ve envuelto cada uno (1979: 118-119); es lo que venimos diciendo: el conflicto dramático afecta a cada personaje de un modo diferente según su situación. Sin salirnos aún de las tragedias, un caso revelador es la conclusión de la primera jornada de *La toma de Sevilla*: tras escuchar el relato de Tarfira y la amenaza que se cierne sobre la ciudad, cada uno comenta el suceso según su conveniencia: Ajartaf teme perder la corona, Alguadaíra el amor que ya la une a Muley y Tarfira no recuperar su honor. Las intervenciones, que se inician en el verso 805, están concebidas de forma correlativa, aunque sin que predominen los paralelismos perfectos; estos se acumulan en los últimos compases de la jornada con el

422 Sin embargo, Alonso especifica que desde una perspectiva puramente dramática no son equivalentes, ya que por medio de la representación, real o virtual, cada una de ellas se asocia a un personaje y no a otro (1979: 117-118).



octosílabo final trimembre en lo que supone una aceleración del ritmo con la consiguiente intensificación de la tensión dramática:

TARFIRA. (Si malogro mi esperanza... [*Aparte.*])  
 AJARTAF. (Si no medio esta desdicha... [*Aparte.*])  
 ALGUADAÍRA. (Si se logran mis intentos... [*Aparte.*])  
 TARFIRA. ... dirá el mundo que Tarfira...  
 AJARTAF. ... dirá el siglo que Ajartaf...  
 ALGUADAÍRA. ... dirá el tiempo que Alguadaíra...  
 TARFIRA. ... escribió en cristal su agravio...  
 AJARTAF. ... perdió el laurel de Sevilla...  
 ALGUADAÍRA. ... dio su renombre a la fama...  
 TARFIRA. ... —¡qué mal!—.)  
 AJARTAF. ... —¡qué crueldad!—.)  
 ALGUADAÍRA. ... —¡qué dicha!—.) *Vanse.*  
 (*La toma de Sevilla: vv. 851-860*)

Si lanzamos una mirada a las comedias, comprobaremos que el recurso es tan frecuente o más si cabe que en las tragedias. Aduciremos solo un ejemplo suficientemente significativo: el remate de la segunda macrosecuencia de la segunda jornada de *Las academias de amor*. Roberto ha propuesto al duque el matrimonio con Celaura, la cual, interesada por Aurora, que está en hábito masculino, pone reparos a la sugerencia de su padre, que se ve profundamente afectado al quedar la castidad de su hija y por tanto su honor en entredicho; todo esto es aplaudido por la propia Aurora, que no cesa en su propósito de reconquistar al de Ursino. Es entonces cuando llega Estela, que, enterada del asunto, se dirige al duque con un lenguaje ambiguo que este interpreta como un favor pero que en realidad está en relación con la deuda de amor para con Aurora. La secuencia se cierra con un soneto y una correlación, obviamente, especificativa:

DUQUE. (¡Declarose en mi favor!) *Aparte.*  
 CELAURA. (¡Estela es impedimento!) [*Aparte.*]  
 ROBERTO. (¡Estela mudó mi intento!) [*Aparte.*]  
 AURORA. (¡De parte está de mi honor!) [*Aparte.*]  
 DUQUE. (Nuevo aliento le añade a mi deseo [*Aparte.*]  
 que a mayor solio mi grandeza instruye...

ROBERTO.	(Oposición mayor mi fe destruye, [ <i>Aparte.</i> ] pues naufragó la nave de mi empleo...
CELAURA.	(Hoy nace de esta duda mi trofeo, [ <i>Aparte.</i> ] pues no declara el cielo lo que influye...
AURORA.	(Hoy mi perdido honor se restituye [ <i>Aparte.</i> ] a la dulce coyunda de Himeneo...
ROBERTO.	... pues si adquiero sosiego en mis enojos...
DUQUE.	... pues si alcanzo la gloria que me llama...
AURORA.	... pues si consigo al duque por despojos...
CELAURA.	... pues si al fuego de amor doy viva llama...
ROBERTO.	... mi honor...
DUQUE.	... mi fe...
AURORA.	... mi fama...
CELAURA.	... mis enojos...
TODOS.	... serán heroico asunto de la fama.) ( <i>Las academias de amor</i> : vv. 1455-1472)

Hay una última dimensión de la correlación que nos gustaría examinar. Se trata de la que analiza, para el teatro de Calderón, Dámaso Alonso (1979), la más genuinamente dramática: aquellos casos en que la correlación vertebrata toda la pieza al tratarse de un conflicto que implica una dualidad o una triadidad, de modo que el recurso aflora en diferentes momentos de la obra como reflejo del discurrir de la acción; en este sentido, Alonso analiza las correlaciones y estructura dual de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, la triad de *Los tres mayores prodigios* o la cuadrada de *La púrpura de la rosa*, entre otras más.

En el corpus dramático de Morales no hemos encontrado ningún caso parangonable a los que estudia el citado investigador, es decir, piezas completamente estructuradas según una pluralidad que, a nivel formal, se manifiesta mediante correlaciones. No obstante, esta circunstancia sí se da en algunas obras de manera parcial, afectando solo a una jornada o a una macrosecuencia. Veamos un par de casos de las tragedias y uno de las comedias.

La última jornada de *Renegado, rey y mártir* está concebida de forma dual en lo que respecta a las acciones de Arlaja y Mahomad, que se van a unir contra el rey ya cristiano Pedro para echar por tierra sus planes de entregar Argel a los españoles. Este acercamiento de los dos personajes, que hasta el momento han estado separados y aun enfrentados en el caso de Arlaja con Mahomad, queda dramáticamente plasmado en las intervenciones paralelas de

cada uno con que arranca la jornada, cada vez más breves hasta llegar al verso 1858, dicho al unísono por los dos personajes. Es lógico pensar que esta aproximación dramática tiene su correlato en una escénica: moro y mora, que salen por diferentes partes según indica la acotación con que se abre la jornada, se irían aproximando hasta coincidir al declamar el susodicho verso, cuando se percatan de la presencia del otro:

MAHOMAD.                   Fortuna nunca estable,  
que con la variedad, con lo mudable,  
por que amarte no pueda,  
el clavo le quitastes a tu rueda,  
y sin volver el clavo,  
príncipe me llevaste y volví esclavo...

ARLAJA.                     Fortuna, opuesto mostro,  
que teniendo dos caras en un rostro,  
de una y otra esperanza  
el rigor examino a tu mudanza,  
en cuya rueda errante  
menos seguro da lo más constante...

MAHOMAD.                   ... ya que por darme enojos  
me negaste la llama de los ojos  
de Arlaja, aurora hermosa  
en cuya luz fui simple mariposa,  
y ofendido me deja,  
dame venganza o quítame la queja...

ARLAJA.                     ... ya que tiranamente  
cabellos de laurel hizo la frente  
un renegado pecho,  
siendo la mitad mía por derecho,  
en tan feliz medio,  
como has dado el achaque, da el remedio...

MAHOMAD.                   ... Salga mi enojo al labio:  
dos ofensas publico de un agravio  
por que haga recompensa  
una venganza de una y otra ofensa...

ARLAJA.                     ... Salga mi sentimiento  
y por la voz explique mi tormento...

MAHOMAD.                   ... mi venganza es primero:  
obre mi enojo acciones de mi acero...

ARLAJA.                     ... primero está mi injuria:  
obre mi acero acciones de mi furia...

MAHOMAD.                   ... dañame lo que tardo...

ARLAJA.                     ... menos consigo cuanto más aguardo...

MAHOMAD.                   ... la crueldad no resisto...

ARLAJA. ... su muerte busco y mi traición conquisto...

MAHOMAD. ... la empresa es justa...

ARLAJA. ... firme está mi intento...

MAHOMAD. ... cruel mi enojo...

ARLAJA. ... mi furor sangriento...

MAHOMAD. ... público mi dolor...

ARLAJA. ... clara mi injuria...

AMBOS. ... ¡matarete, pues muero de tu injuria!  
(*Renegado, rey y mártir*: vv. 1817-1858)

Pero la dualidad y la consiguiente correlación no terminan aquí, ya que afloran, como hemos dicho, en diferentes momentos de la jornada, en que los musulmanes intervienen, normalmente en aparte, para comentar los sucesos de que están siendo testigos y los planes que están fraguando para evitar lo que pretende Pedro; en concreto, tenemos correlaciones, si bien muchas no muy perfectas, en los versos 1993-1996, 2126-2128, 2135-2140, 2181-2184, 2229-2230, 2251-2252, 2263-2268, 2299-2308 y 2375-2381. Precisamente, la dualidad se diluye en el momento en que estalla el motín en la ciudad.

Por su parte, la primera macrosecuencia de la primera jornada de *La toma de Sevilla* presenta una arquitectura cuadrada en correspondencia con los cuatro vasallos que se ponen a las órdenes de Fernando para seguirlo a la conquista de la ciudad de Sevilla —el gracioso Turrón queda al margen, como se explicó en el capítulo V—: Garci Pérez, don Lorenzo, don Pelayo y el infante don Alfonso. Desde el momento en que el monarca los llama en los versos 153-154, van a abundar las intervenciones correlativas y los versos paralelísticos que implican a los cuatro; no obstante, en ocasiones la simetría se quiebra con los parlamentos de Garci Pérez para indicar la especial relevancia que este caballero tendrá en la obra y que de hecho tuvo en la conquista de la ciudad según cuentan las crónicas:

INFANTE. Solo vuestro labio aguardo.

DON PELAYO. Solo a vuestra voz aspiro.

DON LORENZO. Solo vuestro intento espero.

GARCI PÉREZ. Yo vuestro semblante miro  
como la flor que en saliendo  
el planeta más lucido,  
le va siguiendo el semblante  
sin perderle el menor giro.  
(*La toma de Sevilla*: vv. 203-210)

Se trata, así pues, de cuatro líneas que discurren prácticamente paralelas y que confluyen en la figura del monarca, mostrando así su devoción por él y plasmando la disciplina y unidad del bando cristiano, a diferencia de lo que se encontrará en el musulmán. Como no podía ser de otro modo, la macrosecuencia se cierra con una correlación que ya sí implica al rey y que deja fuera a Turrón:

SANTO REY.	Pues ¡a esgrimir el acero!
GARCI PÉREZ.	Pues ¡a castigar delitos!
DON PELAYO.	Pues ¡a postrar vanidades!
DON LORENZO.	Pues ¡a ejecutar castigos!
SANTO REY.	¡Salga el real estandarte!
INFANTE.	¡Vibre el estoque bruñido!
GARCI PÉREZ.	¡Refleje el escudo al sol!
DON PELAYO.	¡Tasque espuma el hipogrifo!
DON LORENZO.	¡A Sevilla!
INFANTE.	¡Al arma!
DON PELAYO.	¡Al Betis!
GARCI PÉREZ.	¡A vencer!
SANTO REY.	¡A dar a Cristo nuevas glorias en retorno de las honras que recibo!
TURRÓN.	(Yo he de tener muy buen gasto [ <i>Aparte.</i> ] en Sevilla: allá camino, que no ha faltado turrón donde hay alameda y río.) <i>Vanse.</i> ( <i>La toma de Sevilla: vv. 355-370</i> )

Por último, la primera macrosecuencia de la primera jornada de *Las academias de amor* presenta una construcción trial en base a que en ella se presentan los tres pretendientes masculinos que concurren al certamen amoroso de Mantua. Las correlaciones, de una simetría más lograda que en los casos analizados, aparecen a lo largo de toda la secuencia: las octavas reales con que se abre la pieza (vv. 1-64), en los versos 69-88, 215-223, 226-235, 244-249, 453-479, 483-484, 493-500 y, por supuesto, en el final:

DUQUE.	(Pues, amor, favor te pido... [ <i>Aparte.</i> ])
PRÍNCIPE.	(Yo te imploro, antorcha clara... [ <i>Aparte.</i> ])
CARLOS.	(Yo te invoco, luz del día... [ <i>Aparte.</i> ])

DUQUE. ... de Cupido y de mis ansias...  
 PRÍNCIPE. ... de amor y mis pretensiones...  
 CARLOS. ... de amor y mis esperanzas...  
 DUQUE. ... solicito...  
 PRÍNCIPE. ... intento...  
 CARLOS. ... aguardo...  
 TODOS. ... aplauso, renombre y fama.)  
 (*Las academias de amor*: vv. 513-520)

### 1.5. La mitología clásica

Por último, no queríamos concluir este repaso de los rasgos estilísticos más destacados de la escritura dramática de nuestro autor sin dedicarle unas páginas al papel que desempeña en ella la mitología clásica. Como es bien sabido, el aprovechamiento de los mitos grecorromanos y de toda la tradición mitográfica derivada de ellos es una constante en la escritura poética —y no poética— no solo de nuestro Siglo de Oro sino de la literatura hispánica en general; se trata de una forma de erudición a la que el poeta recurre como signo de cultura, pese a lo manido de las referencias con el paso del tiempo y la simplificación a la que tales historias son sometidas, reduciéndolas a su sentido más superficial. En este sentido, Gerardo Manrique Frías, autor de una ambiciosa tesis sobre *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca* (2010), distingue en esta producción del poeta madrileño dos recepciones del mito clásico: la que denomina «estereotipada», esto es, un «proceso de esquematización [...] en figuras en las que la complejidad del personaje se acaba reduciendo de manera drástica a alguna de sus clásicas atribuciones o a sus episodios más notorios, que pasan a ser símbolos o manifestaciones de una iconografía común» (pág. 422); y la que llama «amplificada», en que el poeta recrea y enriquece las historias a la hora de componer una versión dramática personal (págs. 421-426). En este estudio nos vamos a centrar, obviamente, en el primer tipo, analizando aquellas referencias mitológicas en que los personajes o historias en juego han sido topicalizados hasta convertirse en metáforas, metonimias o símbolos de realidades concretas o situaciones típicas. El segundo implicaría un estudio de cómo Morales reelabora la materia mitológica para componer su versión personal de la historia: es lo que hemos hecho en el capítulo III al analizar las fuentes de *Dido y Eneas*, la única pieza de argumento mitológico que conocemos de nuestro autor.

Comenzaremos por los usos de la mitología más simplificados y estereotipados, aquellos casos en que un personaje se asocia a una idea o situación. Uno de los más recurrentes es Marte como alusión a la guerra o lo que se deriva de ella, como la saña y la violencia; aparece en todas las tragedias y solo daremos un par de ejemplos, a saber, este de *La toma de Sevilla*: «en mí tenéis / un tan sangriento caudillo / que al chocar dirán que Marte / libró en mi sus homicidios» (vv. 167-170); o este de *El legítimo bastardo*, en que se produce un caso de perífrasis y metonimia: «¿no es Estela / deidad del planeta rojo [...]?» (vv. 205-206). No obstante, Marte no es la única referencia mitológica de carácter bélico que vamos a encontrar, pues también tenemos alusiones a Belona o Minerva, con quienes se compara Florentina en *El renegado del cielo* («en mi valor hallas / una cristiana Minerva / y una Belona cristiana», vv. 1902-1904). La referencia a estas diosas suele darse en la mayoría de los casos en contextos bélicos en femenino, aunque no siempre, como sucede en esta misma pieza cuando Recisundo llama a sus soldados «hijos de Belona» (v. 2101).

Por lo que respecta a las comedias, también vamos a encontrar la figura de Marte como máximo referente de la guerra. Hay algunos ejemplos en *Las academias de amor*, especialmente este en que Carlos pondera su valor cuando llega a las manos con los otros rivales: «si fuera alcanzada / la gloria por Marte cruel, / yo sé muy bien que el laurel / fuera triunfo de mi espada» (vv. 2217-2220); y en *Dejar por amor venganzas*, donde don Juan llama a su propósito de vengarse de don Ramón «tragedia de Marte» (v. 402). No hemos localizado alusiones a Belona, pero sí a Palas, tanto como equivalente total a Marte en *Dejar por amor venganzas* («me dará victorias Palas, / ya que me las niega Venus», vv. 739-740), como con un matiz femenino si la tomamos en el contexto de la batalla que por su honor emprende Aurora en *Las academias de amor* («he de oponerme en rigor / en la justa que señalas, / donde me dé el laurel Palas / si me lo negare amor», vv. 601-604).

Precisamente el sentimiento amoroso es otra de las ideas que frecuentemente quedan aludidas mediante una referencia mitológica. Centrándonos en el macrogénero trágico, tenemos a Cupido como patrocinador del deseo amoroso, como en *La toma de Sevilla*, donde Muley ha llegado «rindiendo de Cupido el amoroso / yugo la cerviz mía» por Alguadaíra (vv. 390-391); o en *El peligro en la amistad*, en que la referencia aparece expresivamente intensificada mediante una perífrasis, según comentamos anteriormente: «el niño dios que vendado / dispara amorosas flechas» (vv. 1073-1074). Venus no es menos que su hijo y

también va a ser una de las divinidades favoritas para aludir al sentimiento erótico, como vemos en *Los Armengoles I*, en que don Berenguer se refiere al supuesto cortejo de su hermana por parte del conde como «la palestra de Venus» (v. 691); o en *El peligro en la amistad*, donde Agüero denomina al alcahuete «corredor de Venus» (v. 488).

El amor en el universo cómico se encuentra también bajo los auspicios de estas dos divinidades, madre e hijo, sin que se aprecien diferencias relevantes respecto a las tragedias: si para don Juan la «tragedia de Marte» era el principal cometido de su viaje a Zaragoza, cuando conozca a Isbella y a Leonor se propondrá una nueva misión, la «batalla de Venus» (*Dejar por amor venganzas*: v. 401); Cupido, por su parte, está muy presente en las dos academias organizadas por la duquesa Estela, especialmente en la primera, que versa, precisamente, sobre el concepto de amor (*Las academias de amor*: vv. 645-844); las alusiones perifrásticas no faltan, como en la invocación que César hace al dios la noche en que se dirige a visitar a Leonor:

[CÉSAR.]

Niño  
vendado, que sin tener  
ojos eres lince esquivo,  
a ti y a Morfeo ofrezco  
la vitoria si consigo  
que el uno infunda letargo  
y el otro no yerre el tiro.  
(*Dejar por amor venganzas*: vv. 1088-1094)

Pero las alusiones a Venus se emplean también para ponderar la belleza femenina, que, junto al amor, era otra de sus atribuciones. Por eso a ella se van a parangonar muchas de las damas que aparecen en las tragedias de nuestro autor, como Dido (*Dido y Eneas*: v. 888), Saurina (*Los Armengoles I*: vv. 200 y 442) o Florentina (*El renegado del cielo*: v. 484). No es, sin embargo, la única divinidad que se impone como antonomasia de la belleza de la mujer, pues en ocasiones vamos a encontrar menciones de Flora o Amaltea para ponderar el físico de muchas damas, como le sucede a Alguadaíra en *La toma de Sevilla* («esta floresta, que el abril colora, / siendo vos Amaltea o siendo Flora», vv. 489-490); se trata en realidad de dos divinidades relacionadas con la vegetación y la primavera, atributos que son fácilmente convertibles en los de la belleza de la dama, partiendo, además, del viejo tópico amoroso según el cual es la amada la que, con su hermosura, hace florecer la naturaleza. Por lo que respecta a la hermosura del varón, más fundada en la robustez y el vigor, tiene como referente



al amante más famoso de Venus, Adonis; en ocasiones ambos enamorados míticos van a aparecer relacionados, de modo que si Saurina y Florentina eran Venus, Pedro Armengol y Adriano, el hermano de Osmán, serán nuevas reencarnaciones del mítico cazador (*Los Armengoles I*: v. 199; *El renegado del cielo*: v. 564).

La situación de las comedias es muy similar: Venus también se erige en antonomasia de la belleza femenina y Adonis de la masculina. Vale esta cita de *Dejar por amor venganzas* en que don Ramón intenta convencer a su hija de las ventajas del matrimonio que pretende que contraiga con Alejandro: «conseguís los dos así / él Venus hermosa en ti, / galán Adonis tú en él» (vv. 508-510). A diferencia de las tragedias, en *Las academias de amor* se recurre a Atalanta para ponderar la belleza de Estela (v. 5), y no hemos encontrado alusiones a Amaltea y Flora como exponentes de la hermosura, sino solo de la naturaleza; no obstante, no creemos que esta situación se deba a algún motivo concreto.

En contraste y a veces en equilibrio con la belleza de Venus tenemos la castidad de Diana. Muchas de las jóvenes de estas tragedias se ven envueltas en situaciones de lo más variadas en las que pelagra su honor; sin embargo, huelga decir que este está siempre a salvo —con la excepción de Dido—, ya que estas damas, además de bellas, son recatadas, lo cual permite asimilarlas a ambas —u otras— diosas: son los casos de Dido, nueva «Diana en castidad» antes de conocer a Eneas (*Dido y Eneas*: v. 728); de la ya citada Florentina «raro trofeo / de lo honesto de Diana / y de lo amable de Venus» (*El renegado del cielo*: vv. 482-484); o de Rosaura, «que soy Diana y no Flora» (*El peligro en la amistad*: v. 1768). Esta diosa, en ocasiones, es referida también por su vinculación con la caza, de modo que se convierte en el estereotipo ideal de la bella cazadora, como son los casos de Dido («nunca Diana en los bosques / tan bella estuvo», *Dido y Eneas*: vv. 1530-1531) o de Narcisa («El aljófár le peinaba / a estos campos de Moscovia / y cuando no otra Cenobia, / otra Diana imitaba», *El legítimo bastardo*: vv. 937-940).

Estos dos valores de Diana afloran también en las comedias, aunque los ejemplos no abundan: «esta casa, donde admiro / que lo casto de Diana / es pequeño sacrificio» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 1202-1204); o «esa abreviada alquería / de Diana o de Amaltea» (*Dejar por amor venganzas*: vv. 209-210).

No solo los sentimientos y las situaciones dan pie a las alusiones mitológicas, sino también elementos más tangibles como son los de la naturaleza, de entre los que destacan el

mar y la floresta. El líquido elemento es quizá una de las realidades más sometidas a la poetización mediante la mitología. Como es esperable, es Neptuno, el dios del mar por excelencia, al que en más ocasiones se recurre para referirse a él, en muchos casos metonímicamente, como, entre las tragedias, en *Los Armengoles II*: «bajel derrotado / a quien el austro y Neptuno / presentan mucha tormenta» (vv. 577-579); o en *Renegado, rey y mártir*: «El sol, antorcha hermosa / que ayer fue de Neptuno mariposa» (vv. 21-22). A veces el dios de los mares aparece referido con su epíteto, como en *Renegado, rey y mártir*: «Ayer el sol en su carrera ardiente / tropezó en el escollo del Tridente» (vv. 2025-2026). Junto a él, otras divinidades marinas menores sirven al poeta para aludir al mar: Nereo («antes de que caduque el sol / en la tumba de Nereo», *El legítimo bastardo*: vv. 1983-1984), Glauco («En la esfera de Glauco el bajel breve / rayo o neblí se mueve», *Los Armengoles II*: vv. 1449-1450), Doris («la escamada / región de Doris», *Dido y Eneas*: vv. 384-385), Tetis («sobre la húmeda espalda / de Tetis penetraré / todo ese líquido mapa», *Renegado, rey y mártir*: vv. 912-914), o, más extraño, Palemón («eran los alados leños / hipogrifos de la espuma / y escándalo de Palemón<sup>423</sup>», *El peligro en la amistad*: vv. 238-240).

Situación análoga se da en las comedias, donde vamos a encontrar prácticamente las mismas divinidades que en las tragedias para designar el mar, referido mediante Neptuno por metonimia («Lisonjeando a Neptuno / subieron las corvas anclas», *Las academias de amor*: vv. 333-334), Nereo («Todas las veces que muere / en el campo de Nereo, / Narciso encendido, Apolo, / féniz luminoso, Febo», *Las academias de amor*: vv. 1939-1942), Doris («la undosa campaña / de Doris», *Las academias de amor*: vv. 324-325) o Tetis («[el sol] dormido quede / de Tetis en el regazo», *Dejar por amor venganzas*: vv. 2533-2534).

Como ya hemos referido, Flora y Amaltea son divinidades telúricas, cuyos nombres van a estar en relación con el renacer de la vegetación de cada primavera. Los ejemplos de las tragedias son abundantes; he aquí tres: «[selva] en cuyo pensil hermoso / tanto es de Flora el estudio, / tanto el aliño de abril» (*Los Armengoles II*: vv. 441-443); «Entre los colores / que Flora repartió a diversas flores / una corona veo» (*El renegado del cielo*: vv. 1077-1079); «aquestos cuadros de Flora, / que con pinceles de abril / Amaltea pintó hermosa» (*Renegado, rey y mártir*: vv. 747-749). Más extraña es la alusión a Pales, que solo hemos encontrado en *El peligro en la amistad*, dispuesto paralelísticamente con Nereo y con sus atributos

423 La acentuación es llana para permitir la medida octosílaba del verso.

intercambiados en una hipálage: «en los piélagos de Pales / y en los campos de Nereo» (vv. 249-250). En las comedias, el panorama no cambia sustancialmente: «aquí, pues, adonde Flora / artificiosa madruga / a coronarse de flores» (*Las academias de amor*, vv. 1555-1557); o la ya reproducida anteriormente «esa abreviada alquería / de Diana o de Amaltea» (*Dejar por amor venganzas*, vv. 209-210).

No podemos dejar de lado por lo tópico de la referencia la figura de Apolo, muchas veces referido como Febo, para aludir al sol tanto en tragedias como en comedias: «rayo a rayo el claro Febo / cerró balcones de luces / y abrió puertas de luceros» (*Dido y Eneas*: vv. 554-556); «cifra y grandeza de cuantas / desde el oriente al ocaso / ven de Febo la luz clara» (*La toma de Sevilla*: vv. 1078-1080); o la ya citada poco antes «Todas las veces que muere / en el campo de Nereo, / Narciso encendido, Apolo, / féniz luminoso, Febo» (*Las academias de amor*: vv. 1939-1942). No son extrañas otras denominaciones, como simplemente Apolo («sus sienes con más laureles / que tiene luces Apolo», *El peligro en la amistad*: vv. 667-668); o perifrásticamente por alguno de los territorios que le estaban consagrados («como el señor de Delo / suele dorar los países / que el abril dio en varios lienzos», *El peligro en la amistad*: vv. 332-334). En las comedias, como peculiaridad, el dios figura como protector de la poesía en el contexto de la segunda academia de Estela (*Las academias de amor*: vv. 2391-2570).

Existen muchas más realidades cotidianas que tienen su parangón y referencia en el sistema mitológico clásico. El matrimonio es en la mayoría de los casos designado, a veces metonímicamente, por el dios que lo tenía bajo su custodia («Dido no se sujeta a otro himineo», *Dido y Eneas*: v. 1485; «la dulce coyunda de Himeneo», *Las academias de amor*: v. 1466). El sueño aparece siempre bajo la advocación de Morfeo («sepulta / Morfeo en tumba de sueño / toda viviente criatura», *El legítimo bastardo*: vv. 1466-1468; «a Morfeo ofrezco / la vitoria si consigo / que [...] infunda letargo», *Dejar por amor venganzas*: vv. 1091-1093). La vigilancia y el celo, normalmente por el honor, tienen su máximo referente en Argos («del honor de mi amigo soy el Argos», *El peligro en la amistad*: v. 1455; «esta noche Argos me llaman / para rondar este sitio», *Dejar por amor venganzas*: vv. 1029-1030). Y la muerte siempre aparece al lado de las parcas, ya en grupo («antes que el golpe funesto / de la parca en mí ejecute / su riguroso trofeo», *Renegado, rey y mártir*: vv. 960-961; «al fatal / golpe rindió de la parca / el aliento», *Las academias de amor*: vv. 293-295), ya individualmente («en mi brazo diestro / [hallaréis] una invidia de Laquesis / y de Átropos un remedo», *Dido y Eneas*:

vv. 658-660). Podríamos citar muchos más casos, muy variados pero de un alcance más reducido, como Circe para designar a la mujer engañosa (*Los Armengoles I*: v. 1105), Medea para la cruel (*El peligro en la amistad*: v. 83), Vulcano en vinculación con las armas, especialmente si son de fuego (*El legítimo bastardo*: v. 85) o Eneas como símbolo de la piedad («ya que de tanta violencia / [...] fuisteis generoso Eneas», *Dejar por amor venganzas*: vv. 216-218).

En otras ocasiones, las referencias mitológicas no son tan simples, pues ya no operan en función de las atribuciones del personaje, sino de los mitos, de las leyendas que protagonizaron, que pueden ser más o menos conocidas (Manrique Frías: 2010: 423). Así, en *El peligro en la amistad* encontramos esta referencia no por velada menos evidente al mito de Ícaro<sup>424</sup> para significar el atrevimiento potencialmente frustrado del supuesto enamorado de Rosaura: «¿A vuestra casa, escuchad, / quién —¡ay de mí!— se atreviera / que la llama del respeto / no le abrasara la cera / a las alas que intentaron / volar por tan alta esfera?» (vv. 1103-1108); a este respecto hay que recordar cómo lo que derritió las alas de Ícaro fueron los rayos del sol, que precisamente, como vimos poco antes, es una de las imágenes más recurrentes para designar a la dama. Lo mismo se puede decir del universo cómico, ya que en *Las academias de amor* podría haber una velada alusión a este personaje en estas palabras con que Estela reprende los atrevimientos de su criado Viombro: «¡Pícaro!, ¿quién os da plumas / para volar descompuesto?» (vv. 1694-1695).

También en relación directa con la imagen solar está el mito de Clicie, la ninfa enamorada y desdeñada por el sol que, dejándose morir, acabó transformándose en girasol<sup>425</sup>, siendo, por tanto, una referencia mitológica análoga a esta planta, empleándose en los mismos

424 Ícaro era hijo de Dédalo y se encontraba con él en la isla de Creta tras la construcción del laberinto del Minotauro. Para escapar confeccionaron unas alas mediante plumas unidas por cera que les permitirían volar; pero Ícaro quiso llegar hasta el sol, cuyos rayos derritieron la cera de sus alas, cayendo al mar y muriendo ahogado. Véase el relato del mito en las *Metamorfosis* de Ovidio, lib. VIII, vv. 183-235. También resultan reveladoras las lecturas alegórico-morales de los mitógrafos españoles de la época, en especial Juan Pérez de Moya, que en su *Filosofía secreta de la gentilidad* interpreta el mito como un alegato a la templanza y control de la ambición (1995: 486-488), y Baltasar de Vitoria, que incide en las mismas ideas en la primera parte de su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1646a: 694-695). Sobre estos manuales de mitología, publicado el primero en 1585 y el segundo en dos tomos en 1620 y 1623 —más un tercero de otro erudito, Juan Bautista Aguilar, en 1688—, véanse Franco Durán, 1998: 119-124 y Manrique Frías, 2010: 26-30.

425 El sol andaba enamorado de varias muchachas, entre ellas Clicie y, especialmente, Leucótoe, en cuya casa se presentó y a la que forzó casi con su connivencia. Clicie, celosa, delató su deshonor, causando que el padre de Leucótoe la enterrase viva. Por todo ello, el sol decidió no volver a visitar a Clicie. Véase la versión del mito en el libro IV de las *Metamorfosis*, vv. 190-270, y en el primer volumen del *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria (1646a: 665-669).

contextos. La encontramos en tragedias como *El renegado del cielo*: «que del rey el semblante, / Clicie, vaga las lucidas / antorchas» (vv. 1311-1313); o en *Renegado, rey y mártir*: «en cuyos luceros limpios [de Arlaja], / Clicie racional, el alma / bebe los rayos divinos» (vv. 1962-1964); y en las comedias, como en *Dejar por amor venganzas*: «sabed que Leonor hermosa / es el celestial sujeto / a cuyos ojos los míos / son Clicie que van siguiendo» (vv. 685-688). En *Las academias de amor*, por su parte, no tiene un sentido estrictamente amoroso, pues la emplea Aurora para mostrar su gratitud para con Estela: «Y la mía [el alma], agradeciendo, / Clicie leal de ese sol / bebe vuestros rayos bellos» (vv. 2046-2048)

El nacimiento de Venus de la espuma es otra leyenda grecorromana que da mucho juego a nuestro poeta en diferentes contextos<sup>426</sup>. El mito puede emplearse para aludir a la diosa perifrásticamente, como hace Cosdroe en *El renegado del cielo*: «siendo la blanda pluma / teatro en que la Hija de la espuma / con recíproco amor, dulce ardimiento / beber nos vea el uno y otro aliento» (vv. 1987-1991). En otras ocasiones la leyenda no está necesaria o claramente relacionada con la diosa en sí y sus atributos al tener un valor eminentemente metafórico, como en *Los Armengoles II*, en que la llegada a la orilla de las naos de la Merced se compara con la llegada de Venus en la concha: «Ya la breve chalupa / el campo undoso ocupa, / y cual cuna de Venus en la espuma, / vuela con pie de pluma» (vv. 1443-1446); o en *El legítimo bastardo*, en que se constituye en una simple alusión al mar en que se ha de anegar Policarpo: «la concha que fue de Venus / portátil cuna en gemidos / mauseolos de cristal / le disponga a sus peligros» (vv. 585-588).

También relacionada con Venus, tenemos la leyenda de la muerte de su amante Adonis, causada por un jabalí, en que se había transformado el dios Marte, celoso y también enamorado de la diosa<sup>427</sup>. El mito se emplea para ponderar la furia de esta bestia y, por ende, la valentía de los cazadores que no la temen en contextos cinegéticos, como en la secuencia con que arranca *El renegado del cielo*, donde Cosdroe denomina al animal «Primero Marte en las selvas / de transformación segunda» (vv. 11-12); o en *La toma de Sevilla*, en que Ajartaf se

---

426 Véanse los versos 531-542 del libro IV de las *Metamorfosis* y los capítulos correspondientes en la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1995: 378-386) y en el segundo tomo del *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria (1646b: 386-396).

427 Ovidio no especifica en sus *Metamorfosis* que la fiera fuera enviada por los dioses o una transformación de Marte (lib. X, vv. 708-739); sin embargo, la leyenda se atiene a esta versión en otros escritos, como el segundo volumen del *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria (1646b: 478-480).

apresta a seguirlo tras pronunciar estas palabras: «yo por esta parte, / aunque otra vez se transformara en Marte, / seguiré sus rigores» (vv. 403-405).

El mito de Apolo y Dafne es quizá uno de los que cuentan con mayor tradición literaria en nuestras letras<sup>428</sup>, por lo que no es nada extraño que poetas como Morales recurran también a él, a veces para aludir perifrásticamente al laurel como insignia del vencimiento, como en *El renegado del cielo* («¡A coronar mi cabeza / con la ingratitud de Dafne!», vv. 1057-1058); a veces incluyendo la connotación suscitada por la propia leyenda, es decir, el desdén:

Aunque Mahomad, señor,  
 ciña el altivo cabello  
 de aquel ramo vitorioso,  
 insignia del vencimiento,  
 no conseguirá mis brazos,  
 amor, cariño o recreo,  
 porque de soliciallo  
 causará en mi sentimiento  
 más enojos que tuvo hojas  
 el laurel de Apolo mismo.  
 (*Renegado, rey y mártir*: vv. 963-972)

En la comedia *Las academias de amor* se recurre al mito para aludir a la insignia de la victoria en el contexto de los certámenes poéticos: «aquí [...] / ha de ser donde corone / de los desdenes de Dafne / amor al dichoso» (*Las academias de amor*: vv. 2395-2401); o, sencillamente, como símbolo del poderío real:

el duque de Milán, dijo,  
 en cuyas sienas sagradas  
 son tanto laurel adorno  
 que para fértil guirnalda  
 pudo el enojo de Dafne  
 tomar de ellos muchas ramas.  
 (*Las acadias de amor*: vv. 313-318)

Por último, el mito de Narciso, ahogado en una fuente enamorado de su propio reflejo<sup>429</sup>, es también recurrente: «si no la han transformado [a Clavela] / en narciso la fuente, en flor el prado» (*Renegado, rey y mártir*: vv. 847-848). En alguna ocasión se utiliza con valor

428 La ninfa pidió a su padre, el río Peneo, que le cambiase su forma humana para evitar que Apolo la siguiese acosando. El río la transformó en laurel. Véase el relato en el libro I de las *Metamorfosis*, vv. 452-567, y los comentarios de Pérez de Moya (1995: 267-269) y Baltasar de Vitoria (1646a: 649-659).

429 Véase la historia en el libro III de las *Metamorfosis*, vv. 339-510, en la *Filosofía secreta* (1995: 585-586) y en el segundo tomo del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1646b: 47-52).

metafórico, como en esta descripción del sol reflejado en las aguas: «en esta fuente cristalina / que, sosegada y bella, / Narciso el sol se desvanece en ella / espero» (*Los Armengoles II*: vv. 394-397). Otras veces el mito metaforiza a lo divino el sacrificio de Cristo, hermoso, aunque en un sentido místico, como el joven de la leyenda, que aceptó anegarse en su sangre por redimir al género humano; encontramos la metáfora en *El renegado del cielo* («mortal Narciso / que en la fuente de su sangre / le desmayó su amor mismo», vv. 1638-1640) y en *Renegado, rey y mártir* («Aquí de bellas corrientes, / fuerza de su amor preciso, / trae un hermoso Narciso / anegado en cinco fuentes», vv. 339-342). Estos ejemplos están tomados de las tragedias, pero también en las comedias se alude al mito como metaforización de la puesta del sol: «Todas las veces que muere / en el campo de Nereo, / Narciso encendido, Apolo» (*Las academias de amor*: vv. 1939-1941).

Por último, existe una utilización más compleja del mito, aquella en que la suerte de su protagonista es paralela o análoga de algún modo a la trayectoria dramática del personaje de la pieza teatral; como explica Augusto Guarino, hay «una amplificación de la trama alegórico-mitológica, que desde la micro-estructura se extiende a la construcción y la interpretación global del texto» (2006: 20), que, además, puede tener implicaciones de tipo axiológico, según las interpretaciones morales de los mitos en la tradición cristiana (Franco Durán, 1998). No obstante, en los ejemplos que podemos aducir, solo procedentes de las tragedias, esa dimensión alegórica del mito de la que habla el profesor Guarino no es susceptible de aplicarse a toda la pieza, sino solo a parte de ella. Es lo que sucede en *Los Armengoles II*: la secuencia en que asistimos a la vida forajida de Pedro y Saurina se abre con una invocación de esta al monte, tan alto que es capaz de examinar «los rayos a Faetonte» (v. 370). Este personaje se convirtió pronto en símbolo de la arrogancia desmedida por creerse capaz de conducir el carro de su padre Helios, el sol<sup>430</sup>. No hace falta un gran esfuerzo para establecer una relación entre el héroe clásico y la actitud de Pedro y Saurina, que con sus actos de bandidaje están subvirtiendo el orden social y divino; hay que tener en cuenta, además, que Faetonte pidió a su padre que lo dejara conducir el carro para cerciorarse de que era su hijo, detalle que al principio desconocía, al igual que le ha sucedido a Pedro con Alberto durante gran parte de su vida. La misma leyenda se aplica a la situación de Osmán,

---

430 Faetonte fue incapaz de llevar el carro de Helios adecuadamente, causando grandes catástrofes por toda la tierra, por lo que Júpiter se vio obligado a fulminarlo con su rayo. Véase el relato de Ovidio en sus *Metamorfosis*, lib. II, vv. 1-400, y las lecturas en clave moral del mito de Pérez de Moya (1995: 241-246).

quien en su propio relato de presentación se compara con el malogrado héroe cuando narra la fuga de la torre en que lo encerró Honorio: «arrojeme al agua, / Faetón que desde la altura / a los senos de Neptuno / no sé si abollé la bruma» (*El renegado del cielo*: vv. 199-202).

Encontramos otros dos ejemplos de esta tendencia en *Dido y Eneas*. Cuando Creúsa se pierde, poco antes de ser asesinada en los alrededores del monte Ida, se acuerda del rapto de Ganimedes: «hacia aquí ha de estar el valle / donde en juventud lozana / fue Ganimedes llevado / a ministrar la sagrada / copa que del dios Tonante / es bebida soberana» (vv. 225-230). La alusión podría pasar por un simple alarde erudito, pero cobra un sentido revelador si tenemos en cuenta que la dama va a ser transformada en furia infernal, encargada de recordar a su esposo su cometido, y que el muchacho del que se enamoró Júpiter fue llevado al Olimpo y divinizado, para que ejerciera de su copero<sup>431</sup>: existe, pues, un cierto paralelismo entre los dos personajes. Poco después Yarbas se dirigirá en estos términos a Dido: «vuestro rostro hermoso, en quien contemplo / de la Hija del mar el mismo ejemplo» (vv. 419-420). La perífrasis de Venus podría ser simplemente, en la línea de las que hemos visto antes, una forma de aludir a la belleza femenina, pero al igual que la diosa, Dido ha llegado a Cartago por el mar, lo que la convierte en una persona marcada por el signo de la diosa, como vimos en el capítulo anterior, destinada a ser desdichada en cuestiones amorosas.

En general, se puede decir que no existen grandes diferencias entre el sistema de alusiones mitológicas de las tragedias y de las comedias. Es verdad que en las primeras hay una mayor variedad y cantidad de divinidades y realidades mitológicas que, en principio, son más propias de la perspectiva onírica que de la lúdica. Es el caso de la muerte o lo infernal: las menciones de las parcas son más frecuentes en el universo trágico, donde además encontramos también un par de alusiones a Plutón (*Los Armengoles II*: v. 1208; *El peligro en la amistad*: v. 1755), a la laguna Estigia y al río Leteo (*Los Armengoles II*: v. 1862; *Dido y Eneas*: v. 644) o a Cancerbero (*El renegado del cielo*: v. 2403; *Renegado, rey y mártir*: v. 1317), que no hemos localizado en las comedias; pero estos datos no deben inducirnos a error: se trata de referencias aisladas, en algunos casos incluso en contextos cómicos en boca del gracioso (*Los Armengoles II*: v. 1764; *El legítimo bastardo*: v. 1539). Además, existen referencias mitológicas que en principio serían más típicas de la tragedia y que, sin embargo, encontramos también en la comedia, como todas las de Marte y Palas. Hay que tener en

---

431 Véanse Pérez de Moya, 1995: 480-481 y Vitoria, 1646a: 114-121.



cuenta, por último y habida cuenta del carácter esporádico de muchas de estas menciones, que solo trabajamos con dos comedias frente a ocho tragedias, lo cual implicará necesariamente que la variedad y la cantidad sean diferentes. El bagaje mitológico de Morales parece ser, pues, el mismo en ambos macrogéneros: una cultura tópica de su época; y aunque en ocasiones parece demostrar un conocimiento más profundo al aludir a personajes y mitos más extraños, su manejo de la mitología no llega al de otros autores más prolíficos como Calderón: baste ojear simplemente el diccionario de personajes y lugares mitológicos que elaboró Manrique Frías para hacerse una idea de la diferencia entre ambos autores.

## 2. EL PAPEL DEL GONGORISMO

Según Germán Vega, tres fueron las vías de penetración del legado poético de Góngora en la Comedia del siglo XVII: una que podríamos denominar intertextual, con «el aprovechamiento de sus romances artísticos»; otra paródica, «la reacción contra los usos de la renovación del lenguaje poético que él [Góngora] lideró»; y otra estilística, la «adopción [de su estilo poético] por parte de las sucesivas generaciones de escritores» (2006: 29). Dejando de lado la primera vía, que requeriría una indagación monográfica y precisa de las redes intertextuales entre la poesía del cordobés y las obras de Morales, tarea que excede las limitaciones de esta investigación, en las páginas que siguen nos vamos a ocupar de valorar la trascendencia del gongorismo en nuestro autor en función de las otras dos, especialmente la tercera.

Comenzando por ella, efectivamente, hemos incidido ya en que la poesía de Góngora invade los textos dramáticos del siglo XVII, en especial los de la conocida tradicionalmente como escuela de Calderón<sup>432</sup>. Por lo que respecta a su presencia en la escritura de Morales, hemos dado de ello buena cuenta en el apartado anterior: mucha de la imaginería y algunos de los procedimientos retóricos que hemos estudiado, sobre todo la plurimembración, el paralelismo y la correlación, tienen su inspiración en las grandes creaciones gongorinas, especialmente en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en las inconclusas *Soledades*. Los ecos estilísticos de don Luis se dejan escuchar a lo largo de toda la pieza, desde el primer verso hasta el último. No obstante, hay que aclarar a este respecto algo que ya adelantamos al

---

432 Lo cual no quiere decir que no influya también en autores de otras generaciones. Véanse, por ejemplo, Guarino, 2006 para su influencia en Lope y Vega García-Luengos, 2006 para su presencia en Vélez de Guevara.

comienzo del capítulo: es necesario diferenciar entre esa utilización permanente a lo largo de todo el texto de los procedimientos retóricos gongorinos, que acaban convirtiéndose en estilemas del autor, y la imitación directa de la lengua de sus poemas mayores, cosa que se da específicamente en determinados segmentos de la pieza, que actualizan en la mente del receptor los versos del cordobés. Así, por ejemplo, se nos hace muy difícil etiquetar como «gongorino» este diálogo tomado al azar de *El renegado del cielo*, a pesar de que encontramos en él procedimientos retóricos como el paralelismo y algunos cultismos léxicos:

- OSMÁN.                      Ya sabes, cristiana hermosa,  
ya sabes, mujer altiva,  
que el rey, amante o piadoso  
de tus ojos, no fulmina  
el rayo de su rigor  
para estrago de tu vida:  
suspender mandó tu muerte  
para cobrar en delicias  
del amor las recompensas,  
violenta o agradecida.
- FLORENTINA.              En mal linaje de agravios  
te empleas, en mala finca  
tus poderes se afianzan  
y tu fama se acredita:  
¿no basta, vil renegado,  
el borrón con que marchitas  
tienes las sagradas luces  
del claro Sol de justicia,  
sino también ser infame  
tercero de una ignominia  
que los hombres aborrecen  
y los cielos abominan?  
(*El renegado del cielo*: vv. 1155-1175)

Por el contrario, la acumulación de tales procedimientos y la mayor proliferación de esos cultismos, unido a la adopción de una sintaxis latinizante, muy grata a Góngora, como son las construcciones absolutas, nos permiten hablar en tales casos de una imitación directa, más o menos afortunada, en mayor o menor medida superficial, de su poesía. Sirva como ejemplo este otro fragmento de la misma pieza:

Borró el ceño turbulento  
de la noche la luz pura  
de Febo; regañó el noto  
hasta que Neptuno escupa  
montañas de nieve al sol,  
campos de plata a la luna:

uno al bajel lo suspende,  
otro al bajel lo sepulta,  
rayo pensamiento corta,  
nube impedimento asusta,  
viento tridente acuchilla,  
procela montante injuria,  
siendo así que los dos monstruos  
a un mismo tiempo conjuran  
golfo huracán por el aire,  
piélago aire por la espuma;  
pero cuando el sol infante  
borró las luces nocturnas  
que suceden vicesoles  
en cuanto el sol se deslustra,  
piadosa tabla deshecha,  
palinuro sin aguja,  
el cielo airado y cruel  
permite que me conduzga.  
(*El renegado del cielo*: vv. 217-240)

La mayor parte del texto dramático va a fluir sin llegar a altos niveles de artificiosidad retórica, como en el primer ejemplo, y solo en algunas secuencias concretas el poeta va a acumular los recursos gongorinos en un claro afán imitador de esta poesía. Admitimos con Melchora Romanos que «las elaboradas construcciones sintácticas y la metaforización extrema no se prestan a los requerimientos de los diálogos teatrales sino que como “formas cerradas” se muestran en los monólogos y en las largas tiradas descriptivas y ornamentales» (2010: 90-91). No obstante, cabría matizar esta afirmación: por un lado, la irrupción de la estética gongorina no va a estar limitada solo a monólogos y a tiradas descriptivas, sino, más precisamente, a aquellos fragmentos en los que se produce alguna modificación del ritmo dramático, una ralentización o una pausa, de modo que es posible hallarla en secuencias dialogadas, como veremos; por otro lado, esos segmentos no son meras tiradas ornamentales, sino que, más allá de su valor estético, destacan por su dimensión funcional. En este sentido, lo que el poeta somete a la elaboración retórica extrema son aquellos segmentos que, por algún motivo, le interesa destacar, como ha señalado Norbert von Prellwitz (2006: 140-141), tiñéndolos además de diversas connotaciones semánticas, como ha demostrado Enrica Cancelliere con algunas secuencias de Calderón, para quien el gongorismo es un excelente instrumento gnoseológico y hermenéutico (2006: 185).

En este tipo de fragmentos gongorinos por acumulación de procedimientos retóricos nos vamos a centrar en las páginas que siguen, analizando no tales recursos en sí, como se

hizo en el apartado anterior, sino valorando sus implicaciones dentro de la pieza. En efecto, al igual que señalamos cuando comentamos los paralelismos, y partiendo de las aseveraciones de Prellwitz y Cancelliere, creemos que una secuencia de este tipo posee una indudable dimensión acústica en lo que tiene de variación tonal, sobre todo si se la opone a otra de una densidad retórica inferior: esa modulación debía de ser bien evidente para el espectador y sería indicativa de la trascendencia del mensaje que incluía. En este contexto, el gongorismo puede emplearse como recurso hermenéutico, en la línea de lo aducido por Cancelliere, dignificando o degradando la realidad en juego, o bien con un valor estructurante, sin perjuicio de que a veces ambas funciones puedan superponerse.

### 2.1. Valores hermenéuticos

Como afirmaba Romanos en el trabajo antes mencionado de 2010, el arsenal poético gongorino se aviene muy bien en la Comedia con las descripciones, que pueden ser de personas (prosopografías), de espacios (topografías), del tiempo y su paso (cronografías), de sucesos variados (pragmatografías) o de sentimientos (etografías). Como siempre, analizaremos someramente solo los casos más pertinentes, distinguiendo entre tragedias y comedias.

#### 2.1.1. Prosopografías

Si comenzamos por las prosopografías, en las tragedias destacan las descripciones gongorinas de la Virgen que encontramos en *Los Armengoles II* y en *La toma de Sevilla*, que no vamos a reproducir por su extensión. En la primera pieza la descripción se extiende desde el verso 511 al 556 y en ella Morales desarrolla el tópico de *descriptio puellae*, que resemantiza a lo divino; en este sentido, abundan las imágenes de materiales preciosos y, muy especialmente, de realidades siderales y relacionadas con la luz (globo de Ofir, esferas, topacios, luceros, soles, luna, rayo, alba...), como corresponde a un personaje celestial. Un poco más breve es la descripción de la Virgen de los Reyes en la segunda pieza citada (vv. 2035-2068), aunque los tópicos empleados son exactamente los mismos; en este caso, sin embargo, el Santo Rey no está describiendo una visión, sino la imagen que le han dejado unos ángeles, según la leyenda sevillana: por ello quizá podría aducirse que nos encontramos más ante una écfrasis que una prosopografía; no obstante, se nos hace difícil aceptar que el rey esté

hablando de la Virgen en su condición de estatua, pues la imagen se toma como representación de la divinidad, cuya presencia nota todo el bando cristiano, que se siente alentado («¡Con lo que ha referido / nuevo Volcán el alma se han encendido!», dirá el infante, vv. 2073-2074). El gongorismo, con su exuberancia formal y su brillantez expresiva, se convierte, pues, en el cauce idóneo para plasmar la presencia del personaje celestial, decisiva en el plan de la obra, en *Los Armengoles II* porque elevará místicamente al protagonista y en *La toma de Sevilla* porque es la guía de un rey que se ha propuesto, no lo olvidemos, conquistar y evangelizar una ciudad musulmana.

También merece la pena destacar la descripción gongorina de Dido que Morales pone en boca de Yrbas en *Dido y Eneas* (vv. 414-444), de la que destacan, igualmente, las imágenes solares, que se extienden a lo largo de dos de las cuatro octavas reales que componen el parlamento del rey. La dignificación de la reina que supone la utilización de estos mecanismos poéticos cobra en este caso un sentido irónico si la inspeccionamos desde una óptica dramática, ya que a esta elevación de la primera jornada le sucede una degradación en las dos siguientes cuando la reina deja de comportarse como tal y rompe sus votos para con su difunto marido y los dioses. Así, si en su primera aparición en escena Dido es un sol naciente que alumbra al mundo, de acuerdo con el tópico petrarquista, en la última será una flor marchita (vv. 2602-2603) en el sentido no solo vital, pues la reina se mata, sino también moral, puesto que ha perdido su honor, no tanto por la huida de Eneas como por el desprecio a sus obligaciones cósmicas, según se adujo al comentar el personaje en el capítulo V.

En las comedias la prosopografía más evidente que encontramos es la extensa que Viombro hace de Estela en *Las academias de amor* (vv. 89-214); no obstante, en ella el gongorismo ha quedado reducido solo a uno de sus recursos, y no precisamente de índole formal, sino semántica: el concepto, ya que la descripción está construida a partir de una buena cantidad de dobles sentidos, equívocos y juegos de palabras que podrían entenderse como una prefiguración del desdoblamiento de identidad que va a caracterizar a la duquesa. También cabría comentar las breves autodescripciones que los tres pretendientes declaman al inicio de la pieza en octavas reales (vv. 25-48), verso épico por antonomasia que, junto al lenguaje elaborado, pondera las virtudes heroicas y la nobleza de estos personajes.

### 2.1.2. Topografías

Más jugosas de comentar resultan las topografías debido a que esa semántica del espacio dramático que analizamos en el capítulo anterior va a ponerse en evidencia gracias a la estética gongorina. Hay que considerar también el valor eminentemente teatral de estas descripciones si tenemos en cuenta los limitados medios de representación del corral, que se verían completados y enriquecidos mediante la palabra gongorina, tanto a ese nivel simbólico por los matices que estas descripciones introducen como a nivel dramático, indicando al público dónde transcurre la acción en cada momento. Comenzando por las tragedias, destacan las descripciones de los dos espacios naturales más significativos: el monte y el mar. Del primero es cita obligatoria la imponente descripción de la sierra a la que se ha retirado Pedro Armengol puesta en boca de Saurina en *Los Armengoles II* y que no vamos a volver a reproducir (vv. 367-386). El tono sublime e hiperbólico semantiza profundamente el espacio dramático en el contexto hagiográfico de la pieza, en que, recordemos, el monte es ambivalente: por un lado, es el espacio del pecado y la ruptura con el orden divino, lo cual se concreta en la hipérbole, sintaxis compleja e imágenes de lo laberíntico; pero por otro será también el lugar de la revelación o, en este caso, la prefiguración de ella, de ahí también las imágenes de verticalidad y la presencia del arroyo que nace fertilizando flores (v. 378), todo un símbolo místico, según pudimos ver. Prácticamente en los mismos términos y con procedimientos similares se caracteriza otro monte místico aunque no en un contexto cristiano, el Ida en que Creúsa es divinizada y en que Eneas recibe la revelación de su destino (*Dido y Eneas*: vv. 219-238): verticalidad que conecta con el sol, la alusión a Ganimedes ya comentada y la presencia del río Janto que marca la frontera entre el espacio cotidiano y el sobrenatural se dan cita en esta descripción. En tales casos, la riqueza verbal es paralela a la densidad mística de tales montañas (Kaufmant, 2010: 95-99).

El mar y, en concreto, las tempestades que en él tienen lugar también son objeto de las más variadas descripciones gongorinas: paralelismos, hipérboles, sintaxis entrecortada e hipálages con que se truecan los elementos acuático, terrestre e ígneo, toda una poética de la violencia y la inversión, son frecuentes para componer estas topografías. Recordemos que la tormenta tiene siempre un valor negativo y simboliza los peligros de toda clase que acechan a los protagonistas. Ya tuvimos ocasión de revelar que en *Renegado, rey y mártir* la tempestad que sorprende a Pedro en su periplo, según su relato, es presentada como un terrible castigo

divino por sus maldades, ejecutado por los elementos (vv. 186-188). En *Los Armengoles II* la tormenta que ha sufrido Laurisana en la nao del conde es paralela a sus fortunas y adversidades, pero el mar se calma cuando el sol alcanza su cenit (vv. 1629-1644) en una premonición de su destino: la redención por parte de Pedro y su consagración a Dios. Pero sin lugar a dudas la que resulta más impactante es la descrita por Policarpo en *El legítimo bastardo* en que la violencia del mar queda plásticamente expresada mediante un ritmo muy marcado gracias a los periodos asindéticos y a las diseminaciones recolectivas; el poeta pinta en esta ocasión una verdadera batalla naval de la que Policarpo sale derrotado. El fragmento, prácticamente situado en el centro de la pieza (vv. 1005-1084), cobra así una dimensión especial al sintetizar el punto de partida de la trayectoria del personaje: los desmanes de su fortuna, que solo logrará enderezar participando, precisamente, en otra guerra contra el moscovita, a cuyas filas se ha pasado su hermano, causante de ese destierro a que lo han sometido. Además, merece la pena señalar cómo para resaltar ese carácter trascendente Morales se ha valido no solo de un registro poético especial como es el gongorismo, sino también de una forma métrica «marcada», según veremos en el apartado siguiente: la tirada de endecasílabos pareados; es algo que sucede con relativa frecuencia, especialmente cuando la lengua gongorina adquiere un valor estructurante.

La topografía urbana también es susceptible de ser descrita en estos términos. Traeremos a colación un par de ejemplos. En *El renegado del cielo* Recisundo describe Roma, que se dispone a asaltar hasta que recibe orden contraria del cielo (vv. 843-866). Las imágenes hiperbólicas de verticalidad (montes, pirámides, abismos, cervices, gigantes) que resaltan la soberbia de la ciudad se oponen a las de horizontalidad (materiales, desperdiciadas ruinas, correr en corales) que anticipan su destrucción por parte de los ejércitos. Se trata de una Roma degenerada y pecaminosa en cuya arrogancia está su propia perdición, por lo que se convierte en claro precedente del imperio turco que los cristianos tendrán que conquistar. Pero la descripción urbana más espectacular es la de Sevilla y su vega en *La toma de Sevilla*, puesta en boca de Alguadaíra y, al igual que la tempestad de *El legítimo bastardo*, en una secuencia redactada en otro de esos metros marcados: la silva de consonantes. La topografía se extiende a lo largo de una buena cantidad de versos (vv. 411-486) en los que el gongorismo, a diferencia de la Roma de la pieza anterior, dignifica el territorio hasta límites estratosféricos: la pomposidad verbal es sintomática de la riqueza de Sevilla y sus territorios aledaños,

pasándose revista a la belleza de sus campos, a la amenidad del Guadalquivir, a la feracidad de sus tierras y a la abundancia de su caza: todo un paraíso terrenal («¡Celestial paraíso!», exclamará Muley en el verso 479) digno de ser «el mayo del evangelio», en palabras de don Pelayo (v. 2570). Se trata, por tanto, de un fragmento muy significativo, cuya elaboración retórica y extensión son indicios de algo más que una pausa ornamental, y así, más allá del tópico de *laus urbis natalis* —aceptando que Morales fuera sevillano, al menos de adopción— o de un deseo de halagar al público que pudo ver la representación —si se escenificó en Sevilla—, nuestro poeta introduce un vínculo indisoluble entre la ciudad y la trayectoria heroico-religiosa de Fernando: como se dijo en el capítulo III, creemos que la pieza está al servicio de la campaña de santificación del monarca, pero es indudable que se hace también, por la relación que mantiene con el rey, propaganda de la ciudad, en unos años en que la decadencia había empezado a hacer mella en Sevilla, según tuvimos oportunidad de estudiar en el primer capítulo.

Si centramos ahora nuestra atención en las comedias, notaremos que no hay topografías tan destacables como las que podemos encontrar en las tragedias, con la salvedad quizá de la tormenta que acaba con la vida del duque de Milán, también descrita en términos gongorinos y con un ritmo fuertemente marcado para resaltar su dimensión destructiva (*Las academias de amor*: vv. 351-412). Por lo demás, simplemente señalaremos las breves descripciones que en esta pieza encontraremos del jardín, espacio dramático esencial de esta comedia palatina, según vimos en el capítulo precedente. Recordemos cómo las dos academias, puntos álgidos de la obra, se celebran en el vergel del palacio ducal, de acuerdo con una tradición filosófica; en este sentido, los versos con los que arrancan ambos certámenes están consagrados a la descripción de este espacio. Por su brevedad, reproducimos la que abre la segunda justa:

En este ameno país,  
donde primoroso el arte  
de las salas de Amaltea  
compone diversos trajes;  
aquí, donde el carmín terso  
de tanta rosa fragante  
se deja galantear  
de los halagos del aire,  
ha de ser donde corone  
de los desdenes de Dafne  
amor al dichoso, siendo



su alteza, que el cielo guarde,  
 quien de la lira de Apolo  
 pulse la cuerda suave.  
 (*Las academias de amor*: vv. 2391-2404)

### 2.1.3. Cronografías

Hay que hablar también de las cronografías, muy relacionadas con las topografías. Al igual que sucedía con estas, el valor teatral de estas descripciones adquiere una especial relevancia al llamar la atención sobre el paso del tiempo, esencial en la constitución del poema dramático y en unos escenarios en que la función tenía lugar a plena luz del día. No obstante, más allá de este carácter, la descripción y los recursos retóricos puestos en marcha tiñen de connotaciones variadas la secuencia afectada. Las cronografías de la noche son las que presentan una mayor variedad de valores, y a ellas ha dedicado un interesante trabajo Giulia Poggi, centrado en la obra de Calderón (2006). En ocasiones las representaciones nocturnas gongorinas se tiñen de connotaciones funestas, asociándose al engaño y a la muerte. Es lo que tenemos, por ejemplo, en *El peligro en la amistad*: dignos de cita son los versos declamados por Carlos con los que se inicia la tensa secuencia en que el rey se presenta en la casa de Mendo para asaltar el honor de Rosaura:

¡Oh, temerosa noche, imagen viva  
 de la obscura caverna, nube opuesta  
 al farol más brillante!, ¡oh, tú, funesta  
 del día suspensión, madrastra esquiva!,  
 si licenciosa aviva  
 engaños tu indecencia  
 y a impulsos atrevidos das licencia,  
 ¿con quién has hecho cargos?:  
 del honor de mi amigo soy el Argos;  
 si solicita tu nocturna esfera,  
 ese rostro embozado de temores,  
 tu centro coronado de pavores,  
 tu negro abril, tu oscura primavera,  
 que en ti caduco muera  
 el jazmín elegante,  
 trasladando lo nuevo y lo fragante,  
 ¿en quién has hecho cargos?:  
 de su elegancia vengo a ser el Argos.  
 (*El peligro en la amistad*: vv. 1447-1464)

Esta noche en que el desbocado rey de Nápoles va a intentar cometer un grave crimen contra el honor de su vasallo se asimila a realidades negativas como el temor o la caverna, asociada a

la ignorancia en la tradición platónica. Asimismo, es opuesta a otra serie de entidades que presentan también un marcado valor simbólico, como el sol o las flores, relacionados con lo femenino según hemos visto y, más concretamente, con el honor. Esta noche oscura funesta es un aliado —e incluso una personificación— del tirano que pretende triunfar de la virtud de su vasalla.

Igualmente significativo es el anochecer descrito por Mendo en la jornada tercera de esta pieza, en que las imágenes gongorinas conducen indefectiblemente a la idea de muerte: el galán ya ha asumido que su esposa lo engaña con su mejor amigo, Carlos, y se dispone a presentarse en la casa en que se aloja durante la noche para darle su merecido: «su farol / a otro polo va distinto, / haciendo al día holocaustos, / cuya muerte el claro vidrio / con funesto capuz llora / sobre las rosas y lirios» (vv. 2411-2416). La cronografía es una transposición de la venganza que Mendo prepara contra Rosaura, aunque final y afortunadamente no tenga lugar.

Otras noches, sin embargo, no son tan funestas, o lo son a primera vista pero acaban connotándose de valores positivos: es la noche mística en que tiene lugar el extravío del héroe antes de conocer su destino. El mejor ejemplo lo tenemos en *Dido y Eneas*, cronografía que debe considerarse complementaria a la topografía del monte:

¡Qué confusa está la noche!  
 ¡borrón es negro que mancha  
 del firmamento estrellado  
 las luminosas estampas  
 que en el papel de zafiros  
 escribió con pluma clara  
 el sol, y firmó poderes  
 que sustituyan su falta!  
 (*Dido y Eneas*: vv. 209-216)

La noche es confusa y tenebrosa porque en ella perderá la vida Creúsa. Sin embargo, una vez más, Morales ha recurrido a las imágenes ascendentes de la luminosidad para caracterizar, por oposición, la oscuridad; pero a diferencia de lo que sucedía en *El peligro en la amistad*, la luz acaba adquiriendo más importancia que su contrario, hecho que confiere una dimensión positiva a esta noche en apariencia funesta: en ella se forja el destino heroico de Eneas, que le será en breve revelado. Joaquín Roses ha estudiado las cronografías de las *Soledades* y ha notado procedimientos de contraste parecidos en el poema de Góngora, que contribuyen a crear sugerencias igualmente significativas (2007: 59-67).

Además de las nocturnas, contamos también con ejemplos interesantes de cronografías diurnas. Son muy abundantes en la segunda parte de *Los Armengoles*, especialmente en las jornadas segunda y tercera, durante el proceso de santificación del protagonista: en tales casos, el advenimiento del día suele coincidir con la puesta en marcha de las misiones redentoras de Pedro, por lo que son descritas con un lenguaje brillante y ascendente en un intento de resaltar el halo de santidad que ya rodea al mercedario. Las imágenes solares son recurrentes:

ya sé que [Pedro] se ha de ir  
antes que empiece a reír  
el sol y en brazos del alba  
las aves le hagan la salva  
envuelto en rayos de Ofir  
(*Los Armengoles II*: vv. 1318-1322)

En la misma línea tenemos las cronografías de los versos 1142-1144, 1849-1854, 2018-2022 y 2109-2114. Recuérdese a este respecto el significado divino que el sol podía adquirir como imagen, muy acorde en tales contextos.

Pero, al igual que la noche, no siempre el día va a presentar el mismo valor. A veces adquiere tintes inquietantes como en el arranque de *Renegado, rey y mártir*, algo de lo que ya hablamos al comentar el espacio dramático del monte. Recordemos simplemente cómo el mediodía es presentado en su dimensión ígnea y con toda su fuerza abrasadora y canicular hasta el punto de dejar sin vida la vegetación montañesa, hecho paralelo a las correrías cometidas y por cometer del malvado bandolero Pedro. La cronografía, no obstante, es breve y la acumulación de recursos gongorinos no llega a las cotas de las que hemos estudiado hasta el momento. La reprodujimos en el capítulo anterior, por lo que no lo volveremos a hacer.

El universo cómico no es ajeno a estos procedimientos, por lo que en las piezas pertenecientes a él vamos a encontrar ejemplos similares. Así describe Estela la noche en *Las academias de amor*:

La noche el manto negro tenebrosa  
tiende caliginosa  
y el día desmayado  
en el regazo quiere deslumbrado  
de Tetis descansar, haciendo en suma  
undoso traspontín la blanca espuma  
(*Las academias de amor*: vv. 1827-1832)

No obstante, a pesar de la metáfora del desmayo y el léxico culto con voces como «caliginosa» o «tenebrosa», no creemos que en esta ocasión se desprenda de la cronografía connotación funesta alguna aplicable a la acción dramática, porque lo que va a suceder a continuación no es más que un enredo entre galanes enamorados a punto, sí, de terminar a espada; además, la perspectiva lúdica impide que el público llegue a temer por ellos, por lo que esta cronografía posee más un valor dramático, al indicar al espectador el momento en que se desarrolla la acción y contextualizar así un enredo ambientado en la noche, que simbólico, a menos que queramos ver en ella una alusión a la ceguera de Carlos, incapaz de entender la preocupación de Estela.

En *Dejar por amor venganzas*, por el contrario, la noche se vuelve en boca de don Ramón luctuosa con motivo de la muerte de Umbrete: «ese cadáver que está / en la arena sin aliño, / por quien la confusa noche / negro monjil se ha vestido» (vv. 1335-1338); no obstante, su alcance simbólico y gnoseológico no alcanza las cotas de las cronografías que hemos visto en las tragedias. Sí tiene mayor relieve, por su parte, el atardecer al que se refiere César en la tercera jornada, que introduce una serie de connotaciones violentas en relación con la pendencia por parejas que se está gestando y que culminará en la secuencia final de la pieza: «el sol, viven los cielos, / no hará con rojos plumajes / a las cumbres del ocaso / penachos al despeñarse / sin que a los celos no corra / este empañado celaje» (vv. 2161-2166).

#### 2.1.4. Pragmatografías

Otras descripciones dan cuenta de sucesos y hechos variados: son las pragmatografías. Las más evidentes, en las que la lengua gongorina predomina pero alternando a las veces con un registro menos elaborado, son aquellas en las que el protagonista da cuenta de su vida y obras; pensamos especialmente en los monólogos iniciales de Osmán en *El renegado del cielo* (vv. 97-280) y de Pedro en *Renegado, rey y mártir* (vv. 65-266), en los cuales se pueden encontrar las descripciones de tormentas que hemos preferido clasificar como topografías. En tales casos, la lengua gongorina estaría en consonancia con el carácter insólito de la vida de estos personajes y con su condición de seres fuera de común, si bien poco dignos de emulación (Lapesa, 1983: 81-83). Lo mismo se puede decir del tercer santo bandolero de Morales: Pedro Armengol, cuyo breve relato de presentación a Laurisana está plagado de imágenes artificiosas y estructuras paralelísticas y correlativas (*Los Armengoles I*: vv.

903-962), indicio, como ya hemos apuntado, del desajuste existente entre la apariencia del personaje, pobre ganadero, y su verdadera identidad oculta, vástago de uno de los linajes más preponderantes de Cataluña.

En la segunda parte de esta dilogía el gongorismo aflora, entre otros momentos, a la llegada de las naves de la Orden de la Merced a Bizerta, donde está cautiva Laurisana. La descripción está declamada a dúo entre ella y el alcaide, pero carece de valor dialogístico. He aquí una pequeña muestra:

abollando la espalda de Nereo,  
 un cristiano bajel, cogiendo el lino,  
 sujeta el elemento cristalino,  
 y en las banderas que sutil el viento  
 cambia por su diáfano elemento  
 o por norte o por guía  
 jeroglíficos trae de María.  
 (*Los Armengoles II*: vv. 1436-1442)

Para entender su alcance habría que ponerla en relación con el movimiento contrario del suceso: el retorno de la flota a Barcelona con los cautivos redimidos, entre ellos la dama Lanzol (vv. 2229-2292), también redactado de acuerdo con la estética gongorina. Una vez más, estilo y métrica se dan la mano, pues se recurre a la silva para el primer fragmento y a las octavas reales para este segundo, metros marcados, el segundo especialmente por la tradición de la épica culta; y es que es una epopeya la que Morales nos está relatando aquí: la de la Orden de la Merced, cuyos héroes son los frailes y sus hazañas las redenciones de cautivos. Si, como creemos, la dilogía fue un encargo de alguna comunidad mercedaria, quizá la de Sevilla, en el contexto de la campaña de canonización de san Pedro Armengol, es lógico pensar que se aprovechara también la pieza para exaltar la orden a la que pertenecía el futuro santo y, en este sentido, la advocación mariana que la patrocina: ahí está la prosopografía de la Virgen, nada gratuita, en la que Morales se preocupa mucho de incluir: «guarneció el hermoso pecho / la defensa de un escudo / que, orlado de oro y carmín, / protestaba el instituto» (vv. 519-522).

Otro caso digno de comentario lo encontramos en *El legítimo bastardo*. Se trata de la relación que de la cacería hace Narcisa al duque de Moscovia, en la que, de nuevo, gongorismo y silva se aúnan en lo que Vitse denominó secuencia englobada. Además, el segmento se inicia con una posible alusión intertextual al *Polifemo* gongorino, en quien queda transformado el monte en que la princesa caza un jabalí:

a la espalda del monte,  
Polifemo de todo el horizonte,  
donde duda el desvelo  
si nace de la tierra o si del cielo,  
porque es tan sin segundo  
que se impide por él el paso al mundo  
(*El legítimo bastardo*: vv. 1341-1346)

Al igual que los relatos de Osmán y los dos Pedros, este, con su lenguaje brillante e hiperbólico, pone de manifiesto el carácter insólito de la muchacha y sus acciones —en este caso sí digno de imitación—; de hecho, su hermano el duque se sorprenderá y ni siquiera permitirá que termine el relato de sus hazañas venatorias, trasunto de la guerra desde tiempos medievales («Basta, Narcisa, que envidia / tu valor, y es encontrada / cosa que en tanta hermosura / pueda caber furia tanta», vv. 1381-1384). Ya hemos dicho en repetidas ocasiones que la trayectoria dramática de Narcisa es paralela a la de Policarpo al tratarse de una dama digna de tal protagonista: la muchacha es capaz de enfrentarse a un jabalí en una naturaleza hostil tan terrible como el monstruo de Góngora, contra el que, en cierto sentido, lucha.

También es de análisis imprescindible el relato de los juegos que en Argel se celebran en honor del ascenso al trono de Pedro en *Renegado, rey y mártir* (vv. 2025-2112), que, una vez más, Morales destaca no solo mediante el arsenal poético de Góngora sino también gracias a los poco frecuentes en su producción endecasílabos pareados. No vamos a reproducir el pasaje dada su extensión, y solo diremos que guarda bastante parecido con la relación de la tempestad de Policarpo al desplegarse en él toda una estética de la violencia, resaltada con un ritmo trepidante y la recurrencia al asíndeton. Todo contribuye a dejar en el ánimo del espectador una impresión desasosegada de saña latente y potencial que le hace temer lo peor: en efecto, a partir de este momento la tragedia se precipita, y la ciudad se alza en armas contra su nuevo rey; lo inquietante es que esos moros que tan fieramente peleaban en unos juegos festivos son quizá los mismos que van a linchar al protagonista al final de la jornada.

En las comedias no hemos localizado casos tan relevantes de este tipo de descripción como en las tragedias. El más destacable es el relato con que la duquesa Estela justifica la celebración de las academias de amor para elegir esposo, donde se cuenta la historia del duque de Milán (*Las academias de amor*: vv. 279-448), ya citada al hablar de las topografías porque gran parte del relato se focaliza precisamente en la tormenta: el estilo gongorino se

adecua a la calidad del personaje. En *Dejar por amor venganzas* tenemos la descripción del incendio que destruye la quinta de don Ramón, en silva de consonantes, pero no es un ejemplo muy significativo ya que el gongorismo no impregna toda la secuencia, sino que aparece de forma esporádica en alguna expresión: «¡con llama fecunda / la breve quinta es ya Troya segunda / que a manera de nube / torres de humo hasta los cielos sube!» (vv. 77-80). Sea como fuese, se trataría de ponderar el carácter extraordinario del fuego otorgándole una dimensión espectacular y metateatral, según tuvimos ocasión de comentar al hablar del espacio marítimo en el capítulo anterior.

### 2.1.5. Etografías

Un último tipo de descripción que puede adoptar los recursos gongorinos es la etografía, la expresión de los sentimientos y estados anímicos de los personajes. Entre las tragedias, podemos traer a colación el monólogo de Policarpo al final de la primera jornada de *El legítimo bastardo*, que ya comentamos al estudiar la correlación, siendo en realidad este recurso retórico lo más gongorino que encontramos en su intervención. También se puede mencionar la que constituyen las intervenciones de Rosaura y Estela al inicio de la tercera jornada de *El peligro en la amistad*, también comentada ya y en que las damas lamentan el descrédito en que ha caído su honra; en este caso, el gongorismo no se limita únicamente a la correlación, sino que impregna todo el segmento, especialmente los símiles que van construyendo las dos muchachas:

¿Viste cortar el aire matizado  
pájaro a quien el viento  
le permite que vague sus esferas,  
y altivo y levantado  
se recrea en el eco de su acento  
y aladas primaveras,  
[..... -eras]  
mayo en el viento que corona nube  
parece cuando sube,  
y con el rubí breve de su boca  
suspende el aire cuando arpa toca,  
y subir, disfrazada en la cautela,  
águila que en su muerte se desvela,  
y alcanza por despojos  
sembrar el aire con corales rojos,

y de la parca garra, estoque agudo,  
el que amores cantó ni aun llorar pudo?  
(*El peligro en la amistad*: vv. 1959-1975)

Las cuatro comparaciones que entran en juego, una de las cuales se corresponde con el fragmento que acabamos de citar, se basan en realidades ascendentes (nave, pájaro, sol y primavera) brillante y pomposamente descritas que pierden su lustre por la irrupción de un elemento que se les opone (tempestad, águila, nube y estío). El lenguaje exagera esos contrastes haciendo más patética la situación de las damas y más tenso el arranque de la jornada. Nótese cómo, una vez más, estilo y métrica van de la mano, al estar redactada la secuencia en estrofas de ritmo endecasilábico.

También en *Renegado, rey y mártir* tenemos un par de lamentaciones a las que merecería la pena aludir; nos referimos a las dos quejas que articula Antonio en las dos ocasiones en que se ve separado de su amada Clavela (vv. 397-436 y 803-858). La primera, redactada en décimas, no es muy profusa en recursos gongorinos, si no es por su estructura correlativo-diseminativa en que el personaje se dirige, siguiendo una trayectoria descendente, a las aves, a las flores, al arroyo y a su dolor preguntándoles por su amada; la composición recuerda una canción petrarquista, muy bien traída a colación habida cuenta de la situación de abandono en que se encuentra el galán. La segunda presenta una configuración similar, pues, de nuevo, Antonio se dirige a diferentes entidades naturales buscando a Clavela: el monte, las flores y la fuente; no obstante, la factura de la composición sí es en este caso más típicamente gongorina, especialmente el inicio: «Desde el altivo monte, / atalaya mayor del horizonte, / hasta la verde falda / entre cuya amatiste y esmeralda / esa fuente se pierde / en campo azul por laberinto verde / a Clavela he buscado» (vv. 803-809); la configuración métrica de la silva, con su combinación de versos de siete y once sílabas, y la sintaxis gongorina, entrecortada con sus incisos, hipérbatos y yuxtaposiciones, reproducen la incesante y agobiada búsqueda del galán por ese «laberinto verde» y reflejan, además, su desazón anímica por la ausencia de su amada.

En las comedias el ejemplo que destaca es la queja que declama Carlos en la tercera jornada de *Las academias de amor* justo antes de la celebración del segundo certamen (vv. 2304-2350). El pretendiente, que no cesa en su empeño de conquistar a la duquesa a pesar de la actitud cambiante que esta ha mostrado a lo largo de toda la obra, compara su situación con la de un marinero que, a pesar de las terribles tempestades que ha sufrido, se embarca una y



otra vez no por «afecto», sino «por reputación» (vv. 2333-2334). La comparación reviste la trayectoria dramática de Carlos de una especial trascendencia al poner de manifiesto el heroísmo —cómico, que no trágico— del personaje, que se empeña en no abandonar vencido la empresa amorosa, como le corresponde por su estatus sociodramático y a diferencia de cómo lo vimos al arranque de la segunda jornada. Además, intensifica el sentimiento de frustración del galán, que ha ido en aumento a lo largo de toda la obra y llega a su punto culminante en este momento, que se configura como uno de los de mayor tensión dramática de la pieza, ya que tiene lugar justo antes del desenlace y cuando parece que todo está perdido en la relación de los dos protagonistas.

## 2.2. Valores estructuradores

Como expusimos anteriormente, estamos convencidos de que la utilización del caudal poético gongorino posee una marcada dimensión acústica por lo que tiene de elevación estilística, especialmente en aquellos segmentos dramáticos yuxtapuestos a otros cuya elaboración retórica es menor. En este contexto, el cambio de tono poético, perceptible para el receptor, podría actuar también como índice de algunas de las modulaciones de la trama, una manera de indicar que los acontecimientos dramatizados van a suponer una nueva fase del conflicto dramático. En tales casos, además, es frecuente, y constituyen los ejemplos más paradigmáticos, que la modificación estilística se aúne con otros recursos también con un marcado valor estructurante, como la métrica o el cambio espacial o temporal. Son destacables aquellos casos en que una macrosecuencia se abre con una tirada en silva de consonantes redactada con una factura gongorina. Ya hemos mencionado casos de este tipo al hablar de los valores hermenéuticos, y es que ambas funciones aparecen superpuestas en bastantes ocasiones; además, como la mutación espacio-temporal es también estructurante, vamos a encontrar muchas topografías y cronografías en que se concitan ambas funciones.

Empecemos, pues, con estos casos en que métrica, gongorismo y, normalmente, mutación cronológica y topológica se dan la mano. Los casos más logrados son aquellos en que esta situación se da en diferentes momentos de la pieza, estructurándola verdaderamente en su práctica totalidad. Uno de ellos es *Los Armengoles II*. Ya hemos hablado de la topografía del monte en la primera jornada y del arribo de la nave mercedaria, tanto a Bizerta como a Barcelona, en la segunda y la tercera: en los tres casos se mezclan estilo elevado,

metro marcado e inicio de secuencia, por lo que, amén de los valores simbólicos comentados, no sería descabellado ver en ello una dimensión estructural. En la primera jornada se pasa del palacio real al monte en que Pedro comete sus correrías y en la segunda de Barcelona, donde se están llevando a cabo los preparativos de la misión redentora, a Bizerta, en que esta va a tener lugar. Nótese además que ambas secuencias anteceden a la entrada en acción de Pedro, como bandolero en la primera y como redentor en la segunda: marcarían, así, una inflexión en el transcurso dramático. Por lo que respecta a la tercera secuencia, la redactada en octavas reales que narra la llegada de los cautivos a Cataluña, también podría tener cierta dimensión estructuradora si consideramos que a partir de ese momento empiezan a cerrarse las dos tramas más importantes de la dilogía: las aventuras de Laurisana, que se consagra a Dios, y las de Pedro, que va a ser martirizado.

Otra tragedia susceptible de ser analizada bajo esta óptica es *Dido y Eneas*. Tres son las ocasiones en que se inicia una secuencia en verso marcado, siempre silva en esta pieza, redactadas de acuerdo con la estética gongorina: el arranque de la obra con la destrucción de Troya, la conversación en el monte entre Yrbas y Fineo en la segunda jornada (vv. 1352-1503) y la aparición del fantasma de Anquises en la tercera (vv. 2276-2312). Las tres secuencias anuncian tres momentos cruciales de la pieza: la primera, la destrucción de Troya y la forja del héroe trágico Eneas, dando así principio a la acción; la segunda, situada en el monte, la cacería en que Dido y Eneas se unen amorosamente con todas las consecuencias nefastas que ello implica, especialmente para la reina; y la tercera, la toma de conciencia definitiva de Eneas y la precipitación del desenlace de la pieza. También cabría aludir a la secuencia en octavas reales de la primera jornada ya comentada en que Yrbas y Dido se intercambian cumplidos ella y confidencias de amor él: el gongorismo y la métrica marcan la transición de los alrededores de Troya de la secuencia anterior a Cartago en la actual, donde se desarrollará el resto de la acción. Nótese, además, cómo algunas de estas secuencias constituyen diálogos, especialmente el de Yrbas y Fineo y el de Eneas y Anquises —bastante agitados, por cierto—, por lo que no es del todo exacta la idea de que la retórica gongorina solo se concentra en las descripciones y en los monólogos.

También *El peligro en la amistad* participa de esta tendencia. En esta obra, las lascivas actuaciones del rey parecen estar marcadas siempre por el gongorismo y el verso de ritmo endecasilábico: así lo vemos en el primer asalto a Rosaura de que somos testigos (vv.

105-202), en la segunda jornada cuando decide apartar a Mendo con el pretexto de que este dé caza a las galeras turcas (vv. 1129-1236) y al iniciarse la ronda nocturna, encabezada por la invocación a la noche ya aludida. Queda un poco fuera de esta órbita el arranque de la jornada tercera varias veces mencionado, pero lo cierto es que en él lo que se nos dramatiza son las consecuencias de las acciones del rey. También de esta jornada son los endecasílabos pareados y ciertamente gongorinos con que Mendo presenta su denuncia al rey de lo sucedido (vv. 2215-2292), con un valor estructurante evidente habida cuenta de que el protagonista conseguirá que el rey se arrepienta de su actitud y opte por instaurar el orden. Es digno de mención también el hecho de que en esta ocasión varias de las secuencias aludidas no implican cambio macrosecuencial, sino solo microsecuencial. Nótese, por último, cómo una vez más muchas de ellas no constituyen monólogos descriptivos, sino diálogos agitados reveladores de la tensión.

Recordemos la descripción que en *La toma de Sevilla* se hacía de la ciudad: esta se encontraba en una microsecuencia en silva de consonantes en la primera jornada (vv. 371-544) que desplazaba la acción de la corte leonesa de Fernando a la andaluza de Ajartaf; la secuencia se completa con el primer prodigio que anuncia al caudillo la derrota ante los cristianos: el león que lo vence en el campo. Más relevante es la microsecuencia en que da comienzo el choque final, que se viene gestando desde el inicio de la pieza (vv. 2027-2162) y en que, una vez más, la silva de consonantes se aúna con el gongorismo: se trata de aquella en que se describe a la Virgen de los Reyes, que ya hemos comentado; pero en ella se suceden algunos hechos más: Alguadaíra reafirma su vocación de luchar contra los musulmanes y Turrón describe al rey la disposición de las huestes musulmanas, que salen poco después por otra parte del tablado (ac. 2138+) con ánimo de luchar contra los cristianos. Como se puede apreciar, tenemos aquí un elemento más que resaltaría la trascendencia del momento: la configuración escénica, con todos los personajes computables de la pieza sobre el escenario, moros y cristianos, enfrentados en una representación metonímica de los ejércitos que están a punto de abordarse.

En *El renegado del cielo* tenemos la secuencia en silva que se extiende del verso 1945 al 2010, en la tercera jornada, que supone un cambio macrosecuencial: del campamento cristiano pasamos al palacio musulmán. No obstante, la dimensión estructurante de la secuencia no se queda ahí, pues a partir de este momento comienza el desenlace de la obra,

con el inicio de la batalla entre las tropas de Recisundo y las de Osmán y la caída de Cosdroe en la trampa de Florentina, lo cual le acarreará la muerte, como le predice, inquietantemente, la despechada Luna. En la segunda jornada se daba una situación parecida, pues la silva inauguraba también una macrosecuencia que trasladaba la acción del campamento cristiano en Roma a los jardines de la corte turca (vv. 1059-1102); sin embargo, esta secuencia no presenta un grado alto de elaboración gongorina, por lo que la dimensión estructurante queda limitada solo, en esta secuencia, al metro y a la mutación espacio-temporal. Como se puede apreciar, no hay una sistematicidad absoluta en el empleo de los recursos.

Es lo que se puede decir del ejemplo que vamos a aducir de la comedia *Las academias de amor*: la segunda macrosecuencia de la segunda jornada se abre con una tirada gongorina en silva que nos desplaza de alguna sala del palacio ducal en que Estela y Carlos disputan sobre sus amores (conflicto principal) al jardín en que Roberto intenta convencer al duque de que se case con su hija Celaura si pierde en el certamen, cosa que pronto causará la intranquilidad de Aurora (conflicto secundario). Morales vuelve a recurrir a la silva en la abertura de la tercera jornada; pero ni esta secuencia puede ser caracterizada como gongorina, salvo alguna que otra expresión esporádica, según se comentó antes («La noche el manto negro tenebrosa / tiende caliginosa», vv. 1827-1828, ya citado), ni parece haber una relación estructural clara con la de la jornada segunda.

La recurrencia con que el gongorismo aparece en tales contextos nos lleva a defender su potencial estructurador; no obstante, no debemos pensar que su utilización es sistemática, que se recurre a él cada vez que se quiere abrir una macrosecuencia en silva, pues, como hemos comentado, hay casos en que la tirada no va a presentar un nivel de elaboración retórica especial. ¿Podría deducirse, pues, que lo que verdaderamente posee valor segmentador es la métrica y los cambios espacio-temporales y escénicos, como defienden muchos estudiosos, y que el papel del gongorismo en tales casos es solo subordinado, es decir, que a la silva le suele corresponder un estilo elevado en tanto que metro marcado? Francamente, creemos que no es así: es cierto que quizá, como defienden Vitse y sus seguidores, hay que concederle a la métrica un papel preeminente en la segmentación dramática, pero de ahí a considerar que los otros elementos, entre ellos el gongorismo, son solo subordinados hay una buena distancia; nosotros preferiríamos hablar de yuxtaposición,

de la imbricación de metro y estilo en determinados puntos trascendentes del conflicto dramático.

Además, hay casos en que el gongorismo no se combina con una forma métrica marcada y, sin embargo, parece contribuir igualmente a pautar el transcurso dramático de la pieza. Al hablar de las topografías comentamos las descripciones gongorinas del jardín con que se abren las dos macrosecuencias en que tienen lugar los certámenes de *Las academias de amor*, especialmente la segunda: en estos casos es el romance el cauce métrico escogido. También vamos a encontrar ejemplos en que la función estructuradora de esta estética, desvinculada de un metro marcado e incluso de una mutación estrófica, actúa a un nivel jerárquico inferior a la microsecuencia. Es lo que sucede, por ejemplo, en el relato de la caída de Troya que Eneas pronuncia ante Dido la noche en que es agasajado con un banquete (vv. 974-1183), en que, si bien la retórica gongorina menudea a todo lo largo de la intervención, esta se concentra muy especialmente en los apartes en que el caudillo troyano «se divierte» extasiándose ante la belleza de la reina. Algo similar, aunque más discutible, podría decirse de la macrosecuencia nocturna de *Dejar por amor venganzas*, en cuya primera microsecuencia, en romance, el gongorismo aflora paralelamente a la entrada en escena de dos de los galanes que se dan cita en la trama: César (vv. 1067-1094) y don Juan con Tarabilla (vv. 1105-1126), que llega a recriminar a su amo la oscuridad del lenguaje —aunque, en realidad, no es tanta—.

Se trata, en definitiva, de un tema digno de atención, sobre el que no podemos profundizar más en este momento. Además, nuestras conclusiones son solo aplicables al exiguo corpus de Cristóbal de Morales, sobre el que exclusivamente trabajamos. Serían necesarios estudios de otros autores para valorar el verdadero alcance de esta supuesta dimensión estructurante de la retórica gongorina en la Comedia.

### 2.3. La parodia anticulterana

Para terminar la cuestión del gongorismo, querríamos dedicar unas líneas a la presencia de la parodia anticulterana en la obra de Cristóbal de Morales, que, recordemos, es una de las reacciones que la poesía de Góngora suscitó en el teatro de su tiempo. En este sentido, encontramos en muchas piezas de la época críticas y burlas al carácter ininteligible y pedante de la lengua gongorina; pero si en un principio estas chanzas estaban en la órbita de la

polémica que causó su renovación poética, especialmente en dramaturgos contrarios a ella, con el paso del tiempo se van a ir convencionalizando y convirtiéndose en un cliché, dando lugar a chistes tópicos que pueden encontrarse incluso en las obras de los poetas que mejor asumieron el legado del poeta cordobés, como es el caso de Calderón (Vega García-Luengos, 2006: 31-32). En este sentido, Melchora Romanos, en un intento de evitar valoraciones desenfocadas del fenómeno, advierte de que no se pueden evaluar todos esos comentarios de la misma manera, y que es necesario tener en cuenta el contexto en que aparecen (el género de la obra, quién lo dice...) y que, sobre todo, no tienen por qué reflejar necesariamente el pensamiento del poeta. Por ello le resulta muy significativo que sean casi siempre los graciosos, subalternos en la sociedad dramática de la Comedia, quienes enuncien estas burlas (2010: 84-89). Por todo esto, se podría sostener, con Augusto Guarino, que ya no se trata de una crítica o una parodia, sino de «ligera ironía» (2006: 22), o quizá sería más apropiado hablar de «autoironía», una forma de reírse de sí mismo y de mostrar la artificiosidad y el convencionalismo a los que el discurso de la Comedia había llegado, en la misma línea, por ejemplo, de muchos comentarios metateatrales de los graciosos<sup>433</sup>.

Es la situación con que nos vamos a encontrar en las pocas parodias del gongorismo que hay en el teatro de Cristóbal de Morales. Destaca en este aspecto el gracioso Berengario de *Los Armengoles*. Esta es su reacción en la primera parte de la dilogía tras escuchar las palabras amorosas que Pedro dedica a Saurina:

PEDRO. Yo [he venido], de ver el sol luciente  
abreviado en dos estrellas,  
de ver un piélago undoso  
enlazado en una crencha;  
estoy tan gustoso como  
el que la cabaña encuentra  
después que en la obscura noche  
perdió el camino y la senda;  
y en fin como quien te ha visto,  
pues nada hay que tanto sea  
si de náufrago y perdido  
tomo puerto y beso arena.

BERENGARIO. (¡Válgate el diablo por Pedro!, [*Aparte.*]  
¡cómo se las tiene tiasas  
en responderla! Que no  
hable yo de esta manera...)  
(*Los Armengoles I*: vv. 873-888)

433 Para profundizar sobre la cuestión del gongorismo y la parodia recomendamos la lectura del trabajo de Blanca Perriñán «Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos» (2006).

En realidad, resultaría muy forzado calificar de crítica antigongorina estas palabras de Berengario, ya que el gracioso simplemente está lamentando su incapacidad para expresarse en ese nivel, capaz de enamorar a las damas: una muestra de su inferioridad sociodramática que lo diferencia de Pedro, noble en traje de campesino. No obstante, también podría entenderse, como Guarino sugería, como una ironía ante la topicalización del lenguaje poético, con esa dimensión metateatral que hemos mencionado en tanto que el gracioso habla en aparte, probablemente dirigiéndose al público del corral. Además, si en este momento Berengario lamenta sus limitaciones retóricas, en otros va a expresarse como lo haría cualquier poeta imitador de Góngora, como cuando se refiere a la propia Saurina en casa de don Berenguer:

Fiaros podéis de mí,  
 que yo sé que se alegrara [Pedro]  
 de verme y que le dijera  
 dónde queda una serrana,  
 dulce enojo de la aurora,  
 bella emulación del alba,  
 con quien a las ferias vino  
 y la que es de todo causa.  
 (*Los Armengoles I*: vv. 575-582)

Más explícita se muestra la supuesta parodia en la segunda parte de la dilogía. En esta ocasión, Berengario se queja de la ininteligibilidad de la famosa topografía del monte en boca de Saurina:

BERENGARIO.                   ¿Quién del monte en la falda,  
 que unos llaman tapete, otro esmeralda,  
 repite tantas voces  
 que, trepando veloces,  
 al monte tanto apodo está diciendo  
 con esa tropelía que no entiendo?

SAURINA.                        La infelice Saurina.  
 Bajad, que en esta fuente cristalina  
 que, sosegada y bella,  
 Narciso el sol se desvanece en ella  
 espero.

[BANDOLERO] 1.                Pues bajemos de este monte.

BERENGARIO.                   ¿Para eso es menester tanto Faetonte?:  
 es heroico poema  
 todo zafir, penacho, sol, diadema.  
 (*Los Armengoles II*: vv. 387-400)

El comentario es, como el anterior, sumamente irónico. Ya hemos dicho que la topografía de Saurina es una de las muestras más paradigmáticas de la presencia del gongorismo en la escritura de nuestro autor, que, quizá consciente de ello, no pudo dejar de introducir como broma sobre sus propias convenciones las protestas del gracioso. No es este, sin embargo, el único cliché antigongorino de la pieza, pues encontramos otro, pronunciado también por el propio gracioso, en la jornada siguiente, con la diferencia de que ahora el objeto de su ironía son sus propias palabras:

Ya se han ido y ya la noche  
se derriba humedeciendo,  
porque es enferma de angurria;  
pero hablando con respeto,  
diamantes quiere sembrar,  
dulces néctares hibleos,  
líquidas perlas que a Flora  
sirven de aliño y de aseo,  
y en una y otra floresta,  
distilando humores bellos,  
lambica sobre las flores  
el alquitara del cielo.  
(*Los Armengoles II*: vv. 1745-1756)

Resulta altamente significativo que el subalterno que en la jornada anterior se quejaba de no entender esta «tropolía» y que en la primera pieza de la dilogía lamentaba no dominar el registro para «tenérselas tiesas» con las damas sea ahora capaz de declamar esta perorata culterana que no les va en zaga —o incluso llega a superar— a los segmentos gongorinos serios del resto de personajes de todas las obras, aunque, eso sí, sin dejar de ironizar sobre el recurso. Es una muestra de ese carácter convencional de estos chistes antigongorinos que el dramaturgo se permite hacer en ocasiones. No obstante, hay un detalle que no debemos pasar por alto: entre el Berengario que en la primera parte de la dilogía y en la jornada primera de esta segunda se quejaba de no comprender el registro y el que en este momento lo domina e ironiza sobre él se ha producido un cambio, pues han pasado cinco años y ha ingresado en la Orden de la Merced, si bien como «humilde motilón», según él mismo afirma en el verso 1050 de esta segunda pieza; de modo que ¿podría ser un indicio de la evolución que se ha producido en el personaje, si bien planteada, como es evidente, en un tono burlesco? Sea como fuese, de lo que no hay dudas es del carácter irónico, que no crítico, de las palabras del personaje.



Por último, también Tarabilla de *Dejar por amor venganzas* se queja en una ocasión del lenguaje que gasta don Juan cuando habla con él. Ya hemos aludido a esta situación, que tiene lugar en la jornada segunda de la comedia, durante la ronda nocturna que se salda con el enfrentamiento de señor y criado con Alejandro y Umbrete. Don Juan se refiere a las dudas que alberga sobre la identidad de la dama que lo ha citado, y se refiere en términos artificiosos a la banda y a la sortija que ha recibido como prendas de amor de Isbella y Leonor. Es entonces cuando el criado le espeta:

TARABILLA.	No te entiendo.
DON JUAN.	¿No me entiendes?
TARABILLA.	No, que es descolorido para mí aquese lenguaje.
DON JUAN.	Pues ¿qué ha de ser?
TARABILLA.	Claro y limpio. ( <i>Dejar por amor venganzas</i> : vv.1127-1130)

Hay que admitir que el cliché antigongorino es mucho menos relevante que los que hemos encontrado en *Los Armengoles*, ya que ni siquiera se lo puede considerar un chiste. No obstante, sí que presenta ese carácter convencional que hemos apreciado en los otros ejemplos.

No podemos decir mucho más sobre este aspecto, ya que, como se habrá podido notar, son muy pocos los casos que se dan en Morales de supuesta parodia del lenguaje cultista. Sin embargo, los cuatro que hemos aducido presentan el mismo carácter convencional e irónico de muchos de estos comentarios en una época en que la fórmula dramática de la Comedia se ha consolidado y el legado de don Luis ha sido asumido por la mayoría de los poetas. No podía ser de otro modo en un dramaturgo cuya escritura tanto debe a esta estética, como hemos pretendido demostrar en este capítulo.

## CAPÍTULO VIII

## LA MÉTRICA DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

**L**A métrica es, sin lugar a dudas, uno de los aspectos formales que más interés ha suscitado en la crítica del drama aurisecular en las últimas décadas: especialmente desde los años 80, han proliferado estudios que, partiendo de perspectivas metodológicas variadas, han intentado dar cuenta exhaustiva del papel que desempeña la polimetría en el teatro español de los Siglos de Oro. En efecto, superada ya la poco fértil tendencia de reducir el análisis métrico de una pieza a una tabla sinóptica con los tipos de estrofas empleadas y sus porcentajes de uso, y dejando de lado los estudios de la primera mitad del siglo XX que analizaban la versificación desde una perspectiva puramente evolutiva<sup>434</sup>, los estudios más recientes prefieren centrarse en la función dramática de la polimetría, según la cual la mutación métrica y la estrofa empleada constituyen indicios fundamentales a la hora de trazar la estructura de la pieza y establecer relaciones, a veces sutiles, entre sus secuencias.

En un trabajo de 1996, «Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro», Emmanuelle Garnier-Verdaguer pasó revista a los diferentes enfoques metodológicos que hasta entonces la crítica venía empleando para analizar la métrica. Tras una primera época en que la polimetría se entendió como una simple concesión al público en su afán por la variedad o a meros caprichos del poeta, que cambiaría de estrofa según sus preferencias, surgieron estos trabajos que otorgaban a la métrica un papel fundamental en la organización del drama. Un trabajo pionero sería el conocido de Diego Marín *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (1968), donde analizaba la polimetría del Fénix desde un punto de vista temático y comunicativo, ya que pretendía asociar cada estrofa a una situación comunicacional concreta<sup>435</sup>; a este enfoque se añadía otro eminentemente

434 Nos referimos a trabajos como el conocido de Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, de 1940 pero publicado en español en 1968; «The chronology of the comedias of Guillén de Castro» de Bruerton de 1944; o *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón* de Hilborn, aparecido en 1938. Estos trabajos, como es bien sabido, parten de las diferentes tendencias de empleo de los metros que se dan a lo largo de la trayectoria literaria de un poeta para establecer una datación hipotética de las piezas sin fechar. Resultan de gran interés, especialmente el dedicado a Lope, que todavía hoy sigue siendo libro de referencia en lo que respecta a las cuestiones cronológicas del Fénix; pero no adoptan un punto de vista funcional.

435 Marín opera con tres categorías temáticas, que son amores contrariados, amores felices y otros temas, como la venganza de honor; y con once de tipo comunicativo, como diálogo factual básico, monólogo narrativo o soliloquio o aparte cómico, entre otros (1968: 9-11).

cronológico, pues el citado crítico estudiaba también cómo estas tendencias iban cambiando a lo largo del tiempo. Poco después, a principios de los años 80, ensayó la misma metodología en la obra de Calderón, si bien en un trabajo mucho más breve (1982). Sus conclusiones son interesantes, pero los resultados que se deducen son asistemáticos; no queremos decir que su trabajo lo sea, que no lo es, sino que la impresión que se desprende es que, fuera de algunas tendencias muy marcadas, casi todas las estrofas valen para casi todas las situaciones en algún momento de la vida de Lope; no obstante, cabría preguntarse si en un corpus tan variado y proteico como es el de este dramaturgo es posible una sistematización simple de los valores de su polimetría.

Pero va a ser, como queda dicho, a partir de los 80 cuando se desarrolle una metodología fundada para analizar los valores dramáticos de la métrica teatral. Sin dejar de lado el precedente de Vern Williamsen, que en 1977 publicó un trabajo sobre el valor estructural que presentan algunas estrofas en varias piezas, fue sin duda Marc Vitse quien dio un impulso decisivo a esta línea de investigación con la publicación de una serie de trabajos en los que defendía y demostraba el valor estructurante de las mutaciones estróficas de la Comedia, criterio, además, que debía considerarse prioritario a la hora de elaborar una propuesta de segmentación de la pieza<sup>436</sup>. Sus presupuestos han sido seguidos por muchos investigadores, en ocasiones de manera más fiel, como le sucede a Françoise Gilbert (2006; 2007)<sup>437</sup>, y a veces matizando o enriqueciendo el método: algunos consideran que hay que tener en cuenta otros criterios amén de la métrica a la hora de segmentar la pieza, como la espacialidad (Antonucci, 2007c; Gavela García, 2007); otros, o los mismos, amplían los horizontes del potencial dramático de la métrica considerando el valor estructurador que la estrofa en sí puede poseer, algo a lo que había renunciado Vitse, que solo tenía en cuenta la mutación estrófica propiamente dicha (1998: 50); sin embargo, no se trata solo de otorgar un valor temático sin más al metro, sino de hacerlo desde una perspectiva eminentemente dramática, encontrando los vínculos que pueden existir entre bloques redactados en una

---

436 Su teoría, que ha sido reformulada en más de una ocasión, se encuentra planteada fundamentalmente en tres trabajos: «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*» (1998), «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)» (2007) y «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma» (2010). Nos abstenemos de esbozarla porque ya lo hemos hecho en diferentes lugares de este trabajo, sobre todo en el apartado de la fijación del corpus, en el capítulo I.

437 También nosotros hemos aportado nuestro humilde granito de arena al campo de estudio, realizando la propuesta de segmentación de una de las tragedias de Morales, *Renegado, rey y mártir* (2016b), y de una de las dos comedias, *Dejar por amor venganzas* (2016a).

misma estrofa, que pueden girar en torno a una misma situación o personaje, estableciendo paralelismos o contrastes entre ellos en diferentes momentos de la trama (Fernández Guillermo, 1998; 2005; Güell, 2004; 2007; Antonucci, 2007b; 2007c; 2009; Gutiérrez Meza, 2012; Crivellari, 2015)<sup>438</sup>.

Junto a este panorama, merece la pena citar la monografía de Susana Cantero *Dramaturgia y práctica del verso clásico español* (2006). En ella la autora analiza los valores de las estrofas pero sin adoptar preeminentemente una perspectiva estructuradora —salvo algunos apartados en que analiza las «modulaciones» o cambios de estrofas—; Cantero más bien vuelve a los enfoques de tipo temático y situacional que recuerdan un poco a los trabajos de Diego Marín, pero ello se debe a que su punto de vista es dramático, desde la práctica escénica actual; en este sentido, la estudiosa analiza muy bien el potencial expresivo de cada estrofa, que creemos fundamental a la hora de valorar su uso en la obra: en efecto, esta dimensión del metro puede resultar muy jugosa a la hora de entender por qué el poeta ha recurrido a él y no a otro en determinado contexto, más allá de un afán meramente estructurante o de un valor temático más o menos específico.

En estas dos perspectivas que acabamos de describir son en las que nos vamos a situar metodológicamente para estudiar las funciones de las estrofas del teatro de Cristóbal de Morales. Trataremos de adoptar un criterio eminentemente estructurante que combinaremos, siempre que sea posible, con otro de carácter más expresivo. Sin embargo, nos gustaría anunciar desde este mismo momento que, en virtud de esa visión de conjunto desde la que venimos analizando los diferentes aspectos del teatro de nuestro autor, la dimensión estructuradora quedará, en ocasiones, un poco imprecisa y diluida, ya que para apreciarla en todo su esplendor sería necesario un análisis específico del componente métrico de cada pieza, algo que no nos podemos permitir en este momento. Intentaremos paliarlo en la medida de nuestras posibilidades. Sea como sea, en el apéndice IV del tomo tercero de este trabajo incluimos una primera propuesta de segmentación de cada una de las diez obras de nuestro autor de acuerdo con la metodología de Marc Vitse<sup>439</sup>; en este sentido, nos gustaría advertir de

---

438 Un completo estado de la cuestión de las diferentes propuestas metodológicas de la segmentación puede encontrarse en Antonucci, 2007a, en realidad sobre la segmentación en general, y Antonucci, 2010, más centrado en las teorías basadas en la polimetría.

439 A ellas remitimos para la denominación de las diferentes macrosecuencias y microsecuencias a las que tendremos que aludir a lo largo de este capítulo. Hay que advertir de que, contrariamente a lo que pueda parecer, el trabajo no es completo, pues faltaría una exégesis exhaustiva de cada propuesta que diera cuenta de todos sus detalles y sus inconvenientes, algo que, obviamente, no hemos realizado, salvo en los dos casos

que no se trata de propuestas definitivas, sino de una primera aproximación, susceptible de ser reelaborada y enfocada de diferente manera: la segmentación dramática es una cuestión altamente compleja y polémica que obliga al investigador a reformular en ocasiones sus hipótesis; no obstante, es necesario mantener una actitud abierta, pues como afirma Fausta Antonucci:

La solución [entre diferentes propuestas segmentadoras], creo, está en ser conscientes de las distintas opciones y de las distintas posibilidades analíticas que nos ofrecen, y, por eso mismo, de que la lectura que ofrecemos es, siempre, tentativa (aunque, eso sí, basada en criterios explícitos y coherentes). Por lo demás, ¿acaso podemos decir en conciencia cuál de las opciones responde mejor a la intención del dramaturgo (aun admitiendo que Lope [o cualquier otro dramaturgo, añadimos nosotros] tuviera una y una sola intención, aparte de la de agradar a su público)? (Antonucci, 2009<sup>440</sup>)

#### 1. A MODO DE RECORDATORIO: ALGUNOS DATOS ESTADÍSTICOS

Antes de empezar a analizar esos valores funcionales de las estrofas, tarea que ocupará el grueso de este capítulo, creemos conveniente ofrecer, de nuevo, una serie de datos de tipo estadístico sobre la métrica del teatro de Morales. En realidad, lo más importante fue ya aducido cuando fijamos el corpus dramático de nuestro autor, pues fue necesario comparar su sistema métrico con el de las obras de atribución dudosa. No obstante, nos parece inadecuado limitarnos a remitir a aquellas páginas en este momento del trabajo en que nos centramos en la métrica de forma monográfica. Pedimos disculpas, pues, por estas repeticiones; no nos alargaremos mucho en las explicaciones.

En primer lugar ofrecemos el cuadro y gráfico que reflejan todas las estrofas empleadas por Morales y su frecuencia de uso en porcentajes; para que no sea una mera copia de la del capítulo I, separamos en esta ocasión, como viene siendo habitual, las tragedias de las comedias, en azul y rojo respectivamente en la tabla.

(El cuadro y el gráfico figuran en la página siguiente.)

---

ya referidos de *Dejar por amor venganzas* (Carmona Tierno, 2016a) y *Renegado, rey y mártir* (Carmona Tierno, 2016b).

440 Se trata de un trabajo en una revista en línea que carece de paginación.

Estrofa	AI	A2	DE	LB	PA	RC	RRM	TS	AA	DAV
Romances	69,2 %	69,2 %	60,7 %	56,1 %	56,6 %	68,2 %	61,3 %	63,3 %	56,3 %	63,7 %
Redondillas	17,2 %	11,1 %	20,5 %	27,3 %	14,5 %	18,5 %	15,9 %	14,8 %	19,5 %	24 %
Silvas de consonantes	10,6 %	8,2 %	11,6 %	6 %	9,7 %	6 %	7,2 %	12,8 %	7,1 %	4,6 %
Décimas	3 %	7,2 %	3,7 %	5,6 %	8,6 %	7,3 %	11,2 %	7,9 %	9,7 %	7,7 %
Octavas reales	—	3,1 %	2,7 %	1,9 %	—	—	—	0,9 %	2,5 %	—
Canciones	—	1,2 %	0,6 %	—	—	—	0,8 %	0,2 %	1,2 %	—
Endecasílabos pareados	—	—	—	3,2 %	3,3 %	—	3,4 %	—	—	—
Sonetos	—	—	—	—	1 %	—	—	—	3,8 %	—
Sextetos lira	—	—	—	—	4 %	—	—	—	—	—
Septetos lira	—	—	—	—	1,6 %	—	—	—	—	—
Novenas	—	—	—	—	0,7 %	—	—	—	—	—
Romancillos	—	—	—	—	—	—	0,3 %	—	—	—

Tabla 8. Porcentajes de uso de las estrofas de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

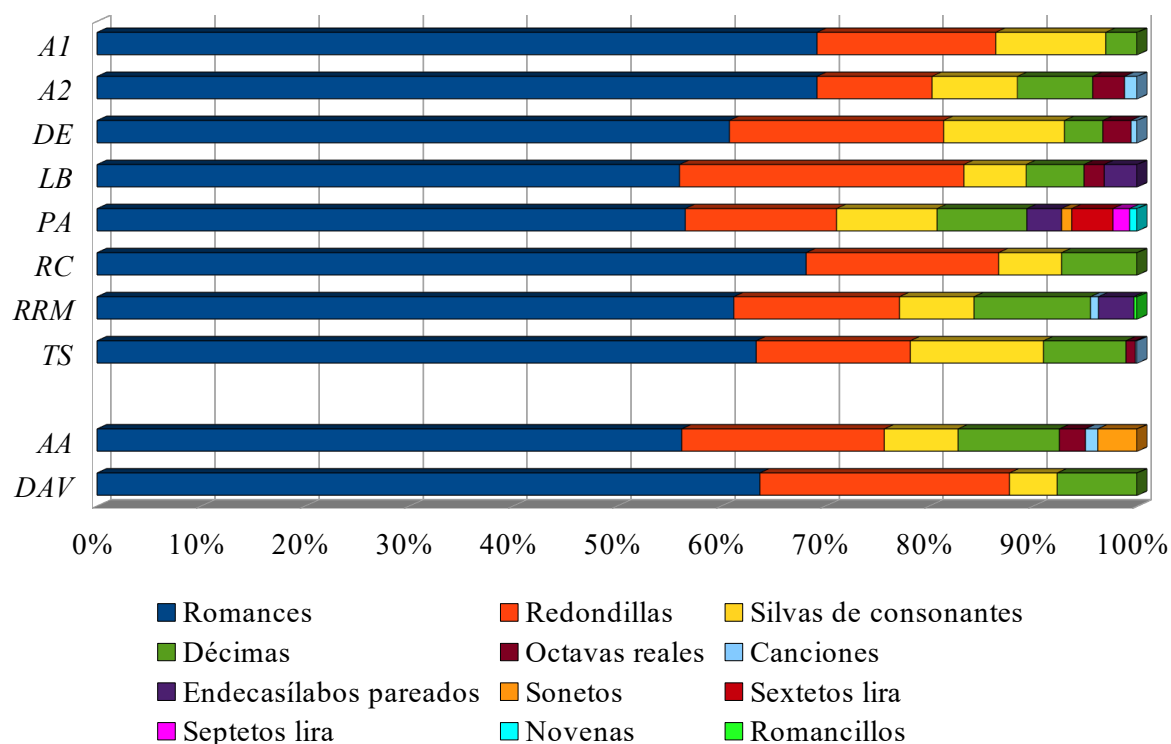


Gráfico 8. Porcentajes de uso de las estrofas de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

Solo vamos a recordar que este perfil métrico era característico de un dramaturgo de la escuela de Calderón y que destacaba por su relativa regularidad, no produciéndose en las

tendencias de uso de cada metro diferencias que puedan calificarse de abismales. Son cuatro las estrofas favoritas de nuestro autor, pues aparecen en todas las piezas, pertenezcan al macrogénero trágico o al cómico: el romance, con un promedio total de utilización del 61,8 % (63,1 % en las tragedias y 60 % en las comedias); la redondilla, cuya media alcanza el 18,3 % (17,5 % en las tragedias y 21,8 % en las comedias); las silvas de consonantes, con una media de utilización del 8,4 % (9 % en las tragedias y 5,9 % en las comedias); y las décimas, cuyo promedio de uso llega al 7,2 % (6,8 % para las tragedias y 8,7 % para las comedias). El resto de estrofas es más esporádico, aunque destacan las octavas reales, a las que se recurre en la mitad de las obras: en cuatro tragedias y en una comedia. Hay que recordar que *El peligro en la amistad* presenta una factura estrófica algo diferente del resto al ofrecer combinaciones métricas que solo encontramos en esta pieza; las implicaciones de tal peculiaridad fueron comentadas al establecer el corpus, lugar al que remitimos. También hay que tener en cuenta que estos datos, así como otros que vamos a ofrecer a continuación, no tienen por qué tener un carácter definitivo habida cuenta de que los textos pueden estar mutilados y de que nuestro dramaturgo pudo haber escrito otras piezas cuyos sistemas métricos, al ser confrontados con estas cifras, podrían variar nuestras conclusiones. Por último, solo diremos que no apreciamos diferencias relevantes en la configuración métrica de las tragedias por oposición a las comedias: *Las academias de amor* presenta un porcentaje bajo de romances si la comparamos con la mayoría de las tragedias, pero es muy parecido al de *El legítimo bastardo*; por otra parte, esa pieza palatina es la que contiene un mayor número de sonetos, pero no creemos que eso se deba específicamente a su adscripción al macrogénero cómico, sino al motivo de las academias y justas poéticas que se desarrolla en ella, como veremos a su debido tiempo; *Dejar por amor venganzas* se caracteriza por una buena cantidad de redondillas, pero también *El legítimo bastardo* y, en menor medida, *Dido y Eneas*. Como decimos, no creemos que estas diferencias, que no son extremas, se deban al carácter cómico de las dos obras, sino a las necesidades dramáticas del autor.

Podemos aportar algunos datos estadísticos nuevos en relación con la métrica, como, por ejemplo, las frecuencias de empleo de las asonancias en los romances de nuestro autor, algo a lo que solo aludimos muy de pasada en el capítulo I. La información queda plasmada

en la siguiente tabla, en que, como en otras ocasiones, coloreamos las celdas de las tragedias en azul y las de las comedias en rojo<sup>441</sup>:

As.	A1	A2	DE	LB	PA	RC	RRM	TS	AA	DAV	T. T.	T. O.
<i>a</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	1
<i>a-a</i>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10	10
<i>a-e</i>	—	1	—	—	1	1	1	1	1	1	7	7
<i>a-o</i>	1	—	—	—	1	1	1	1	—	1	6	6
<i>e-a</i>	1	—	1	1	1	—	—	—	2	1	7	6
<i>e-o</i>	2	1	1	1	1	1	1	1	2	1	12	10
<i>i</i>	1	—	—	—	—	—	1	—	—	—	2	2
<i>i-a</i>	—	1	—	1	1	1	—	2	—	—	6	5
<i>i-o</i>	1	1	1	1	1	1	1	1	—	1	9	9
<i>o</i>	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2
<i>o-a</i>	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1	1
<i>o-o</i>	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	2	2
<i>u-a</i>	1	—	1	1	1	1	1	—	1	—	7	7
<i>u-o</i>	—	1	1	—	1	—	—	—	—	—	3	3
T. A.	8	7	6	7	11	7	7	6	6	6		

Tabla 9. Asonancias de los romances de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

Como se puede apreciar, a diferencia de la variedad estrófica, bastante limitada, los romances de nuestro autor se caracterizan por la pluralidad de asonancias: catorce de las veinte combinaciones posibles. Algunas son muy frecuentes y las encontramos en todas las obras o en la práctica totalidad de ellas, como les sucede a *e-o*, que se llega incluso a dar repetidamente en dos piezas, *a-a* o *i-o*; son también relativamente recurrentes *a-e* y *u-a* y, en menor medida, *a-o* y *e-a*. Las más extrañas son las agudas y *o-a* y *o-o*. Por lo que respecta a la variedad en cada pieza, una vez más, *El peligro en la amistad* se diferencia del resto al presentar hasta once asonancias distintas, siendo lo más frecuente en las demás solo seis o

441 Solo tenemos en cuenta el número de tiradas que emplean una u otra asonancia. La columna «T. T.» («Total de tiradas») tiene un valor absoluto, al considerar el número total de tiradas en que se emplea la asonancia; por su parte, en la columna «T. O.» («Total por obra») se las valora en relación con las piezas: en cuántas se recurre a una en concreto, independientemente de las veces que se repita; por último, la fila «T. A.» («Total de asonancias») no considera el número de tiradas en total —lo cual implicaría el irrelevante dato, en este contexto, de cantidad de bloques en romance—, sino la variedad de rimas asonantes. No consideramos la extensión de las tiradas, el número de versos a lo largo de los que se extienden, tarea que podría ser el objeto de un trabajo más monográfico.



siete. Como adujimos en el lugar correspondiente, si esta circunstancia arroja ciertas dudas sobre la paternidad de la pieza, no nos parece prueba suficiente y determinante para llegar a excluirla del corpus canónico de nuestro autor.

Por último, otra serie de datos estadísticos que goza de cierto prestigio en los análisis métricos es la frecuencia de empleo de las estrofas que abren y cierran las jornadas. He aquí los resultados en tabla —las tragedias en azul y las comedias en rojo— y en gráfico<sup>442</sup>:

Estrofa	Inicio de jornada			Final de jornada		
	Tragedias	Comedias	Total	Tragedias	Comedias	Total
Romances	10 (41,7 %)	2 (33,3 %)	12 (40 %)	20 (83,3 %)	6 (100 %)	26 (86,7 %)
Redondillas	7 (29,2 %)	2 (33,3 %)	9 (30 %)	2 (8,3 %)	0	2 (6,7 %)
Silvas de ctes.	5 (20,8 %)	1 (16,7 %)	6 (20 %)	1 (4,2 %)	0	1 (3,3 %)
Décimas	1 (4,2 %)	0	1 (3,3 %)	1 (4,2 %)	0	1 (3,3 %)
Octavas reales	1 (4,2 %)	1 (16,7 %)	2 (6,7 %)	0	0	0

Tabla 10. Porcentajes de uso de las estrofas en inicio y final de jornada de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

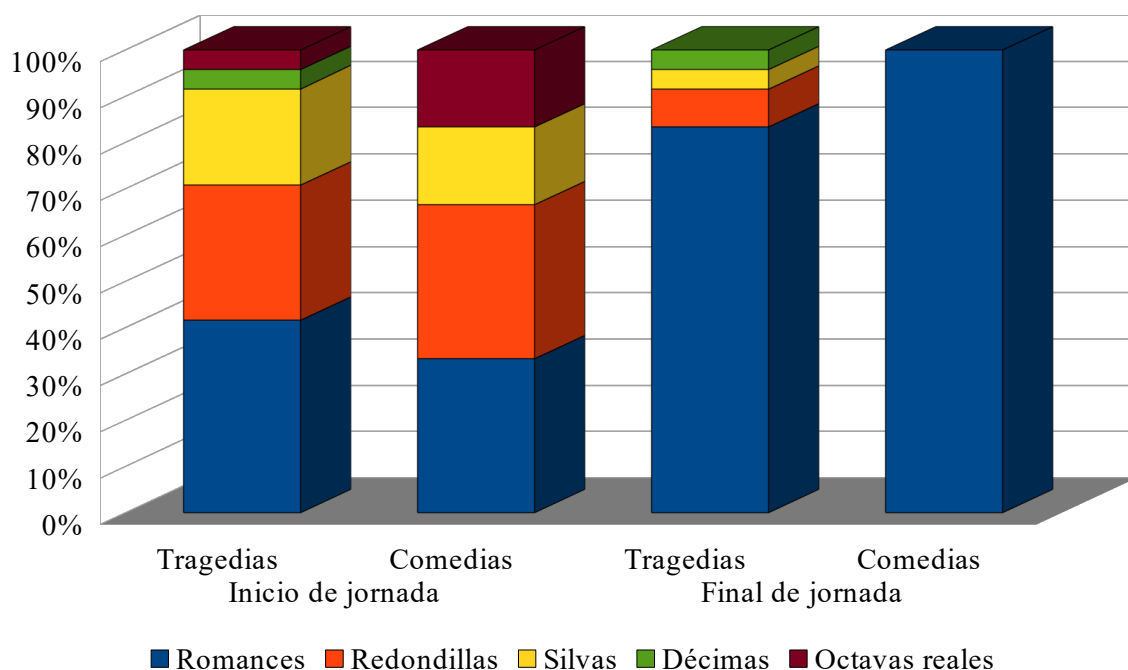


Gráfico 9. Porcentajes de uso de las estrofas en inicio y final de jornada de las obras dramáticas de Cristóbal de Morales

442 Evidentemente, hay que partir de que cada pieza posee tres jornadas, lo cual hace un total de treinta arranques y treinta cierres (veinticuatro en las tragedias y seis en las comedias). En la tabla los números enteros indican, como es obvio, la cantidad absoluta y los porcentajes la relativa.

Como era esperable, el romance va a ser la estrofa más recurrente en una y otra circunstancia, por el simple hecho de que se trata del metro más frecuente de la escritura dramática de nuestro poeta. No obstante, se aprecian diferencias representativas: este metro se configura sin lugar a dudas en el favorito para clausurar la jornada, algo que ya fue puesto en evidencia por Vern Williamsen, quien consideraba que se llegó a convertir en una señal acústica de final de obra, tendencia que se da en los tres grandes dramaturgos del XVII: Lope, Tirso y Calderón (1977: 887); en el nuestro, el romance no solo pone fin a la pieza, sino a la jornada también, como acabamos de reseñar<sup>443</sup>, aunque, no obstante, podemos encontrar otras estrofas. Por lo que atañe al inicio de jornada, el romance sigue llevándose la palma, pero muy disputada con la redondilla, con la que llega a empatar si consideramos individualmente las comedias; también la silva alcanza cierta frecuencia, aunque mucho más lejos: recuérdese cuanto se dijo en el capítulo anterior acerca de las macrosecuencias que arrancaban con este metro redactadas en estilo gongorino, hecho sobre el que se volverá en las páginas que siguen. Si atendemos al contraste entre tragedias y comedias, tampoco nos parecen significativas las diferencias que observamos en la tabla y en el gráfico, de modo que se puede hablar sin mucho temor a equivocarse de una tendencia común en lo que atañe a los metros de apertura y cierre de las jornadas en los dos macrogéneros; como hemos advertido en alguna ocasión, en estos casos es forzoso tener en cuenta la diferente proporción de piezas que pertenecen a una u otra convención: ocho tragedias frente a solo dos comedias.

## 2. VALORES FUNCIONALES DE LAS ESTROFAS

A la hora de hablar del valor estructurante de los diferentes metros, algunos investigadores, en el caso del teatro lopesco, han considerado la redondilla la estrofa neutra o de grado 0 (Garnier-Verdaguer, 1996: 189-190; Güell, 2007: 115): se trataría de aquella que, por su frecuencia de uso, es la empleada por el dramaturgo para construir la mayor parte del conflicto, reservando para aquellas secuencias que le interesa destacar de algún modo otras formas estróficas menos recurrentes y con una marcada fuerza expresiva. Nosotros emplearemos mejor, basándonos en la clásica dicotomía de la lingüística estructuralista, la

---

443 Si nos centramos exclusivamente en los finales de función, no hay ninguna obra de Morales que no se cierre con romance; tan solo en algunas tenemos secuencias englobadas cerca del fin, pero el poeta siempre se guarda de volver al romance con la asonancia previa en los últimos versos. Un caso destacable y comentado por nosotros es el de *Renegado, rey y mártir* (2016b: 190-191).

oposición metro no marcado y metro marcado. Así pues, si en el teatro de Lope la redondilla era la estrofa no marcada por excelencia, en Morales, como en otros muchos dramaturgos seguidores de la estética calderoniana, este papel se va a reservar para el romance, su cauce estrófico más recurrente —recordemos que alcanzaba un promedio total de más del 60 % de uso—. Sin embargo, también podemos considerar la redondilla, el segundo metro más usado en las piezas de nuestro autor —aproximadamente una media del 20 %—, una segunda estrofa no marcada en su poética, si bien, como veremos, sus valores funcionales no son los mismos que los del romance. El resto de metros, cuya frecuencia de uso es mucho menor y sus peculiaridades expresivas mucho más evidentes, va a constituir todo el arsenal de estrofas marcadas a que nuestro poeta va a recurrir para resaltar las secuencias bien por su trascendencia dramática o bien por su fuerza expresiva. Vayamos viéndolo paso por paso.

### *2.1. Los romances y los romancillos*

El romance, como queda dicho, es la estrofa más empleada en el teatro de Morales. Quizá por ello, desde un punto de vista estructural, va a ser el metro favorito para redactar aquellas secuencias que se constituyen en los núcleos dramáticos de la pieza, aquellas en que se desarrolla el meollo de las diferentes fases dramáticas por las que va pasando la acción; en este sentido, en las macrosecuencias polimétricas la microsecuencia en romance suele ser siempre aquella en que se plasma el nudo del conflicto en juego en ese momento dramático concreto. Se puede hablar, por tanto, de una función «nodal» del romance.

Susana Cantero, en su valoración de la expresividad del metro, señala su carácter abierto e ilimitado gracias a la disposición de la rima asonante que se repite indefinidamente en los versos pares a lo largo de toda la tirada, a diferencia de otros metros como la redondilla o la quintilla, cuya configuración métrica, con la disposición de las rimas, les otorga un carácter de cierre y reapertura a lo largo del discurso (2006: 216); en este sentido, el romance es una estrofa caracterizada por una fluidez muy sugerente, a lo que contribuye también la asonancia de la rima, «una especie de progresión nunca resuelta, como una melodía que no cayera nunca a la cadencia final», en palabras de Cantero. Este carácter del romance se aviene perfectamente con esa cualidad que le hemos otorgado de servir de cauce al quid del conflicto en cada momento.

No obstante, no hay una sistematicidad absoluta en el empleo de esta y otras estrofas: en ocasiones toparemos con secuencias en que se está desarrollando un momento esencial de la acción pero que, sin embargo, está redactada en otro metro; en estos casos hay que buscar una explicación, como, por ejemplo, la relación del pasaje con otro en la misma estrofa o las posibilidades expresivas de ese metro. Sea como fuese, lo que sí vamos a encontrar es una tendencia de uso evidente de las estrofas en determinados contextos. También queremos advertir de que no hemos encontrado diferencias de empleo relevantes entre las piezas trágicas y las cómicas: téngase en cuenta que nos moveremos en una esfera abstracta y funcional cuyos mecanismos son, en cierto sentido, universales; las diferencias se apreciarán en la aplicación concreta de tales principios, y aun así creemos que dependen más de la pieza en sí que del macrogénero o incluso microgénero a que esta puede adscribirse; por ello, no nos preocuparemos mucho por distinguir entre tragedias y comedias.

En la primera jornada de *Los Armengoles I* el romance marca las dos microsecuencias que se constituyen en los pilares dramáticos del acto: la historia de Pedro en la A2, que pone al espectador en antecedentes y plantea la acción, y el desarrollo del enredo en C4 una vez que en casa de don Berenguer se han dado cita el conde y el protagonista. La jornada segunda, por su parte, gira en torno a las traiciones de Manfredo, que pasan por diferentes fases cuyos nudos están en romance: sus antecedentes en D, la puesta en marcha de la venganza en E2, el malentendido producido por su calumnia en F2 y el enfrentamiento entre los galanes y Alberto en G2. En la tercera jornada se recurre al romance para el sumario que hace Berengario en I1, donde además Laurisana consigue convencer a Pedro de su inocencia; para la nueva traición del conde, que suplanta a don Berenguer y se propone raptar a Saurina en I3; y, finalmente, como marca de final, para el desenlace de la pieza en J.

En la segunda parte de la dilogía estos usos del romance como metro no marcado para la progresión neutra de la pieza son si cabe más evidentes: en la primera jornada, que nos muestra la vida en pecado del protagonista, se emplea para la recapitulación de la primera pieza que hace don Berenguer en A1, dando así comienzo a la acción de esta segunda parte; para la visión de Pedro en la sierra (B2); y para la secuencia del perdón real y la conversión del protagonista (C). La segunda macrosecuencia (B) es uno de los casos en que no se produce lo que sería esperable, ya que el enfrentamiento entre las huestes de Alberto y los bandoleros de Pedro, momento esencial, no está en romance, sino en silva, pero de ello

daremos cuenta cuando nos centremos en los valores de este metro, ya que, como dijimos, hay que tener en cuenta su dimensión expresiva y su relación con otros momentos de la obra para entender la preferencia por esta estrofa en este lugar. Las jornadas segunda y tercera, por el contrario, no defraudan en lo que respecta al uso del romance: D presenta la vida contemplativa de Pedro y F2 la activa redimiendo cautivos en Bizerta; en G2 se dramatiza el pacto con el gobernador de Bujía que cristalizará en I con su martirio y apoteosis.

Similar tendencia se deduce del análisis estrófico de *Dido y Eneas*. En la primera jornada, el romance es el cauce de la revelación del destino de Eneas en B y de la relación de Dido en C2 donde esta renueva sus votos de castidad, obligación cósmica paralela a la del troyano. Ya en la segunda jornada, en D2 Eneas relata la destrucción de Troya, quedando en evidencia en los apartes su atracción por Dido; esto lleva a que en F consumen su amor, con lo que esto supone de atentado a los hados. En la tercera jornada, el romance reviste a la microsecuencia en que se hace sumario de esos amores (G2) y, por último y como siempre, en la que sirve de desenlace (H2).

Por lo que respecta a *El legítimo bastardo*, el romance vertebra la primera jornada: la macrosecuencia A, que gira en torno a Narcisa, y la microsecuencia B2, que dramatiza la caída de Policarpo y el ascenso de Casimiro. En la segunda encontramos el metro en D, en que Casimiro ofrece Lituania al duque de Moscovia, lo cual generará un conflicto armado; y en E1, en que tanto él como su hermano desterrado ponen en marcha los planes que, creen, los ayudará a alcanzar sus objetivos. En la tercera jornada, el romance aparece en G1 y G5, la primera en cierto sentido inversa a B2, pues en ella se oponen la virtud de Policarpo y la alevosía de Casimiro en la guerra, y la segunda como desenlace.

También nos da un buen ejemplo *El peligro en la amistad*. En esta obra, el romance pauta concretamente los momentos esenciales del conflicto de «la lujuria del déspota», según vimos al analizar el paradigma microgenérico de la pieza. Así, la primera microsecuencia en romance de la obra, la A3, evidencia la lujuria soterrada del rey, al que hemos visto poco antes acosar a Rosaura: la inversión de valores se hace más evidente al ponerse en contraste el relato de Mendo, que se ha desplazado a Sicilia a concertar las bodas del rey, con los verdaderos deseos del monarca. A partir de este momento y a todo lo largo de la segunda jornada, la estrofa caracteriza las secuencias en que el rey pone en práctica cada uno de sus asaltos. En la tercera se emplea en G3, donde queda de manifiesto su ruindad al acusar a

Carlos de atentar contra el honor de Mendo; no obstante, desde el momento en que este presenta queja ante el tirano, el metro se va a configurar como vehículo de las microsecuencias en que comienza a imponerse el orden (arrepentimiento del monarca en G5) y en que se restablece en su totalidad (H2 y H3).

Hablemos de *El renegado del cielo*. En la primera jornada, el romance jalona el relato de la vida de Osmán (A1), que sirve de antecedente a la acción, y vuelve a revestir a toda la segunda macrosecuencia, B —con unas décimas englobadas—, con un primer desarrollo de los conflictos en juego —el religioso de Osmán y el acoso de Cosdroe a Florentina—. La segunda jornada está compuesta de tres macrosecuencias polimétricas (la C, en realidad, monométrica con englobada), en las cuales el romance se reserva para la microsecuencia que soporta el peso dramático: la presentación de Recisundo en C; la nueva escena de acoso, más agresiva, del rey Cosdroe a Florentina en D3; y el juicio con Cristo en E2, punto climácico. En la tercera la estrofa se emplea para la exposición de los planes de ayuda de Florentina a los cristianos (F2) y para la macrosecuencia final (H).

*Renegado, rey y mártir* se estructura, en sus dos primeras jornadas, en función de las fechorías que su protagonista comete. En este contexto, el romance es el cauce métrico del relato de las «hazañas» de Pedro en A12; vertebrada toda la macrosecuencia B, en que se propone raptar a Clavela, y C, en que reniega; y reaparece en D3, cuando intenta torturar a Mauricio. La tercera jornada, por su parte, está compuesta por una sola macrosecuencia en la que asistimos al martirio de Pedro, ya arrepentido: predomina en ella el romance salvo el inicio en silva, del que ya hablamos al analizar el estilo y al que volveremos a aludir a su debido tiempo, y algunas secuencias englobadas<sup>444</sup>.

Poco cambia la situación de *La toma de Sevilla*, donde el romance es la estrofa seleccionada en A2, en la primera jornada, en el contexto de la preparación de la conquista de la ciudad, y en B6 para el relato de Tarfira, por el que se intuyen los peligros que acechan a los musulmanes. En la segunda, en C asistimos a los avances de los cristianos, que obtienen un gran impulso cuando la infanta Alguadaíra se pase a su bando (E1). En la tercera, el metro reviste a la macrosecuencia F, en que se interroga a Turrón, y, como no podía ser de otro modo, a la microsecuencia G3, cuando Fernando alcanza la victoria y se hace con el control de la ciudad.

---

444 Remitimos a nuestro trabajo ya mencionado para un análisis más completo del componente métrico de esta tragedia (Carmona Tierno, 2016b).

El mismo procedimiento se aprecia en las comedias. En la primera jornada de *Las academias de amor* el romance es la estrofa en que se presenta el conflicto principal de la pieza en A2, tras la presentación de los pretendientes en octavas reales, y en que, como metro englobador, se desarrolla la primera academia (C). En la segunda jornada se emplea para las dos secuencias en que se desarrolla específicamente el conflicto cómico de la pieza, la educación sentimental de Carlos, lo cual queda plasmado en las dos conversaciones que la duquesa y el conde de Barcelona mantienen en D y F3. En la tercera jornada el romance aparece en la macrosecuencia G2, en que se dramatiza el enredo que causa el billete de Estela, y, una vez más, como metro englobador de la segunda academia (I).

Por último, *Dejar por amor venganzas* se estructura en función de los asaltos amorosos de la «batalla de Venus» de don Juan, cuyas secuencias nodales van a tener, de nuevo, el romance como vehículo estrófico: la microsecuencia A4, en que el galán cambia sus planes en Zaragoza; B2, en que lleva a cabo su primera intervención, que se salda con una derrota; D1 y D5, segundos asalto y fracaso, respectivamente; E1, tercera vez que lo intenta sin éxito; y F, desenlace y, por fin, triunfo<sup>445</sup>.

Dejando ya la dimensión estructuradora del romance, creemos que resulta relevante considerar, aunque nos situemos momentáneamente en la línea de los trabajos de Diego Marín, uno de los aspectos comunicativos más comentados del metro: su supuesta dimensión narrativa, que lo convierte en uno de los cauces preferidos para la plasmación de relaciones de sucesos o de descripciones en el teatro. Esta particularidad de la estrofa, que puede remontarse al verso 309 del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope («las relaciones piden los romances»), ha sido reseñada por los trabajos más tradicionales, como los del mencionado Diego Marín, que lo considera uno de los metros favoritos de Lope para las relaciones (1968: 27-35), función que también puede apreciarse en el teatro de Calderón, junto a otras muchas más (1982: 98). Más recientemente, también Pedro Ruiz, en un trabajo en que estudia la tradición poética de las estrofas más usuales del teatro barroco, vincula este metro en su faceta teatral con las relaciones como consecuencia de la evolución que el romance como género sufrió al perder su carácter lírico y adoptar uno preferentemente narrativo (2001: 84); y Susana Cantero, por su parte, incluye entre las funciones dramáticas que le asigna varias de índole narrativa: episodios históricos, discurso heroico histórico o relato, entre otras bien

445 También remitimos a nuestro trabajo sobre la versificación de esta comedia para un estudio más pormenorizado del asunto (Carmona Tierno, 2016a).

diferentes, como «soporte de escenas generales de diálogo» (2006: 215-231). Si nos acercamos al teatro de Morales, constataremos, efectivamente, que existe, al menos *a priori*, un vínculo evidente entre esta estrofa y las relaciones, ya que la mayoría de las que vamos a encontrar en su teatro, sean del tipo que sean, se localizan en una secuencia redactada en este metro. Muchas son, en efecto, de tipo narrativo, como, en las tragedias, el relato del nacimiento de Pedro y su ocultación en *Los Armengoles I* (vv. 31-222), la visión de este personaje en la segunda parte de la dilogía (vv. 437-614), el relato de la caída de Troya en *Dido y Eneas* (vv. 974-1183), el del periplo de Mendo en *El peligro en la amistad* (vv. 203-370), las vidas de Osmán y de Pedro en *El renegado del cielo y Renegado, rey y mártir* (vv. 97-280 y 65-266) o, en las comedias, la historia del duque de Milán en *Las academias de amor* (vv. 279-448); otras, por su parte, son más bien de índole expositiva, con las que se pretende persuadir al interlocutor de que actúe o reaccione de una determinada manera, como los mensajes que recibe Eneas de Creúsa en *Dido y Eneas* (vv. 329-368 y 1581-1715), el ofrecimiento de Lituania al duque de Moscovia por parte de Casimiro en *El legítimo bastardo* (vv. 1903-1964) o la embajada de Alguadaíra a Fernando en que le ofrece su ayuda en *La toma de Sevilla* (vv. 1471-1554).

Sin embargo, es igualmente evidente que el romance es mucho más que el cauce de las relaciones. En casi todos los casos que hemos citado la tirada se extiende más allá de la mera narración, de suerte que esta solo constituye una parte, más o menos extensa, de la secuencia en que se inserta; además de esto, contamos con muchas en las que no quedan vestigios de intervenciones de tipo narrativo, sino solo diálogo o enfrentamiento verbal, por más que algunos parlamentos tengan una extensión considerable, como son los casos, en las tragedias, de la microsecuencia G2 de *Los Armengoles I*, en que se produce el duelo cuádruple entre los personajes masculinos; de la E1 de *El legítimo bastardo*, en que Policarpo y Casimiro intentan en el palacio real uno comprobar si la sortija de Narcisa es la de su padre y otro matar al rey; la C1 de *El peligro en la amistad*, en que el rey intenta forzar a Rosaura; o, en las comedias, la E1 de *Dejar por amor venganzas*, en que don Juan trata por tercera vez de conseguir el amor de Isbella/Leonor. Junto a esto, es posible localizar alguna relación redactada en otro metro distinto del romance; no nos referimos solo a las octavas reales o a los endecasílabos pareados, que también se caracterizan por este potencial narrativo, sino a estrofas no marcadas como las redondillas: véase la graciosa descripción en boca de Arturo del pensil en que se



encuentran Mauricio y Clavela en *Renegado, rey y mártir* (vv. 488-558) o las explicaciones que para romper el contrato matrimonial da Alejandro a don Ramón en la tercera jornada de *Dejar por amor venganzas*, en que resume todos los enredos en que se ha visto envuelto desde que llegó a Zaragoza (vv. 2169-2260).

Esto pone en evidencia que, efectivamente, el romance posee una dimensión narrativa, aunque esta es solo una de las muchas que puede presentar. Ya Diego Marín recogía otros valores en el trabajo sobre la polimetría en Lope, y en el de Calderón lo caracterizaba por su diversificación funcional (1982: 97-100). Más recientemente, Daniele Crivellari (2015) ha conseguido demostrar efectivamente cómo incluso en el teatro de Lope, el que supuestamente mejor se atiene al binomio romance/relación, el metro aparece en gran cantidad de contextos, de suerte que su funcionalidad debe vincularse más con lo dramático, la progresión del drama, que con lo temático. En el caso de Morales, se puede establecer además una relación entre ambas perspectivas: si el romance es el metro no marcado por excelencia que sirve al poeta para plasmar los sucesos nodales de la trama, podemos pensar que las tiradas narrativas son pasajes realmente relevantes en este contexto, ya que en ellos se da cuenta de la trayectoria anterior de los personajes, crucial para comprender su evolución ulterior, o se les revela alguna información que va a ser trascendente en el decurso de la pieza. Lo narrativo, en el fondo, no casa muy bien con la dramaticidad, más propensa a la acción y al diálogo; en este sentido, es evidente que una larga tirada monologada tiene que ser realmente significativa en la obra para que el autor haya decidido incluirla y quebrar, en cierto sentido, el ritmo dramático de la secuencia.

Un último aspecto relacionado con el romance en el que merecería la pena detenernos es el valor funcional de las asonancias. Es una cuestión que ha llamado también la atención de la crítica en más de una ocasión. En este sentido, por ejemplo, Williamsen intentó dilucidar sus valores semánticos en el teatro de Tirso de Molina en función de la relación que, por la rima, se establecía con alguna palabra clave para entender y caracterizar el pasaje, estuviese esta entre las de la tirada o no: en este sentido, *u-a*, por ejemplo, sería ideal para aquellas secuencias que giran en torno a una *burla* hecha sobre un personaje; o *i-e* sería recurrente en las marcadas por un tono luctuoso por la sugerencia de lo *triste* (1989: 689-690). Este enfoque ha sido retomado más recientemente por otros investigadores que le otorgan, además, una dimensión más puramente dramática: las asonancias pueden servir también para establecer

relaciones semánticas y estructurales entre secuencias que, en una misma obra, la repiten, vínculos que pueden ser de paralelismo o de contraste (Güell, 2007; Aichinger, 2012: 134-139; Crivellari, 2015: 11-13).

El teatro de Cristóbal de Morales no es ajeno a tales procedimientos, pues vamos a encontrar algunos casos en que, como afirman estos trabajos, la asonancia va a teñir la secuencia de connotaciones varias o va a contribuir a establecer vínculos con otras a lo largo de la pieza. Así, en *Los Armengoles I* se recurre al romance en *e-o* en dos ocasiones muy significativas: en el relato en que Alberto da a conocer a Guillén la identidad de Pedro, al inicio de la pieza, y al final de la segunda jornada, cuando los cuatro hombres de la pieza se enfrentan en el caótico duelo. La asonancia sugiere el nombre del protagonista, estableciendo entre ambos bloques, que suponen el planteamiento el primero y la máxima tensión dramática el segundo, una relación de oposición: en uno se da cuenta de la ocultación de identidad del muchacho, mientras que en el otro esta se desvela.

En *Renegado, rey y mártir* hay un par de asonancias que merecería la pena comentar: la de la microsecuencia D3, *a-o*, y la de la final, E3, *a-e*. La primera rima con *renegado* y es el momento en que Pedro, que obtiene la corona de Argel, llega al punto álgido del sacrilegio y de la maldad al torturar a su padre cortándole las venas. La segunda rima con *mártir* porque en ella se va a producir, precisamente, el suplicio del protagonista. Además, como apuntó Williamsen, el romance cuya asonancia rimaba con el título de la pieza o con alguna palabra clave de ella en el tercer acto debía de ser para el público una señal de final (1989: 687-688).

En *El peligro en la amistad* hay un caso curioso de lo que podríamos llamar asonancia especular, aquella que invierte las vocales en juego para dar lugar a dos bloques estructuralmente opuestos (Crivellari, 2015: 14-15). En la macrosecuencia F, en la segunda jornada, la que constituye el gran asalto nocturno del rey, la microsecuencia F2, en que Carlos consigue ahuyentar al monarca, está en romance en *a-o* —que rima también con *Carlos*, por cierto—, mientras que la F6 presenta la asonancia *o-a*: en esta Carlos es culpado por Mendo de atentar contra su honor e intenta vengarse de él, hecho que solo se evitará gracias al malentendido de Estela, que lo llama marido al confundirlo con César. Nótese la oposición: en F2 Carlos hace gala de su amistad al poner su vida en riesgo y enfrentarse a escondidas al rey mientras que en F6 es considerado un traidor por el amigo a quien ha ayudado.

Por último, también la comedia recurre a estos procedimientos: en *Las academias de amor* aflora la asonancia *e-a*, que rima con el nombre de la protagonista, en dos momentos clave: en la macrosecuencia D, en que la muchacha da a su enamorado Carlos la primera lección de amor para que el comportamiento de este no ponga en peligro su reputación, y en que la asonancia rima también con *duquesa*, segundo término del desdoblamiento de la protagonista; y en la microsecuencia final (I2), en que tiene lugar el duelo poético entre Estela y Carlos que va a suponer su unión definitiva; esta microsecuencia se opone también por asonancia especular a la anterior (*a-e*), en que se desarrolla el duelo que enfrenta al duque y a Aurora, cuyo conflicto constituía la trama secundaria de la pieza.

Quizá merece una mención aparte el empleo de las asonancias agudas, no muy frecuentes pero con un notable valor expresivo (Güell, 2004: 981-982). La asonancia *a* vamos a encontrarla en un brevísimo pero destacado pasaje de *Las academias de amor* en que Viombro, con ayuda de unos músicos, se burla del carácter cambiante de Estela y de los celos que ello genera en Carlos (F2); en este caso, la asonancia oxítona resalta el mensaje y quizá es lo más propicio para el carácter cantado del fragmento. Los romances en *i* vamos a encontrarlos en dos piezas, en *Los Armengoles I* y en *Renegado, rey y mártir*, en dos momentos muy tensos dramáticamente: la microsecuencia en que el conde suplanta a don Berenguer y consigue engañar a Saurina (I3) y, paralelamente, aquella en que Pedro suplanta a Antonio y seduce a Clavela, con romancillos incluidos (B1); en tales casos, viene muy bien lo que Williamsen adujo sobre esta asonancia, que por su rima con *mentir* y  *fingir* se aviene perfectamente con las secuencias en que se consuma algún engaño (1989: 689); no obstante, el carácter cerrado de la vocal *a* también con la finura de las damas, en torno a las cuales giran ambas secuencias; sea como fuese, la asonancia es muy expresiva en un contexto de gran intensidad dramática. Por último, también tenemos un par de casos en que se recurre a la asonancia *o*: en cada una de las dos piezas que conforman la dilogía de *Los Armengoles*; en la primera parte aparece en la microsecuencia en que el conde pide a Alberto la mano de Saurina para comenzar sus traiciones (E2): la asonancia aguda de una vocal cerrada impone un fuerte dramatismo y arroja unas connotaciones inquietantes; no se puede decir lo mismo de la segunda parte, en que esta rima se emplea en la macrosecuencia en que asistimos al cambio espiritual que se ha dado en Pedro tras su ingreso en la Merced (D): la fuerza fonética subraya

de algún modo la grandeza del fraile, que destaca tanto por su vida contemplativa como activa, según nos mostrará el devenir de la obra<sup>446</sup>.

Hay que tener en cuenta que estos mecanismos suelen funcionar al nivel específico de cada obra, sin que, creemos, tenga sentido buscar una sistematicidad de los valores de la asonancia en toda la producción de nuestro autor. Pongamos un ejemplo: si analizamos en conjunto los romances con asonancia *e-o*, la más frecuente de Morales, veremos que las situaciones en que se da son tan variadas desde un punto de vista tanto estructural como temático que es imposible establecer una lógica unitaria en todo el corpus; podemos encontrar ejemplos tanto al inicio absoluto de la pieza, suponiendo así el planteamiento de la misma (*Los Armengoles I*), como al final en su desenlace (*La toma de Sevilla*); asimismo, junto a secuencias con un marcado sentido positivo, como la mencionada de *La toma de Sevilla*, en que se consolida la victoria cristiana sobre los musulmanes, tenemos otras de un profundo valor negativo, como la C de *Renegado, rey y mártir*, en que Pedro reniega. Por tanto, hay que analizar el fenómeno individualmente para llegar a resultados convincentes, no forzando en ningún caso el sentido de las obras.

Por último, antes de cerrar este estudio, merece la pena que dediquemos unas palabras al romancillo, que, recordemos, solo aparece en la microsecuencia B1 de *Renegado, rey y mártir*, rematando los discursos en romance con la misma asonancia, *i*, de Clavela, que implora a Pedro por la vida de su padre, y de Mauricio, que le pide al bandolero por el honor de su hija. Ya tuvimos ocasión de comentar esta secuencia cuando hablamos de los versos paralelísticos, y lo que podemos decir del empleo de los romancillos en esta ocasión está en estrecha relación con lo que adujimos entonces: estas leves variaciones musicales que implica el paso al romance hexasilábico tienen una función argumentativa, como remate o conclusión de lo expuesto en la tirada del octosilábico. Desde un punto de vista estructural, además, los dos pequeños bloques en romancillo dividen la microsecuencia en romance en tres, lo cual

---

446 No podemos decir mucho más porque estas asonancias no son muy frecuentes en el teatro de Morales, pero parece que *i* se vincula con la finura femenina y *o* con el vigor masculino. De hecho, puede compararse esto con las dos tiradas en romance con tales asonancias de la pieza teóricamente de Antonio Manuel del Campo *Los desdichados dichosos*, primera parte de *La Estrella de Monserrate*. En ella asistimos al encuentro entre Carlos y Laura, que deciden presentarse inventando una identidad: la muchacha dice ser una dama vienesa llamada Flor de Lis y el joven un caballero francés de nombre Otón; las relaciones ficticias de sus vidas, muy fantasiosas, están redactadas en romance con asonancia *i* para la de Laura (fols. 197r-198v) y *o* para la de Carlos (fols. 198v-200v), que, por cierto, riman con los seudónimos que han adoptado.

podría considerarse un caso de lo que Vitse denominó minisegmentación<sup>447</sup>, de modo que cada una de esas tres minisecuencias desarrollaría también distintas fases del proceso dramático en marcha en la microsecuencia, que es la segunda fechoría de Pedro: el rapto de Clavela; en concreto, cada una gira en torno a los peligros que acechan a las víctimas: la muerte para Mauricio, la deshonra para Clavela, y, por último, la pérdida de la integridad para los dos, al ser raptados por Pedro cuando logra consumir el engaño (Carmona Tierno, 2016b: 186-188). De todas maneras, al ser el único caso en que Morales ha recurrido a este cauce métrico, no podemos decir mucho más sobre él.

## 2.2. Las redondillas

En general, los estudios que conocemos sobre la redondilla, especialmente los que versan sobre el teatro de Lope, resaltan el carácter de comodín de la estrofa (Marín, 1968: 12-21), que casaría a la perfección en prácticamente todas las situaciones dramáticas, como afirma Susana Cantero, quien, además, pone el acento en el dinamismo del metro:

La redondilla es una combinación muy breve, y su estructura circular engarza estrofas sucesivas sin esfuerzo, lo cual le permite componer con mucha facilidad series tan largas como la situación dramática requiera. Esas cualidades hacen que pueda bullir en su interior, al hilo del discurso, un dinamismo brioso que avanza de manera grasa y sin enganchones, y que sostiene perfectamente y sin desmayar el peso de situaciones prolongadas en el tiempo y cargadas de una acción que cabalga por encima de la sucesión de estrofas al modo como cabalga el ritmo de la música sobre las barras de compás escritas en la partitura. (Cantero, 2006: 234)

Pedro Ruiz, por su parte, justifica esta polivalencia en virtud de la inexistente tradición lírica del metro, a diferencia de otras estrofas como el romance, la décima o el soneto (2001: 82).

Si nos centramos en el teatro de nuestro autor, con un porcentaje medio de uso de aproximadamente el 20 %, la redondilla puede ser considerada su segundo metro no marcado, a pesar de que su frecuencia de utilización se encuentra bien alejada de la del romance, estrofa con la que guarda una estrecha vinculación desde un punto de vista estructurador; pero si este era el cauce métrico preferido para los nudos dramáticos de la pieza, la redondilla lo va a ser para los «extremos» de esos conflictos<sup>448</sup>, es decir, para las secuencias que los introducen y, de

---

447 Se trata de la posibilidad de segmentar algunas microsecuencias, hasta ahora la unidad mínima del método métrico-estructurante de Vitse, siempre partiendo de modulaciones estróficas menores como la que acabamos de mencionar. En concreto, el investigador francés pensaba en los pareados dispersos a lo largo de una tirada de endecasílabos blancos (2007: 196-199).

448 No se nos ocurre una denominación mejor. Hemos barajado términos como «periferia» o «anexo», que hemos descartado porque creemos apreciar en ellos valores connotativos no deseables, según los cuales estas

algún modo, los presentan; para aquellas en que se nos muestran los resultados de lo sucedido en ellas, a veces con valor introductorio para las siguientes; o para las que sirven de enlace y transición entre las nodales. Simplificando, se podría hablar, en este sentido, de tres funciones estructuradoras extremas: incoativa, transitiva y conclusiva. Hay que tener en cuenta, además y como pasaba con el romance, que esta tendencia no es ni mucho menos sistemática, pero sí, si nuestras reflexiones no son desacertadas, generalizada. Por último, esta cualidad se aprecia igualmente tanto en tragedias como en comedias, sin que en unas y otras el fenómeno se muestre de una manera especial, al menos al nivel funcional abstracto con que trabajamos —otra cosa es la concreción individual en cada pieza—; por ello, no haremos excesivo hincapié en la distinción. Analicemos la cuestión con un poco de más detalle y ayudándonos de algunos ejemplos significativos.

Si hemos dicho que en muchas ocasiones las redondillas van a presentar el conflicto del romance, va a ser frecuente en el teatro de nuestro autor la sucesión de ambos metros (Fernández Guillermo, 2007: 169-170). Los ejemplos abundan: tenemos dos casos en las macrosecuencias F y G de *Los Armengoles I*: F1 (redondillas) propicia la traición del conde en F2 (romance), ya que a Pedro se le cae la carta de Laurisana y permite a Manfredo cambiarla por la falsa que trae oculta; G1 (redondillas), por su parte, prepara el duelo cuádruple de G2 (romance) al ir reuniendo en casa de don Berenguer a los personajes que se van a ver implicados. En *Dido y Eneas* tenemos la macrosecuencia D, que se inicia con el animado banquete en el palacio de la reina (D1, redondillas), que pide a su huésped que relate el fin desastrado de Troya (D2, romance); lo mismo se puede decir de G, que se inicia con unas redondillas (G1) en que Yarbas y sus criados aguardan impacientes la venida de Fineo, que ha ido a investigar qué hay entre Dido y Eneas, de lo que da cuenta al rey en un relato en romance (G2). Y en *El renegado del cielo* tenemos la macrosecuencia F, en que las redondillas (F1) nos presentan la acampada de los cristianos ante las murallas enemigas y el romance (F2) nos relata la llegada de Florentina, que va a ofrecer una inestimable ayuda a Recisundo.

Hay casos en los que la redondilla no tiene por qué aparecer en inicio de macrosecuencia, sino en su interior, con una función igualmente incoativa. Lo vemos, por ejemplo, en *Renegado, rey y mártir*, cuya macrosecuencia D se inicia con unas décimas que

---

secuencias en redondillas serían menos importantes que las redactadas en romance; no se trata de eso, ni mucho menos, sino, como venimos diciendo, del desarrollo de la acción dramática.

ya comentaremos y se continúa con unas redondillas (D2) que preparan el choque entre Pedro y Mauricio en la microsecuencia siguiente en romance (D3). También podemos traer a colación un caso de una comedia, *Dejar por amor venganzas*, cuya macrosecuencia D se cierra con un bloque en romance (D5) en que cristaliza la segunda derrota amorosa de don Juan, final previamente preparado por las redondillas (D4) —aunque también por la silva y las décimas (Carmona Tierno, 2016a)—.

Sin embargo, no siempre la combinación va a ser con el romance, sino que puede darse también con los metros marcados con que al autor destaca la microsecuencia por su trascendencia dramática o fuerza expresiva. Así, la primera macrosecuencia de *El peligro en la amistad* se abre con unas redondillas (A1) en que Mendo, Carlos y Agüero se dirigen al palacio real; cuando llegan, se pasa a la silva (A2) en el momento en que irrumpe el rey acosando a Rosaura, de lo que ya hemos hablado. En *Renegado, rey y mártir* AII se abre con unas redondillas (AII1), pero en breve aparecen las décimas, cuando Pedro se dirige al crucifijo (AII2). Y por último, *Dejar por amor venganzas* arranca con un bloque en redondillas (A1) en que don Juan explica a Tarabilla los motivos por los que se ha desplazado a Zaragoza, que pronto van a cambiar cuando conozca a Isbella y Leonor, lo cual se plasma en romance en la microsecuencia A4: antes, sin embargo, hemos pasado por una silva (A2) y unas décimas (A3).

En otros casos el valor de las redondillas va a ser conclusivo, cerrando de algún modo una fase dramática y mostrando las consecuencias de lo que se ha producido en la secuencia en romance. Tenemos un ejemplo en *Los Armengoles II*, en cuya primera macrosecuencia las redondillas (A2) suceden al relato en romance (A1) que resume la primera parte de la dilogía y pone al corriente a los personajes de los supuestos desmanes de Pedro en la sierra; A2 muestra una consecuencia de todo ello: la liberación de Alberto y el esclarecimiento de la muerte del conde, amén de la preparación del enfrentamiento entre padre e hijo en la macrosecuencia que sigue. Algo diferente es la microsecuencia E2 de *Dejar por amor venganzas*, aquella de la que dijimos antes que era eminentemente narrativa: después de enredarse aún más la situación en casa de don Ramón en E1 en romance, se presenta Alejandro para cancelar su matrimonio con Isbella, lo que ofende al anciano, que reta al joven comendador: en realidad, más que mostrar una consecuencia, prepara la macrosecuencia final, F, en romance. Lo mismo se puede decir de G6 de *El peligro en la amistad*, en que las

redondillas muestran una nueva traición de Agüero que va a reunir en el jardín en que está Rosaura a Mendo y al rey en la macrosecuencia final, H.

También vamos a encontrar casos en que la redondilla conclusiva no sucede a un romance, sino a otro metro. Es el caso de la microsecuencia B5 de *Los Armengoles II*, que dramatiza el resultado del enfrentamiento entre Pedro y Alberto, con derrota del primero, que se ha producido en silva en B4. En *Dido y Eneas* la microsecuencia D4 representa el aviso que Siqueo, por medio de su retrato, envía a una Dido ilusionada con su nuevo amor, hecho que puede considerarse una consecuencia de D3, en que la reina confirma su atracción por el troyano en décimas. Una situación similar se da en la mesosecuencia<sup>449</sup> II de *Renegado, rey y mártir*, en que las redondillas que la cierran, AII3, pueden considerarse una conclusión del ataque que ha recibido Antonio y una preparación de los sucesos que están por venir: el bandolero por un lado y el galán por otro se preparan para raptar a Clavela y protegerla, respectivamente; pero la microsecuencia que antecedía, en que Pedro se quedaba con el retrato de la dama, estaba en décimas (AII2).

En otras ocasiones la microsecuencia en redondillas se va a localizar entre dos bloques métricos entre los cuales va a ejercer una función de enlace o transición. Algunos casos son la C2 de *Los Armengoles I*, en que Diana interrumpe el diálogo en décimas (C1) entre el conde y Laurisana para anunciar la intempestiva irrupción de Pedro en la casa de los Lanzoles, en silva (C3); la F3 de *El peligro en la amistad*, en la que Mendo finge ser Agüero, lo cual le permite conocer la identidad del rey en F4, en romance, metro en que también estaba la tirada anterior, F2, en que Carlos había ahuyentado al monarca; la A2 de *El renegado del cielo*, que une la inicial en romance (A1) en que conocemos la historia de Osmán y la redactada en décimas en A3 en que el renegado se encuentra con su padre: la microsecuencia en redondillas nos muestra el prendimiento de Honorio y Florentina; o la B5 de *La toma de Sevilla*, que actúa como transición entre la B4 en silva, en que Alguadaíra relata uno de los prodigios que anuncian lo que está por suceder, y la B6, en que arriba a Sevilla Tarfira: en redondillas, rey e infanta comentan el prodigio y atisban la llegada de la segunda mora.

Estas secuencias pueden confundirse, y de hecho en ocasiones son difíciles de distinguir, de las que poseen un valor incoativo y no figuran en inicio de macrosecuencia, de las que hemos citado algunos ejemplos: todo dependerá del juicio del crítico.

---

449 Se trata de una categoría jerárquica intermedia del método segmentador de Vitse que sirve para ordenar las macrosecuencias polimétricas excesivamente complejas. Véase Vitse, 2007.



Hasta ahora hemos analizado casos en que la función extrema de la redondilla se da a nivel microsecuencial, pero podemos encontrar también algunos en que actúa en el ámbito macrosecuencial: el bloque en redondillas se convierte entonces en el núcleo dramático de una macrosecuencia que tiene un valor extremo respecto a otras. Vayamos a los ejemplos.

En *Los Armengoles I* la macrosecuencia B está completamente en redondillas, y en ella asistimos al viaje a Barcelona de Pedro y Saurina: esta macrosecuencia enlaza la primera de la pieza, A, en que Guillén informa a Alberto de que los jóvenes han ido a las ferias de la ciudad, con la tercera, C, en que, ya en Barcelona, Pedro se mete en problemas. Otro caso similar lo tenemos en *Dejar por amor venganzas*, cuya macrosecuencia C, con que arranca la segunda jornada, está enteramente en redondillas y en ella somos testigos de la discusión entre Isbella y Leonor, que riñen por los enredos producidos en la jornada primera, al mismo tiempo que conocemos que don Ramón ha sido informado de la presencia del vengador don Juan: la macrosecuencia es un antecedente de la siguiente, D. En *Las academias de amor* encontramos un caso de una macrosecuencia en redondillas con valor conclusivo, la H, solo interrumpida por algunas silvas que reproducen la carta de Estela, leída por los galanes en voz alta: la macrosecuencia cierra los enredos producidos por la carta en la anterior, G.

Sin embargo, estas macrosecuencias de función extrema pueden ser también polimétricas, casos en que la microsecuencia en redondillas constituye su nudo y las redactadas en otras estrofas, a su vez, extremos de esta. En *Los Armengoles II* tenemos la macrosecuencia H, aquella en que las octavas reales (H1) relataban la llegada de las naos mercedarias; no obstante, se puede decir que su núcleo dramático lo conforma la microsecuencia en redondillas H2, en que Laurisana se presenta ante el rey y anuncia su vocación monacal, cerrando así su intervención en la obra: H1 sería, de algún modo, una introducción de H2, en que de lo general pasamos a un caso particular del rescate, el de la muchacha; pero sea como fuese, la macrosecuencia en sí tiene un valor de enlace entre la G y la I, centradas en la trama de Pedro en Bujía: su función es madurativa, y sirve para que el público acepte verosímelmente el paso del tiempo entre el pacto entre Pedro y el gobernador (G) y el suplicio del primero (I), más de nueve días después, según comenta el moro (vv. 2439-2449). Otro ejemplo podría ser la macrosecuencia G de *El renegado del cielo*, que consta de dos microsecuencias: G1, en silva, con valor incoativo, en que Cosdroe anuncia que Florentina por fin se le ha rendido; y G2, en redondillas, en que la dama hace acto de

presencia para llevarse al rey y acabar con él; sin embargo, una vez más, la macrosecuencia en sí posee una función de extremo al configurarse como un precedente de la caída de los musulmanes, cosa que va a suceder en la siguiente, la H, el desenlace de la pieza.

Por último, existen algunos casos de bloques en redondillas que, más allá de su valor extremo, presentan algunas peculiaridades también de tipo estructurante que merece la pena comentar, aunque tan solo sea brevemente. En *Dido y Eneas* se puede establecer una relación de paralelismo entre dos bloques, el D4 y el G3, ya que en cada uno de ellos los protagonistas reciben un contundente mensaje del Más Allá instándolos a cambiar de actitud: el prodigio del cuadro de Siqueo para Dido y el enfrentamiento verbal y casi físico de Creúsa y Venus para Eneas. En *El legítimo bastardo*, por su parte, hay dos microsecuencias en redondillas que tienen la peculiaridad de presentarnos los contrastes entre los dos hermanos agonistas: la B1, en que Casimiro mata a Aurelio, llorado por Policarpo; y la E2, en que fracasan los planes nocturnos de cada uno: Policarpo no logra matar a su hermano y este no consigue hacer lo propio con el rey. En *El peligro en la amistad* Morales juega con la combinación de décimas y redondillas para diferenciar planos sociodramáticos: las primeras para los señores y las segundas para los criados; lo vemos en B y, muy especialmente, en E1. Por último, hay que mencionar el valor extremo peculiar de las redondillas en el primer certamen de *Las academias de amor*: la macrosecuencia, que es la C, está en romance, que sería el metro englobador, pero pronto asistimos a una serie de cambios sucesivos que van pautando el desarrollo dramático de esta primera justa; las intervenciones de los participantes están en décimas, las cuales se introducen y se cierran con unas redondillas: en las de apertura cada contendiente presenta su definición del amor y en las de clausura Estela valora la intervención; junto a esto, tenemos las canciones de los músicos, que repiten el fallo de la duquesa.

Estos detalles demuestran, pues, el partido tan rico que un dramaturgo local como Morales puede sacar de la métrica, más allá de esos valores funcionales generales que hemos detectado. Sería necesario en este sentido un estudio monográfico de la polimetría de cada pieza para valorar su alcance en toda su magnitud, algo que deberá hacerse en estudios posteriores.

### 2.3. Las décimas

La décima es el primer metro marcado que vamos a estudiar; no obstante, no se trata de la tercera estrofa más frecuente de la escritura dramática de nuestro autor, lugar que corresponde a la silva, con aproximadamente un promedio del 8 % de utilización, que analizaremos en el apartado siguiente. Si hemos decidido comenzar el repaso a las estrofas marcadas con este metro, cuarto en frecuencia en el teatro de Morales con una media aproximada del 7 %, es porque lo creemos la elección más lógica al tratarse de una estrofa de arte menor y guardar ciertas relaciones estructurales con el romance, al considerarla hasta cierto punto, como explicaremos a continuación, el equivalente marcado de este metro, mientras que la silva lo será de la redondilla.

Numerosos investigadores han recalcado el carácter especial de esta estrofa. Pedro Ruiz, en su estudio sobre la tradición poética de las formas métricas de la Comedia, señala su dimensión epigramática, algo que en cierto sentido la acaba vinculando con el soneto (2001: 84). También Susana Cantero alaba las excelencias de este metro, que caracteriza como de «un equilibrio perfecto», de «gran altura conceptual» que «la emparenta con el espíritu del arte mayor» y que «en su conjunto posee un contenido físico de tensión», lo cual la convierte en «la única estrofa de arte menor capaz de suspender el tiempo de un modo absoluto» (2006: 285-286).

Personalmente, más que una suspensión absoluta del tiempo, cosa que se puede dar en alguna ocasión, nosotros preferiríamos hablar de modificación del ritmo dramático. Esta circunstancia y las otras que hemos reseñado, según los citados estudiosos, hacen de la décima uno de los metros marcados por excelencia, al que nuestro dramaturgo va a recurrir para resaltar de algún modo aquellas secuencias dramáticas que tienen una trascendencia especial para el desarrollo dramático de la pieza o que desea dotar de una altura emocional destacada. A causa de esto es por lo que dijimos al comenzar que, salvando las distancias y entendiéndolo en un sentido lato, en muchas ocasiones la décima se va a configurar como la versión marcada del romance, al resaltar, por esa modulación rítmica, momentos decisivos en el transcurso dramático, sin que tenga por qué aparecer necesariamente incrustada, de forma englobada, en la secuencia en romance; sin embargo, como viene siendo habitual, esto no es sistemático, de suerte que vamos a encontrar también casos en que la décima adquiere esa función extrema que caracterizaba a la redondilla. Por último, su carácter geométrico, con sus

rimas abrazadas y su configuración enunciativa particular —en que los cuatro primeros versos deben constituir un periodo sintáctico completo—, conceden a la estrofa una dimensión unitaria y cerrada cuyo ritmo se va a imponer contundentemente, lo cual la va a hacer apta para determinadas situaciones dramáticas que requieren una solemnidad especial; esta dimensión expresiva es algo que la va a diferenciar de otros metros marcados, sobre todo de la silva.

Como sucedía con los metros no marcados, tampoco resulta muy relevante distinguir su empleo en tragedias y comedias, ya que el valor funcional de la décima es siempre el mismo, el cual se concretiza en cada pieza según su contexto y sus necesidades dramáticas.

Cantero analiza la estrofa fundamentalmente a partir del tipo de situaciones dramáticas en que suele aparecer, todas ellas caracterizadas por esa suspensión temporal de la que hablaba y con un especial énfasis en la expresión de la emotividad: el amor y sus confidencias, los celos y sus tormentos, reflexiones, desgarró, ambición, etcétera (2006: 291-321). Todo ello es cierto y muchas de las situaciones que describe esta estudiosa las vamos a encontrar en las piezas de nuestro autor: la declaración amorosa del conde a Laurisana en C1 de *Los Armengoles I*, la de don Juan a Isbella en la englobada de A4 de *Dejar por amor venganzas*, el intercambio amoroso y tenso por los celos de Mendo y Rosaura en E1 de *El peligro en la amistad*, el arrepentimiento de Osmán en la englobada de H de *El renegado del cielo*, las quejas amorosas de Antonio en AII2 de *Renegado, rey y mártir* o la expresión de la conciencia cristiana de Alguadaíra en la englobada de D de *La toma de Sevilla*. Sin embargo, junto a esto tenemos también muchos casos en que se nos hace difícil aceptar que se trate de una simple expresión de «pasiones humanas», como las califica Cantero, a no ser que se entienda esto en un sentido amplio: el diálogo que abre *Los Armengoles I* entre Alberto y Guillén, las duras palabras que se dirigen Policarpo y Casimiro antes de batirse en G3 de *El legítimo bastardo* o el prodigio del crucifijo que ablanda el corazón de Pedro en D4 de *Renegado, rey y mártir*. Creemos que, más que la expresión sentimental, que, efectivamente, se da a menudo, es la modulación rítmica que resalta el pasaje lo que las caracteriza. Por ello vamos a adoptar sobre todo un enfoque estructural.

Como anunciamos antes, la décima se va a constituir en muchas ocasiones en un equivalente marcado del romance al destacar los momentos dramáticos de especial relevancia. Esto sucede especialmente cuando la estrofa o la tirada de ellas aparece en posición englobada

en un romance. Entre las tragedias, es el caso de las que figuran en la macrosecuencia final, I, de *Los Armengoles II*, cauce solemne ideal para la conversación mística entre Pedro y la Virgen; es una de las situaciones, además, en las efectivamente se detiene el tiempo, como aducía Susana Cantero, al entrar en la dimensión taumatúrgica. Lo mismo se puede decir de las décimas que pronuncia Osmán como arrepentimiento en la macrosecuencia final de *El renegado del cielo* o de la exaltación que del martirio hace Mauricio en la última también de *Renegado, rey y mártir*, que inundan la escena con contundencia dotando el resto de la macrosecuencia en romance en que Pedro es martirizado de una trascendencia especial. En las comedias podemos recordar la declaración de amor de don Juan a Isbella que aparece en A4, la microsecuencia en romance en que el galán se decide a buscar en Zaragoza empresas amorosas en *Dejar por amor venganzas*: las décimas que dedica a la dama son indicio de sus preferencias, en que la forma geométrica del metro se aviene muy bien con la expresión conceptuosa del amor.

En otras ocasiones el englobamiento de las décimas se produce en una secuencia en redondillas: en tales casos, el valor funcional de la estrofa no cambia, ya que resalta un aspecto o un detalle crucial de la tirada, aunque esta tenga una función extrema. Es lo que tenemos en la macrosecuencia C de *El legítimo bastardo*, en redondillas y que nos muestra el destierro de Policarpo, consecuencia de B: las décimas marcan el encuentro con Narcisa, a quien el príncipe ha salvado del león, mostrando así su primera hazaña de las muchas que vendrán a partir de ese momento; recordemos además cómo existe un correlato entre la recuperación de la identidad de Policarpo y la unión con la princesa moscovita. La misma situación se da con el ya aludido monólogo de Alguadaíra en la macrosecuencia D de *La toma de Sevilla*, en que la infanta nos da a conocer sus inquietudes cristianas: la estrofa marca con gran solemnidad este hito trascendente en el devenir dramático de la pieza en una secuencia en redondillas que se presenta como la reacción de los musulmanes ante la llegada de las tropas cristianas en C: la de Alguadaíra es, precisamente, ayudar a Fernando. Y otro caso es el de *Las academias de amor*, cuya macrosecuencia F se abre con una microsecuencia en redondillas (F1) en que Carlos vuelve a experimentar los celos al sorprender al príncipe galanteando a la duquesa: es la introducción de la nueva lección de amor que Estela le va a dar en el romance de F3; pero dentro de esa microsecuencia en redondillas tenemos la

declaración de amor del de Astillano, que queda resaltada mediante el empleo de unas décimas englobadas. Volveremos sobre este caso un poco más adelante.

En muchas otras ocasiones las décimas no van a figurar necesariamente englobadas, sino que van a conformar una microsecuencia más entre otras o incluso una macrosecuencia. En tales casos sus valores expresivos y estructurantes tampoco cambian respecto a los ejemplos englobados que hemos visto, pues se trata simplemente de una secuencia que el autor quiere remarcar por motivos que pueden ser variados. A veces no se aprecia una trascendencia dramática especial, en el sentido de que la secuencia en décimas vaya a ser decisiva para el decurso de la pieza: es el caso de las que pronuncia el conde Manfredo en la apertura de la macrosecuencia C de *Los Armengoles I*, en que el empleo del metro no hace sino darle una altura tonal a la petrarquista declaración de amor del personaje a Laurisana. No obstante, cierto es que la mayoría de las veces la estrofa sí va a marcar el carácter especial de la secuencia en el devenir de la obra. Es por ello por lo que quizá es el metro elegido en B3 para los comentarios que suscita el relato del sueño de Pedro en *Los Armengoles II*, con que Saurina, y Berengario a lo burlesco, intentan convencer al bandolero de que abandone su vida de pecado. Algo similar puede decirse de D3 de *Dido y Eneas*, la única secuencia, por cierto, en décimas de esta tragedia, situada casi en el centro de ella: la estrofa casa muy bien con las declaraciones amorosas que la reina y el troyano se dirigen, en la línea de lo advertido por Cantero, pero el metro continúa, una vez que Eneas ha abandonado el tablado, en la conversación que Dido mantiene con su hermana Ana, en que se confirma la rendición amorosa de la reina, que va a poner en peligro su destino y el de su huésped; de ahí que la macrosecuencia se cierre con la ya aludida amenaza de Siqueo en redondillas. También es la décima la estrofa en que Pedro reconoce la bondad de Cristo gracias al crucifijo de Antonio en AII2 de *Renegado, rey y mártir* y en la que, caso esperable por la solemnidad de las circunstancias, se dramatiza el prodigio en D4. En *El legítimo bastardo*, por su parte, ese carácter cerrado del metro otorga tensión y dureza al encuentro final entre Policarpo y Casimiro en G3, en que por fin el legítimo bastardo va a vengarse de su hermano, consolidando su ascenso heroico. Lo mismo se puede decir de otra lucha armada, la de Alguadaíra y Tarfira en G2 de *La toma de Sevilla*, microsecuencia también clave en la trayectoria de ambas moras, ascensional en el caso de Alguadaíra y descendente en el de Tarfira, que pone fin a su vida al no poder ni recuperar a Muley ni vengarse de su enemiga. Y

en las comedias, la décima es el metro para la artificiosa y tensa queja que Carlos dirige a Estela cuando la sorprende con Aurora/Lucindo en el jardín en G3 de *Las academias de amor*, cuando la desesperación del galán alcanza uno de sus puntos álgidos.

Junto a estos —y otros— ejemplos en que la décima subraya una secuencia de especial relevancia dramática, tenemos otros en que, como queda dicho, se asimilaría a la redondilla al presentar una función extrema, en que la tirada, más o menos evidentemente, presenta o introduce a otras que conformarían una nueva microsecuencia. No obstante, de nuevo el carácter especial del metro se acaba imponiendo, dotando esa presentación de unos valores específicos de que carecía la redondilla. El caso más paradigmático es quizá el arranque de *Los Armengoles I*, en que la décima ocupa el inicio absoluto de la obra e introduce, mediante las preguntas de Guillén, preocupado por el semblante serio de Alberto, el relato de este sobre el nacimiento de Pedro. Susana Cantero recoge algunos ejemplos de otras piezas en que la estrofa inicia la función y concluye que su uso no es gratuito, ya que se trata de casos en que entran en juego implicaciones muy graves y serias que van a ser determinantes en el desarrollo ulterior de la obra (2006: 323-328): es lo que se podría decir de la nuestra, ya que el carácter tan marcado de esas décimas incoativas serían indicio de la trascendencia de lo que Alberto está a punto de revelar: por una parte, no tanto la ocultación de identidad de su hijo como el riesgo de incesto con su hermana Saurina, y por otra, los misteriosos e inquietantes vaticinios que gravitan sobre el muchacho. Además, la importancia de este relato radica en que va a pautar no solo la primera parte, relacionada con el conflicto de los amores entre Pedro y Saurina, sino también la segunda, en que se va a ir actualizando uno u otro vaticinio en función de la trayectoria dramática del protagonista, primero bandolero y propenso por tanto a ser ahorcado y después redentor con posibilidad de convertirse en santo: irónicamente, al final ambas profecías resultan ciertas.

En otras ocasiones la décima es el cauce métrico de una macrosecuencia con una función de enlace entre otras. Un ejemplo evidente es la E de *Los Armengoles II*, que constituye una secuencia madurativa que permite que en la mente del espectador pase el tiempo verosímilmente entre D y F, cuando Pedro se desplaza a Bizerta. No obstante, la décima nos está diciendo que, de alguna manera, hay algo peculiar en esta macrosecuencia: en ella se cierra, y con final feliz como no podía ser de otra manera, la trayectoria dramática de Saurina, cuyo estatus, como el de Pedro y Laurisana, estaba en entredicho al haber

acompañado a su hermano en su experiencia forajida. Aquí se nos pinta a la joven como una perfecta esposa cristiana y, prácticamente, es en este momento cuando termina su actuación como personaje: tan solo la volveremos a ver acompañando a Laurisana en H2, cuando concluya también la aventura de esta segunda dama, poco antes de la apoteosis del protagonista en la macrosecuencia final.

En otras ocasiones resulta más difícil comprender la función de la décima. Es el caso de la macrosecuencia B de *El peligro en la amistad*, en que se presenta a la pareja de enamorados secundaria, César y Estela, sirviendo, también en esta ocasión, como secuencia madurativa entre A y C, en que se desarrolla el conflicto principal de «la lujuria del déspota». Al igual que las décimas del conde Manfredo, el uso del metro en esta ocasión parece estar motivado por el tono conceptuoso y petrarquista del intercambio amoroso de los jóvenes. Otro caso digno de comentario, sin salirnos de esta obra, es la tirada de Agüero en F5, en que la estrofa se convierte en el cauce de una sarta de fanfarronadas del gracioso, que presume de valor pero que no duda en huir cobardemente cuando ve a alguien acercarse. Quizá el empleo de un metro solemne para una circunstancia degradante recalca, irónicamente, el carácter negativo de este personaje, posiblemente el gracioso más antipático de Morales junto con Rechepe de *El renegado del cielo*.

Por último, al igual que hicimos con la redondilla, vamos a comentar algunos casos en que, independientemente del valor que tengan, existe una serie de conexiones funcionales entre los diferentes bloques de décimas. Hemos hablado de las dos microsecuencias en esta estrofa de *El legítimo bastardo* en que se dramatizan dos encuentros cruciales y, por ello, íntimamente relacionados: el de Policarpo y Narcisa, que da comienzo a las actuaciones del príncipe por conquistar su estatus perdido; y el de Policarpo y Casimiro, en que ambos hermanos se enfrentan, logrando el primero su venganza y la consolidación de su trayectoria heroica; las décimas marcan, en cierto modo, el punto de arranque y el final de dicho recorrido. En *Renegado, rey y mártir*, por su parte, las décimas, con la excepción de la epigramática del relato de Arturo (englobada en AII3), constituyen el vehículo estrófico de aquellas secuencias directamente relacionadas con la trayectoria religiosa del protagonista: las palabras que dedica al crucifijo de Antonio (AII2), la ocultación de esta imagen en la gruta en que se obrará el milagro (D1), el prodigio en sí y el arrepentimiento del protagonista (D4) y la exaltación de los mártires en boca de Mauricio (englobada en E3). Algo similar se aprecia en



*El renegado del cielo*, donde las décimas se vincularían con los conflictos familiares y religiosos de Osmán: el reconocimiento de Honorio y su conciencia de culpa (A3), la actitud ambigua hacia el crucifijo (englobada en B) y la conversión final (englobada en H). En esta pieza hubiera sido esperable también la irrupción de la estrofa en E1, cuando el renegado se da a conocer a su padre; no obstante, Morales ha preferido las redondillas, quizá para no resaltar en exceso la secuencia y eclipsar así la tirada en romance del juicio con Cristo en E2, crucial en la progresión dramática de la pieza, o porque el dinamismo de la redondilla se aviene mejor que el carácter solemne de la décima con el agitado y tenso diálogo entre padre e hijo. Por último, recordemos que este metro es el elegido para las definiciones del amor de la primera justa de *Las academias de amor*: la décima se consagró como uno de los metros favoritos para las discusiones académicas en el teatro (Cantero, 2006: 287-289), y era una de las muchas estrofas con que se podía participar en las academias y en los certámenes poéticos (Egido, 1984: 18; Osuna, 2010: 338-339). Su carácter epigramático y geométrico, que la vinculaba al arte mayor, la convertía en uno de los cauces ideales para la expresión sintética de los conceptos, como hace cada uno de los contendientes de la comedia. Pero lo realmente relevante de esta pieza es que esa dimensión conceptuosa del metro va más allá de la celebración de la primera justa, ya que en esa línea se sitúan dos de las otras tiradas que vamos a encontrar en la obra: la intervención del príncipe en la englobada de F1, en que se juega con *ojos* y *ver*; y la de Carlos de G3, que construye sus conceptos a partir de *sol* y *noche*; en cierto sentido, ambas situaciones recrean la elaboración de un poema académico a partir de un sujeto propuesto, en ambos casos, por Estela («Príncipe, ¿tanto sin verme? / [...] / Poco le debo a los ojos / vuestros: no verme lo dice», vv. 1484-1490; y «Pues ¿cómo, osado español, / con arrojados ensayos / venís a contar los rayos / saliendo de noche el sol?», vv. 2053-2056). Recuérdese, a este respecto, cómo explicamos al hablar de los géneros que el tema de las academias y justas poéticas es en esta pieza mucho más que un motivo circunstancial relegado a la celebración de los dos certámenes, puesto que inunda toda la obra convirtiéndose, prácticamente, en una metáfora dramática. La misma situación se dará con los sonetos, como tendremos ocasión de ver.

Al igual que la redondilla, el poeta parte siempre de ese carácter especial que la décima posee y que la constituye en un metro solemne y de ritmo contundente; pero adaptarla a la situación concreta de cada secuencia provoca que la estrofa se nos muestre polivalente,

con múltiples facetas. Son necesarios, por tanto, estudios específicos de cada pieza para valorar la riqueza de este metro tan señero de nuestro teatro aurisecular.

#### *2.4. Las silvas de consonantes y las estrofas aliradas*

La silva de consonantes, es decir, la tirada de pareados de versos de once y siete sílabas, es la cuarta combinación métrica que podemos encontrar en todas las piezas de Morales aunque, recordemos, es la tercera más empleada, por encima de la décima con un promedio aproximado del 8 %. Se trata también de otra de las estrofas marcadas de nuestro poeta, que, por ello, va a aparecer en contextos relativamente determinados; no obstante, sus valores no son los mismos que los de la décima, cosa que se debe fundamentalmente, en nuestra opinión, a su particular carácter expresivo. Ya Vern Williamsen señaló «la irregularidad cuantitativa de los versos» que «tiene el efecto de realzar auditivamente la importancia de las palabras que riman» (1977: 884-885), y Susana Cantero, al analizar sus posibilidades expresivas —aunque ella no se centra exclusivamente en la de pareados, sino en las combinaciones endecasilábicas en general—, resalta, por encima de todo, su carácter «airoso» y la «anarquía formal» que supone la alternancia de versos largos y cortos; señala igualmente lo que esta estrofa tiene de señal audible en tanto que el ritmo endecasilábico es perfectamente distinguible del octosilábico, siempre que la secuencia en silva se yuxtaponga a otra en verso de arte menor (2006: 341-342). A esta dimensión expresiva tan evidente debe añadirse, en el caso que nos ocupa de la silva de consonantes, el carácter abierto de la misma al permitir una sucesión ilimitada de pareados, al igual que el romance y a diferencia de la décima, lo cual la convierte en una estrofa expansiva y muy agitada.

Estas características hacen de la silva la estrofa ideal para introducir y presentar los conflictos dramáticos más variados, por ese toque de tensión y desazón que su ritmo aporta. Es algo que han advertido numerosos investigadores, como Wolfram Aichinger, para quien la silva «marca el paso hacia un territorio que está bajo alta presión temporal» y «de alto dramatismo» (2012: 135). No obstante, ha sido especialmente Leonor Fernández Guillermo quien ha analizado los valores de este metro al dedicar dos trabajos a su empleo en el teatro de Calderón, uno para la tragedia y otro para la comedia, en los que expone las situaciones dramáticas para las que el genio madrileño reservaba la estrofa; en el primero señala cuatro: relación de sucesos graves, reflexiones sobre situaciones graves también, momentos

problemáticos de la obra en que entra en juego un elemento perturbador esencial en el desarrollo del conflicto y situaciones de gran intensidad dramática (2008: 110); y tres en el segundo: monólogos reflexivos, diálogos graves en situaciones peligrosas y momentos intensos que llevarán a un enfrentamiento (2010: 487-488). Como se puede apreciar, en el fondo estamos hablando de las mismas funciones estructurales, adaptadas a las necesidades dramáticas de cada macrogénero, ya nos situemos en la perspectiva onírica de la tragedia o en la lúdica de la comedia, sobre todo si es la de capa y espada: se trata de una estrofa que marca un momento trascendental en la progresión del conflicto dramático, de ahí su consideración como marcada, y que normalmente va a anunciar el advenimiento de una peripecia, lo cual nos lleva a vincularla, como dijimos al comenzar a hablar de la décima, con la redondilla, en tanto que podría tenerse como su equivalente marcado por ese carácter extremo, especialmente incoativo. No obstante, Fernández Guillermo le asigna otros valores, como los monólogos tensos y las relaciones graves: como siempre, el empleo de la estrofa no va a seguir una sistematicidad absoluta, pues vamos a encontrarla en otros contextos funcionales en los que, sin embargo, encaja perfectamente. Recordemos también cómo la silva, según vimos en el capítulo anterior, era uno de los cauces estróficos que propiciaban la utilización del arsenal retórico gongorino, cosa quizá favorecida por ese ritmo ágil y marcado que la caracteriza.

Todos estos valores expresivos y estructuradores permiten que la silva sea uno de los metros predilectos para las grandes descripciones, especialmente topográficas y cronográficas, según analizamos anteriormente: no hay más que recordar la imponente descripción del monte en *Los Armengoles II*, la topografía sevillana de *La toma de Sevilla* o el arranque de *Renegado, rey y mártir* para entender el alcance de lo que queremos decir. Efectivamente, si la silva va a presentar predominantemente una condición incoativa, es lógico que las descripciones marcadas del tiempo y del espacio, coordinadas dramáticas fundamentales, se sitúen en tales segmentos métricos.

Así pues, para entrar ya en el análisis de casos concretos, la mayor parte de las tiradas en silva va a aparecer en inicio de macrosecuencia y va a funcionar, como queda dicho, como presentación o introducción de los sucesos por acontecer. Casi todos los ejemplos importantes han sido ya comentados en el apartado precedente, por lo que nos limitaremos a mencionarlos brevemente. Tenemos la susodicha topografía montañesa de B1 de *Los Armengoles II*, que

introduce la vida forajida de Pedro, muy acorde con ese matiz de anarquía de que hablaba Cantero, o la llegada del protagonista, ya mercedario, a Bizerta en F1, en que la expresión agitada de la silva se aviene perfectamente con el acoso que está sufriendo Laurisana por parte del alcaide. Lo mismo se puede decir de las silvas de *Dido y Eneas*, también comentadas ya y que introducen los tres momentos cruciales de la trayectoria dramática del protagonista: la forja de su destino en Troya (A), su caída en el monte (E) y el redescubrimiento de su destino (H1); en estos casos, además, la silva se configura como el cauce expresivo ideal, sobre todo de la caótica destrucción de Troya y de la aparición de Anquises, ante quien Eneas no puede dejar de ocultar su agitación. También hemos hablado de la silva de la microsecuencia G1 de *El renegado del cielo*, que supone el principio del fin del impero turco de Cosdroe, que además se aviene muy bien con la desgarrada maldición de Luna; o de la microsecuencia G1 también de *La toma de Sevilla*, con que arranca la batalla final con los dos bandos dispuestos en posición de combate, cuyo dinamismo es resaltado por el propio metro. Recordemos también el inicio de *Renegado, rey y mártir*: como afirma Cantero, la silva en inicio absoluto de función imprime un gran dinamismo a la trama ya desde el primer verso (2006: 356-357), y en este caso no se trata solo de introducir concretamente el relato de las «hazañas» de Pedro de AI2, sino de todas las fechorías que hasta el final de la segunda jornada vamos a ver cometer al bandolero. Por último, tenemos la silva con que se abre la tercera jornada de *Las academias de amor*, en que Estela decide aventurarse y declarar su amor por carta a Carlos, pero esta caerá en las manos equivocadas enredando la situación más de lo que ya está. Se trata siempre, como vemos, de anuncios de revoluciones importantes en el desarrollo de la trama, ya desde una perspectiva trascendente y trágica o una lúdica y cómica.

Pero no siempre la silva se va a situar en inicio de macrosecuencia: a veces podemos encontrarla en el interior con la misma función incoativa. Los casos más notables son la C3 de *Los Armengoles I*, en que un agitado Pedro, que imaginamos jadeante tras su huida, irrumpe en la casa de don Berenguer para ocultarse de la justicia, siendo así el origen de toda la trama de la pieza. Igualmente, no abre macrosecuencia la silva de A2 de *El peligro en la amistad* en que el rey acosa a Rosaura, y, sin embargo, es indicativa de lo que está por suceder a lo largo de toda la obra, especialmente del asalto del monarca en C. Y por terminar con un ejemplo del universo cómico, no tenemos sino que recordar la silva de A2 de *Dejar por amor venganzas*,

en que se declara el incendio gracias al cual don Juan conocerá a las damas, lo que lo hará cambiar de planes en Zaragoza; al igual que sucedía con el arranque de *Dido y Eneas* —secuencia con que la de la comedia urbana guarda interesantes relaciones intratextuales, según explicamos en el capítulo III—, la virulencia del fuego y la agitación de víctimas y observadores quedan perfectamente expresadas mediante el dinamismo de la estrofa.

Sin salirnos de este carácter extremo, en dos microsecuencias de *El legítimo bastardo* la silva posee una función conclusiva. En tales casos se trataría de resaltar las consecuencias que ha tenido algún suceso. En la primera (E3) se nos muestran las de la irrupción en palacio de Policarpo y las del intento de regicidio y parricidio de Casimiro: el rey asustado cuenta el mal trance que ha pasado y la guardia busca al responsable; la combinación de versos de siete y once sílabas y el ritmo que impone la rima pareada casan de maravilla con la agitación de los inquilinos del palacio, especialmente de Mauricio, cuyo relato imaginamos entrecortado. La segunda se encuentra en G4, y en ella un agonizante Casimiro se arrepiente de sus traiciones y pide perdón al rey, poniéndose así fin a su trayectoria dramática.

Y como muestra de la falta de sistematicidad funcional de los metros, vamos a encontrar algunos casos en que la silva no tiene exactamente una función extrema, sino que resalta simplemente un hecho fundamental de la trama, acercándose en tales casos a los valores de la décima. Se trata de secuencias normalmente englobadas, especialmente en un romance. Pensemos, por ejemplo, en la ya comentada narración de la cacería de Narcisa en la macrosecuencia D de *El legítimo bastardo*, con que se resalta la condición heroica de la muchacha: la silva, además, aporta el dinamismo expresivo necesario para este relato cinegético. Algo parecido podemos decir de la aparición de Santiago en C de *El renegado del cielo*, cuya arenga inspira ardor guerrero al rey Recisundo. Aunque aparezca en inicio de macrosecuencia, quizá podríamos atribuir también esta condición a la silva de B1 de *La toma de Sevilla*, aquella en que se describía la ciudad, pues la elaboración de la topografía y la extensión de la microsecuencia, que incluye el primer presagio que recibe el rey Ajartaf, vencido por un misterioso león, son indicio de un valor funcional que se extiende más allá de la mera presentación de sucesos trascendentes. Y un caso destacable en que merece la pena detenerse un momento es la microsecuencia B4 de *Los Armengoles II*, que retoma la silva con que se inició la macrosecuencia, quizá porque es el cauce más adecuado para plasmar la batalla campal, más bien montañesa, que Alberto y sus soldados mantienen con Pedro y sus

hombres. En este caso, es interesante apreciar los contrastes en la composición entre esta macrosecuencia y la F, en que asistimos a las acciones de Pedro ya como redentor, no bandolero: como B, y según queda dicho, su aparición se introduce con una silva, pero a diferencia de la secuencia en la sierra, su actuación está en romance (F2) y no en silva otra vez (B4); obviamente, si esta era el cauce expresivo más adecuado para las acciones forajidas del primer acto, no lo es para las pacíficas tareas redentoras del segundo, más aptas de dramatizarse en romance, verso fluido pero menos marcado rítmicamente.

Ahora habría que comentar, como venimos haciendo, las relaciones estructurales que se establecen entre las silvas dentro de una misma pieza, más allá de sus valores funcionales genéricos; no obstante, ya hemos hecho en ellas demasiado hincapié, y explicarlas una vez más, aunque fuera rápidamente, podría resultar enfadoso. Así pues, simplemente nos limitaremos a decir que son los casos de *Los Armengoles II*, *Dido y Eneas*, *El peligro en la amistad*, en que entran en juego silva y estrofas aliradas, que introducen siempre los desmanes del rey o sus consecuencias, como veremos a continuación, y *El renegado del cielo*. Solo vamos a desarrollar un caso del que no hemos hablado con anterioridad: el de las dos silvas conclusivas de *El legítimo bastardo*, entre las que se establece una relación de contraste; en este sentido, si en la primera, E3, el rey corría peligro al tener a Casimiro en palacio y, engañado, considerarlo su mejor guardián (vv. 1702-1704), en G4 ese riesgo desaparece con la muerte del infante, cuya confesión, además, desengaña a Mauricio.

Creemos que es pertinente estudiar en este mismo apartado de las silvas los pocos casos de estrofas aliradas que vamos a encontrar en el teatro de Cristóbal de Morales, y más concretamente, en *El peligro en la amistad*: los sextetos lira, los septetos lira y las novenas<sup>450</sup>. Aclaremos en primer lugar lo que queremos decir con el término «estrofas aliradas»: se trata de combinaciones de versos endecasílabos y heptasílabos de acuerdo con un patrón métrico preestablecido, cosa que lo diferencia de la silva, organizada en pareados. El sexteto lira (D2) combina seis versos según el esquema *7a 11B 7a 11B 7c 11C*. Los septetos, que aparecen alternadamente con los pareados de la silva en G1, presentan problemas textuales, ya que no siempre están los siete versos que los conforman: las estrofas pueden disponer solo de seis,

---

450 Dejamos de lado el sexteto que aparece englobado en la microsecuencia en romance F2 de *Los Armengoles II* porque en realidad se trata de una canción, a la que se aludió en el apartado que dedicamos a la música en el capítulo VI.

cinco o incluso cuatro cuya combinación deja intuir un esquema de rima *abcabcc*<sup>451</sup>; si hemos decidido que hay lagunas, es por la regularidad métrica que caracteriza las estrofas endecasilábicas de Morales, que nunca suele dejar versos sueltos, aunque reconocemos que estas que nos ocupan tienen sentido y que podrían ser correctas. Las novenas, por su parte, que solo son dos, son el cauce de la ya comentada cronografía nocturna de F1, y presentan el patrón *11A 11B 11B 11A 7a 7c 11C 7d 11D*.

Hemos optado por incluir estos casos en el presente apartado porque en el fondo hay una cierta equivalencia expresiva y estructural entre estas estrofas y la silva, como señala Susana Cantero (2006: 341-342). En efecto, ambos cauces comparten un carácter ágil por la combinación de versos de siete y once sílabas y, como veremos, estas estrofas aliradas aparecen en contextos extremos como la mayoría de las silvas, con las que entran en relación estructural en esta misma obra. No obstante, la citada estudiosa no deja de percibir un matiz de artificiosidad en la construcción de algunas de estas combinaciones, como el sexteto lira, que llama sextilla (2006: 397-398): este detalle puede ser la clave para entender el empleo de estos metros, que estarían marcados por un carácter de orden y contención impuesto por el patrón estrófico fijo.

Si la silva de A2 introducía la lujuria del rey y, en cierto modo, anticipaba el asalto a la casa de Mendo de la macrosecuencia C, los sextetos lira de D2 son un antecedente del ataque nocturno del monarca en F. Ese toque de artificiosidad al que hemos aludido puede servirnos para entender la diferencia: si en la secuencia en silva el rey creía estar a solas con Rosaura, permitiéndose así expresar libremente sus deseos prohibidos, en la compuesta en sextetos se encuentra en una reunión de estado improvisada para tomar una decisión de actuación ante el ataque de las galeras turcas, situación que lo obliga a adoptar una postura más institucional, aunque, no olvidemos, lo que le preocupa al rey es el desdén de la dama, y va a aprovechar la partida de Mendo para intentar una nueva conquista.

Más difícil de explicar por los problemas textuales es la microsecuencia G1, en que la alternancia entre pareados y (seudo)septetos podría estar motivada por los diferentes arranques expresivos de los personajes que hablan. Así, el pasaje se inicia con una de estas estrofas aliradas, pero pronto hacen acto de presencia los pareados en el momento en que las

---

451 Solo aparecerían completos el septeto que abre la macrosecuencia (vv. 1865-1871), cuyo esquema es *7a 11B 7c 11A 11B 11C 11C*, y el que ocupa los versos 2012-2018, con patrón *7a 11B 11C 11A 11B 11C 7c*. Véase el comentario correspondiente en nuestra edición.

damas empiezan a relatar sus cuitas; se vuelve a los (seudo)septetos cuando Rosaura y Estela empiezan a desarrollar los símiles que conformarán una diseminación recolectiva, que irán alternando de nuevo con los pareados: es como si empezaran más contenidamente la expresión de su sentir y pronto dieran rienda suelta a su dolor. Si queremos pensar que no faltan versos y que esos «conatos» de septeto son, efectivamente, irregulares, el cauce métrico sería la expresión, precisamente, de la agitación anímica de las muchachas.

Más difícil de explicar son las novenas de la cronografía de la noche. Quizá con el esquema métrico Morales quiso dar a la microsecuencia un tono solemne y sublime con que introducir esta macrosecuencia, que constituye un clímax en la progresión dramática de la trama.

Queremos terminar este estudio con una reflexión que se impondrá más como una pregunta, una incógnita para futuras investigaciones sobre segmentación dramática. Hemos hablado de las peculiaridades métricas de la silva, con su ritmo marcado y fuertemente distinguible del de las estrofas octosilábicas; hemos mencionado también la marca auditiva que supone la elevación tonal que el gongorismo aporta a muchas de estas secuencias: ¿podrían ser estas circunstancias el punto de partida para una segmentación supramacrosecuencial, que permitiría unir diferentes macrosecuencias en fases mayores del proceso dramático, cuyo cambio vendría dado no solo por las mutaciones estróficas sino también por todo ese cúmulo de signos audibles que hacen más evidente el paso de unas a otras en ciertos momentos de la obra? El caso más evidente de Morales sería *Dido y Eneas*, que quedaría, en este sentido, dividido en tres «megasecuencias»: forja, caída y regeneración del héroe. No obstante, nótese que esta segmentación sobrepasa no solo los límites de la macrosecuencia, sino también del acto: la primera megasecuencia se extendería desde el principio de la tragedia hasta casi el final de la segunda jornada, cuando arrancaría la siguiente, que se alargaría por buena parte de la tercera, ocupando el resto la última. En este contexto, ¿hasta qué punto es lícita una segmentación que en cierto sentido no se adecua con la unidad estructural básica de la Comedia que es la jornada, única que se marca en las versiones escritas y entre las cuales se representaban piezas de teatro breve en la función barroca? Además, no se aprecia que esta circunstancia se dé de forma regular o, al menos, tan evidente en las demás piezas.



No podemos generalizar, ya que solo nos hemos limitado a la producción de un único dramaturgo que es, además, un poeta local, pero indudablemente es una cuestión de gran interés que merecería ser analizada con atención.

### 2.5. Las octavas reales

Analizadas las cuatro estrofas imprescindibles del teatro de Morales, pasamos a comentar los valores de los metros más esporádicos. La octava real, en la que vamos a detenernos un momento, no constituye estadísticamente la quinta estrofa más empleada de nuestro autor, pues su promedio de uso solo llega al 2,2 %, correspondiendo esta posición a la tirada de endecasílabos pareados, con un 3,3 %; no obstante, sí que podemos decir que es el cuarto metro más recurrente de la dramaturgia de Morales, ya que se emplea en cinco de las diez obras canónicas, mientras que los endecasílabos solo aparecen en tres<sup>452</sup>.

Si comenzamos con los valores expresivos, Susana Cantero apenas distingue la octava real de otros metros de arte mayor como, precisamente, los endecasílabos pareados, los blancos y los tercetos encadenados, pues estudia todas estas estrofas conjuntamente al considerar que

El verso endecasílabo tiene una longitud y un peso específico suficientes como para sostenerse solo en escena. Contrariamente a lo que ocurría con el octosílabo, lo que marca la pertinencia de su uso dramático no es el uso de la estrofa como bloque, sino su estricta presencia como verso largo, por contraste con el octosílabo. (Cantero, 2006: 399)

De este verso endecasílabo destaca «la contraposición rítmica» que supone frente al de arte menor, que supone que el discurso se remanse, por lo que le resulta más pertinente el cambio de ritmo en sí que el valor de la estrofa como tal (pág. 400). No obstante, también se preocupa por sistematizar los tipos de situaciones dramáticas en que suele aparecer, casi todas ellas marcadas por la solemnidad y la gravedad. Finalmente, intenta dilucidar algunas diferencias expresivas entre estos metros, y de la octava real concluye que

Aparte las relaciones, para las que, como hemos visto, prácticamente no se usa ninguna otra estrofa mayor, la octava real se lleva indiscutiblemente la palma en lo que a nobleza y caracterización de lo regio se refiere. *Sirve* asimismo esta estrofa al tratamiento de materias graves, serias o profundas en general, uso en el que suele ser más frecuente que los tercetos. En particular, las lamentaciones muy sentidas, los

---

452 Esta paradoja, más aparente que real, se resuelve si tenemos en cuenta que estos porcentajes son promedios por obra.

duelos y el luto, sobre todo, lógicamente, cuando se hacen en boca de un personaje noble o anciano. (Cantero, 2006: 433)

Sin negar lo acertado de estos valores —salvo la afirmación de que la octava real es el metro narrativo por antonomasia, ya que, al menos en Morales, esta función va a ser típica de los endecasílabos pareados, que, por cierto, Cantero no comenta individualmente—, que coinciden con algunos de los cinco casos de Morales, nos parecen bastante generales, pero lo cierto es que tampoco nosotros, como se verá, hemos logrado una sistematización más precisa al carecer de pocos ejemplos. Solo podemos añadir que, en cierto sentido, la octava real comparte valores expresivos con la décima por la geometría de su construcción, tanto desde un punto de vista estrófico como sintáctico, con sus dos periodos de cuatro versos; esto la va a convertir, como admitía la citada investigadora, en un metro apto para situaciones solemnes, en que lo que interesa es una expresión altamente contenida del mensaje. Tampoco podemos olvidar, y puede ser una clave para entender el uso de la estrofa, la tradición poética que pesa sobre ella: nos encontramos ante el verso épico por excelencia, el que se empleaba para la composición de las grandes epopeyas.

Si miramos a la dimensión funcional, tampoco somos capaces de extraer conclusiones sólidas. En cuatro de los cinco casos la tirada en octavas reales presenta un valor extremo incoativo, dotando la macrosecuencia de un tono trascendente e incluso épico, en algunas ocasiones muy alejado de la impresión que causaban los inicios en la anárquica silva. No obstante, y de ahí nuestras dudas, los escasos ejemplos nos impiden sustentar nuestra hipótesis con mayor contundencia.

Así pues, lo más acertado es ver cada una de esas tiradas. Aquella cuyo valor parece más evidente es la ya comentada microsecuencia de la segunda parte de *Los Armengoles* en que Alberto y don Berenguer narran el arribo de las naves mercedarias, llenas de cautivos rescatados, entre ellos Laurisana (H1). Ya hemos hablado de las implicaciones épicas de este fragmento, por lo que no tenemos más que decir. También hicimos referencia a su función incoativa cuando tuvimos que hablar de las redondillas, en que de lo general, el relato de la llegada de los redimidos, se pasa a lo particular, el caso de Laurisana.

Otro ejemplo cuyo valor parece claro es el de *La toma de Sevilla*, pieza que se abre con un breve diálogo en octavas reales entre la Inspiración y el Santo Rey (A1). Es obvio que, amén del valor funcional incoativo de la microsecuencia, que presenta la intervención de la

Inspiración y los consiguientes preparativos militares, la estrofa impone un tono épico no solo a la macrosecuencia en que se encuentra, sino en general a toda la obra, pues, recordemos, es una epopeya lo que se dramatiza en *La toma de Sevilla*, inspirada en el poema *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, también en octavas reales. El carácter contenido y arquitectónico de la estrofa se aviene además muy bien con la situación, en que un personaje de origen celestial se dispone a encomendar una cruzada a un rey cristiano.

En una línea parecida, aunque en una perspectiva cómica, pueden entenderse las octavas reales con que arranca *Las academias de amor*, en las que los tres contrincantes masculinos se presentan como tales y, habiéndose apercebido de la presencia del resto, ratifican su deseo de luchar en la contienda de amor hasta el final (A1). La geometría y el tono solemne de la estrofa casan magníficamente con la situación, en que unos nobles se dan a conocer, interviniendo por turnos, en un ambiente palatino y en una macrosecuencia construida, recordémoslo, según una configuración *trial*. Además, las connotaciones épicas vuelven a sobrevolar la escena, no solo por los méritos heroicos y militares que los tres aducen, sino porque están a punto de enfrentarse en una batalla amorosa por conquistar el corazón de Estela, y, de paso, el ducado de Mantua. Por supuesto, la función de la microsecuencia es incoativa, proyectando estos valores en el resto de la macrosecuencia e incluso en toda la pieza.

Más difícil resulta dilucidar los valores de las octavas reales con que se abre la tercera macrosecuencia de *Dido y Eneas*, aquella en que conversan Dido y Yarbas (C1). Estructuralmente, se trata de una introducción, como en los casos anteriores; lo que parece menos evidente es el porqué de la elección de esta estrofa. Decir que se trata de una conversación entre reyes en un ambiente palaciego nos resulta, aunque no falso, sí insuficiente. Probablemente sea eso y mucho más. La geometría y la contención que caracterizan la estrofa, convirtiéndola en un verso solemne, debe proyectarse en toda la macrosecuencia; en este sentido, hay que tener en cuenta que lo que se está introduciendo es el relato del periplo de Dido y la edificación de Cartago, juntamente con la renovación del voto de castidad en memoria de Siqueo; se nos está presentando a la reina, pues, en toda su dimensión heroica y en su faceta de perfecta gobernante, antes de que la llegada de Eneas y los efectos del amor lo echen todo a perder. Yarbas, por su parte, aún no ha sufrido un desengaño amoroso, por lo que expresa su afecto por Dido en esta estrofa tan contenida,

contrariamente a lo que sucederá en E, donde recurre a la silva. Cabría también establecer un contraste entre este mundo palaciego (todavía) ordenado y el horror de la destrucción de Troya de las dos macrosecuencias anteriores, la primera de las cuales, con valor incoativo también, redactada, precisamente, en silva.

Por último, el caso más complejo es el de las octavas reales englobadas en la macrosecuencia A de *El legítimo bastardo*, que constituyen el soporte de la narración ticsoscópica de la cacería. El problema, como en los septetos de *El peligro en la amistad*, es de índole textual, pues una está incompleta y la secuencia se nos antoja un tanto abrupta, por lo que dudamos si podrían faltar estrofas que completarían su sentido. Sea como fuese, lo que sí es seguro es que en este caso, desde un punto de vista estructurador, no nos encontramos ante una microsecuencia de tipo extremo, sino más bien nodal, ya que el englobamiento hace resaltar el relato. La octava real impone un tono solemne y espectacular a la escena venatoria, pero sorprende que se haya recurrido a esta contenida estrofa y no a la dinámica silva, como suele suceder en tales circunstancias (Cantero, 2006: 346-348), hecho que queda probado en la relación englobada de Narcisa de la macrosecuencia D. Es posible que Morales solo deseara destacar de forma brillante pero fría el cuadro cinegético, a diferencia de la englobada, en que interesa más la actitud de la princesa, de ahí que el dinamismo de la silva parezca más acorde en esa ocasión que en la que nos ocupa.

No es mucho más lo que podemos decir sobre la octava real. La conclusión a la que podemos llegar es que se trata de una estrofa eminentemente extrema desde un punto de vista estructurador y que suele imponer en la macrosecuencia que introduce unos valores de gravedad y solemnidad, en la línea de lo aducido por Cantero, que se concretan en cada pieza en función del macrogénero y, sobre todo, de sus necesidades dramáticas.

## 2.6. Los endecasílabos pareados

Si nos resultaba complicado establecer los valores de la octava real, mucho más lo será dilucidar los de las tiradas de endecasílabos pareados, pues solo contamos con tres casos que se dan, únicamente, en las tragedias, aunque, no obstante, no creemos que este detalle sea significativo. Otra particularidad es la parecida extensión de los tres bloques: ochenta versos el de *El legítimo bastardo* y ochenta y ocho los de *El peligro en la amistad* y *Renegado, rey y mártir*, siempre, claro está, que no se hayan recortado.

Desde un punto de vista expresivo, este metro comparte con el romance y la silva su carácter ilimitado, con una sucesión de pareados que termina solo cuando el poeta lo decide; pero se diferencia del primero por su carácter marcado, a menudo, recordemos, combinado con la estética gongorina, y de la segunda por faltarle esa dimensión anárquica que la combinación de versos de once y siete sílabas aportaba: antes bien, la sucesión de endecasílabos impone un ritmo contundente y ralentizado, que, como la octava real, tiñe la secuencia de gravedad. Si atendemos al valor estructurante, el de los tres bloques es más bien de tipo nodal, ya que todas esas circunstancias expresivas aducidas resaltan enormemente su contenido.

Por todo ello, en Morales la tirada de endecasílabos pareados va a tener un valor narrativo, pero se reserva para aquellas relaciones que poseen una alta trascendencia en la progresión dramática de la pieza. Recordemos que se trata del relato del exilio de Policarpo y la terrible tormenta en que casi pierde la vida en *El legítimo bastardo* (englobada de C); de la demanda de justicia al rey contra él mismo por parte de Mendo en *El peligro en la amistad* (G4), que contiene además la narración de lo acaecido en su casa durante la noche; y de la descripción de los juegos celebrados en Argel con motivo del ascenso al trono de Pedro en *Renegado, rey y mártir* (englobada de E2). Dos de ellas comparten un rasgo expresivo: las de *El legítimo bastardo* y *Renegado, rey y mártir* poseen un ritmo muy marcado y acelerado logrado en parte por el asíndeton recurrente.

Cabe preguntarse por qué Morales ha decidido emplear este metro en tales ocasiones. Sorprende que para relatos tan cargados de dinamismo y violencia como son los de Policarpo y Mahomad y tan patéticos como el de Mendo no se haya empleado la silva, quizá más acorde expresivamente; sin embargo, también es cierto, como se ha dicho, que los endecasílabos aportan una solemnidad que la silva no tiene, por lo que quizá se convierten en el cauce métrico deseable para relaciones de tal trascendencia: el de Policarpo porque supone su caída en desgracia, el de Mahomad porque es indicio de la tensión que se respira en la ciudad y el de Mendo porque se sabe impotente al pedir justicia a un rey que es su propio agresor; tales relaciones, además, supondrán una inflexión en la trama: Policarpo deberá hacer prueba de su heroísmo para revertir la situación, Pedro va a ser martirizado por esos moros que quizá el día anterior celebraban su coronación peleando entre ellos y el rey va a quedar enternecido por la queja de su vasallo, conque se arrepentirá.

Como se ve, es difícil asignar valores cuando se tiene tan poco material a partir de cual comparar. Lo único que nos resulta evidente es el carácter narrativo y altamente solemne de la estrofa; lo demás dependerá, como siempre, de cada pieza concreta.

### 2.7. Los sonetos

Dejando a un lado las estrofas aliradas que solo aparecen en *El peligro en la amistad* o los minúsculos bloques de romancillos de *Renegado, rey y mártir*, el soneto es el metro marcado menos frecuente del teatro de Cristóbal de Morales: solo lo encontramos en *El peligro en la amistad*, donde hay dos ejemplos, y en *Las academias de amor*, en que contamos siete. No obstante, se trata de una estrofa —o conjunto de estrofas— altamente significativo, cuyo rendimiento dramático Morales explota airoosamente, sobre todo en la comedia palatina.

Sobre esta forma métrica se ha escrito largo y tendido y no es nuestro objetivo redactar aquí un estado de la cuestión. Como venimos haciendo desde el principio del apartado, sirve una vez más la síntesis de Susana Cantero, para quien el soneto posee una cualidad que lo diferencia de las demás estrofas que podemos encontrar en el teatro barroco: su carácter suelto, aislado, no susceptible de formar tiradas, aunque sí puedan aparecer algunos seguidos —es el caso de los pronunciados por el duque y Aurora en los versos 2451-2478 de *Las academias de amor*—, circunstancia en que, no obstante, cada uno se toma por una unidad independiente (2006: 482-483). Esta característica de la estrofa está determinada por su geometría cerrada, mucho más acentuada que la de la décima o la octava real, que obliga al personaje a desarrollar la idea en pocos versos y con gran intensidad, configurándose así como un momento de extraordinaria fuerza dramática.

Como se podrá suponer, a partir de estas premisas generales los usos concretos del soneto serán tan variados como las circunstancias en que se emplee. Veamos pues, para concluir este repaso a la métrica de nuestro autor, los valores que la estrofa presenta en las dos únicas piezas en que se emplea.

El primero de *El peligro en la amistad* lo encontramos englobado en la tirada en romance en que Mendo relata al rey su periplo a tierras sicilianas para cerrar su acuerdo matrimonial con la infanta Fenisa (A3). El soneto se limita sencillamente a describir la belleza de la prometida valiéndose del recurso retórico de la diseminación recolectiva. Se trata

simplemente de una quiebra del ritmo dramático con la que se consigue destacar enormemente a este personaje femenino ausente, digna esposa del rey de Nápoles y en quien, por tanto, este debería centrar su cuidados, y no en la dama y futura mujer de su vasallo; de hecho, terminado el relato, no se volverá a mencionar a la infanta hasta los últimos compases de la pieza (v. 2673), cuando el monarca se haya enmendado y decida volver a instaurar el orden que él mismo ha roto.

El segundo soneto aparece en la última macrosecuencia de la pieza, en este caso además con un valor estructurador incoativo, presentándola (H1). Se trata de una poética topografía del jardín en que tiene lugar el desenlace de la obra. Es acertada la recurrencia a la estrofa en este momento de máxima tensión, cuando, poco antes, Mendo, engañado sobre la fidelidad de su esposa, ha decidido presentarse en ese lugar para ejecutar su venganza. El carácter cerrado y geométrico del soneto subraya los tintes melancólicos de las palabras de Rosaura y contribuye a aumentar esa tensión de que está cargada la macrosecuencia. Existe, además, una dimensión introspectiva en tanto que esa naturaleza triste se presenta como un reflejo de los sentimientos de la muchacha: no en vano, Cantero lo considera un metro excepcional para la expresión de las pasiones humanas (2006: 495-520).

La situación cambia notablemente si analizamos los sonetos de *Las academias de amor*. El único que está en la línea de los que acabamos de comentar es el declamado a cuatro voces en el cierre de la macrosecuencia E, constituyendo así en este caso una microsecuencia conclusiva. Ya tuvimos ocasión de aludir a él cuando analizamos el recurso de la correlación. Los personajes que intervienen en su dicción son el duque Ursino, Celaura, Roberto y Aurora, que comentan la situación sentimental por la que pasan en ese momento concreto: Celaura ilusionada con Aurora/Lucindo, esta con el duque, él con Estela y Roberto preocupado por la supuesta veleidad de su hija. Se trata simplemente de acentuar el momento, uno de los clímax de la pieza, cuya tensión queda recalcada por la disposición de las intervenciones de los personajes, que se van haciendo cada vez más breves en una aceleración vertiginosa del ritmo: se empieza con comentarios de dos versos, se continúa con frases de uno, llegando así al penúltimo verso, fragmentado en cuatro segmentos, y se concluye con el último a coro.

Muy distintos son los otros seis sonetos de la pieza, que se alinean en una tradición específica: la epigramática, en que la estrofa, por su geometría y brevedad, se convierte en el cauce idóneo de la expresión del ingenio. Es una faceta que se da también en la lírica, cosa

que hubo de tener sus repercusiones en el género dramático, con el que estaba íntimamente ligado (Ruiz Pérez, 2001: 78-82; Godoy Gómez, 2004: 72). Se trata, en definitiva, de la ascendencia literaria de la estrofa, con la que los personajes hacen alarde de su habilidad poética, otra de las funciones del soneto junto a la de servir de expresión de las pasiones humanas, según el análisis de Susana Cantero (2006: 483-492).

Esta es la razón por la que va a ser la estrofa empleada para la ejecución de los enfrentamientos verbales de la segunda academia de Estela, marcada por el signo de Apolo, en que los contendientes tendrán que mostrar su valía en la gaya ciencia. Hay que decir que la elección del metro no se debe únicamente a su filiación epigramática, sino también a que, precisamente por esto, es una de las estrofas más recurrentes de la poesía de los certámenes literarios, siendo el metro castellano más destacado en ellos, según los estudios de Aurora Egido (1984: 18), Luis Miguel Godoy Gómez (2004: 71-74) e Inmaculada Osuna (2010: 338-339). Pero los que vamos a encontrar en esta academia teatral tienen, además, una peculiaridad, especialmente tres de ellos: cuentan con un rasgo extra de artificiosidad, constituyéndose en lo que se ha llamado «formas difíciles de ingenio literario», según el título de la obra de Rafael de Cózar que analiza y sistematiza magistralmente la tradición de tales artificios formalistas (1991). Es una característica muy acorde también con la poesía de corte académico, dada esa importancia que el ingenio tenía en ella. No obstante, en el caso de *Las academias de amor* la artificiosidad no es únicamente una forma de alardear de habilidad poética por parte de los personajes que participan en ella e, indirectamente, también del autor: creemos que el empleo de tales artificios supone una plasmación muy gráfica de la trayectoria dramática de los amores de cada pareja implicada. Veamos cada caso.

El primer duelo es el que enfrenta al duque Ursino y a Aurora. Es el único caso en que la contienda poética consta de dos composiciones, cada una declamada por un personaje, algo que, como comentaremos a continuación, no parece inocente. Ambos contrincantes tendrán que defender en sus sonetos dos ideas antitéticas, reflejo de sus trayectorias amorosas: el duque, que no está obligado a satisfacer a una dama que se ha rendido a él con facilidad; y Aurora, todo lo contrario, cómo siempre hay obligaciones a pesar de la rapidez con que la mujer se ha entregado. La particularidad de tales sonetos, y he ahí el artificio, es que ambos presentan las mismas palabras en posición de rima, que, por otro lado, es una exigencia de la propia Estela, «presidenta» de esta academia poética:



al primero asunto salga  
el duque, y diga elegante  
que obligaciones no tiene  
a honor que se rinde fácil,  
y *de este concepto mismo*  
docto lo contrario saque  
Lucindo, el aventurero,  
que estos dos han de premiarse.  
(*Las academias de amor*: vv. 2439-2446)<sup>453</sup>

Esta situación no es infrecuente en la poesía del Siglo de Oro, que daba lugar a series de poemas pertenecientes a autores diferentes y que mostraban las mismas palabras en los finales de verso, como el caso que nos ocupa. Según Rafael de Cózar, que recoge este artificio de repetición entre los muchos que se pueden encontrar en la poesía áurea, se trata de un recurso que cobrará cierto auge posteriormente, en el siglo XIX (1991: 329).

Pero lo que interesa, como hemos dicho, es cómo el artificio se pone al servicio de lo dramático: por una parte, que semánticamente los sonetos sean antitéticos es muestra del enfrentamiento que mantienen estos dos personajes; pero por otra, el hecho de que se recurra a las mismas palabras en posición de rima, las más marcadas del poema, es indicio de su eminente unión. No obstante, hay un detalle que diferencia este duelo de los otros: los sonetos no son pronunciados entre los dos rivales, con el último verso declamado a dúo; y es que esta pareja es la peor avenida de las tres, ya que, aunque al final el duque aprende la lección y da la mano a Aurora, como le corresponde, no parece que lo haga movido por el amor, que sí une a Estela y a Carlos y a Celaura y al príncipe de Astillano.

El enfrentamiento poético de esta otra pareja no presenta ningún artificio formal, sino más bien semántico, ya que se juega con la simbología de una esmeralda en que la piedra representa la firmeza y el verdor la esperanza. Formalmente, lo que más destaca es la disposición de las intervenciones, alternantes, que se van haciendo cada vez más cortas en una plasmación del acercamiento sentimental de dos personajes que hasta este momento no se han prestado en absoluto atención, al menos en escena. Así, al principio cada uno declama un cuarteto; después pronuncian dos versos; a continuación uno compartido y, para cerrar el duelo, el último a dúo, expresando así su unión amorosa.

Más interesante desde un punto de vista formal resulta el duelo que enfrenta a Estela y a Carlos, el último de la serie, pues se trata de un soneto en eco, uno de los artificios

---

453 El énfasis es nuestro.

formalistas más populares de la poesía de la época y precisamente muy frecuente en concreto en las justas poéticas sevillanas, según Godoy Gómez (2004: 73, 258-260). Una vez más, el recurso subraya la trayectoria dramática sentimental de la pareja protagonista, enfrentada a lo largo de toda la pieza hasta este momento: la sintaxis de los primeros versos resulta fragmentada, ya que los ecos se constituyen en los principios de las intervenciones del otro interlocutor, que interrumpe violentamente el discurso de su rival, ocasionando encabalgamientos abruptos; no obstante, en los tercetos la expresión empieza a suavizarse: las interrupciones desaparecen y los contendientes son ya capaces de articular frases completas, aunque no será hasta los dos versos finales cuando los encabalgamientos desaparezcan, al constituir los ecos ya parte de la intervención del personaje que ha iniciado el verso; y el último, como el de Celaura y el príncipe, está declamado a dúo, expresándose en él el triunfo amoroso de la duquesa y Carlos.

Quedan por analizar dos sonetos, los que aparecen englobados en la macrosecuencia D. En ellos Estela y Carlos protagonizan su primera discusión, ya que ella no está dispuesta a hacer pública su atracción por el galán, actitud que este no alcanza a comprender y que interpreta como un signo de inconstancia, según ya hemos comentado. En concreto, los dos poemas están dedicados a una rosa, símbolo de la duquesa y de su honor, mediante la cual los jóvenes expresan sus sentimientos: Carlos lamenta la brevedad de la flor, criticando con ello la aparente veleidad de Estela; ella, en cambio, alaba el carácter efímero de la rosa, lo cual la hace más bella y digna de admiración, defendiendo así su actitud. Como vimos en el capítulo IV, este tipo de situaciones crípticas es frecuente en la comedia palatina —solo hay que recordar los sonetos de *El perro del hortelano*—, pero en *Las academias de amor* adquiere un sentido especial si tenemos en cuenta el ambiente de academia que invade toda la obra más allá de la celebración de las dos justas: en realidad, los dos sonetos son ejercicios académicos, muy relacionados con los que se escuchan durante la celebración del segundo certamen, concretamente con los antitéticos del duque y Aurora, aunque no lleguen a la artificiosidad formal de estos. Algo parecido sucedía, recuérdese, con las décimas que pronuncia el príncipe en la microsecuencia F1 y Carlos en la G3, que entroncarían con las empleadas en la primera academia para las indagaciones de la esencia del amor. Metáfora dramática y forma métrica van, pues, de la mano en esta comedia palatina.

## CONCLUSIONS

**G**RÂCE à notre travail de recherche, nous avons pu redécouvrir l'un de ces dramaturges locaux —parfois indûment appelés « mineurs »— qui ont développé leur carrière littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, l'analyse des aspects différents de son œuvre nous a permis de connaître leurs maîtresses lignes d'une façon générale mais complète. C'est le moment, donc, de synthétiser et de faire le bilan de toutes les idées exposées sur la production dramatique de Cristóbal de Morales et de rendre compte du lieu qui lui correspond dans le procès évolutif de la *Comedia* baroque espagnole et du rôle qu'il a joué dans la république littéraire de son époque.

Nous allons commencer par la biographie de Morales, dont nous avons parlé au chapitre I. Il est évident que la recherche n'a pas été conclue étant donnés les mauvais résultats que nous avons obtenus à ce sujet. Il faudra, donc, visiter des archives dont les fonds nous n'avons pas encore révisé ou réaliser de nouvelles recherches dans celles où nous avons déjà travaillé, soit en élargissant la période de référence soit en suivant à la piste de quelques-uns de ces homonymes de notre auteur qui pourraient être identifiés avec lui vue la courte information qu'on offrait sur eux. Plus précisément, il sera nécessaire de revisiter l'Archivo Histórico Provincial de Séville pour y faire des recherches plus exhaustives en partant pas seulement des index des offices qu'on conserve, parfois partiels et pleins des erreurs, mais aussi directement des documents de la période où Morales a vécu. Dans ce sens, la lecture de leurs premières lignes, où l'on consigne les noms des individus impliqués, et la révision des signatures à la fin du document pourrait nous aider à identifier notre poète ou de nouveaux homonymes à partir desquels nous pourrions commencer d'autres lignes de travail. Un autre choix serait, comme nous avons déjà dit, agrandir la période de recherche : jusqu'à ce moment-ci, nous nous sommes axés sur les années 30 et 40 du XVII<sup>e</sup> siècle, mais il serait aussi une bonne idée de jeter un coup d'œil à la documentation des années 20, 50 et même 60, car parmi ces papiers pourrait se trouver l'information que nous avons cherchée pendant longtemps. D'autre part, nous devrions faire le même avec les archives des universités où nous avons travaillé, puisque, comme nous avons expliqué au chapitre I, il y avait beaucoup d'étudiants qui abandonnaient leurs études et qui les reprenaient un peu plus tard. En plus, nous avons seulement recherché dans les archives de peu d'universités qui existaient en

Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle, de sorte qu'il serait recommandable de se rendre à celles d'autres où Cristóbal de Morales a pu compléter sa formation académique. Dans ce contexte, nous avons parlé des facilités que l'Université de Sigüenza offrait aux étudiants lors de leur graduation, et c'est la raison pour laquelle une grande partie des jeunes inscrits à l'Université de Séville s'y adressaient pour obtenir leurs licences ou leurs doctorats. D'autres universités andalouses relativement proches à Séville étaient Grenade et Baeza, si bien que dans leurs archives nous pourrions trouver quelques documents intéressants. Pour finir, bien que ce ne soit pas du tout la dernière ligne de recherche que nous pourrions suivre —lignes qui sont illimitées étant donnée la situation déconcertante de Morales—, nous croyons qu'il est inéluctable de revenir sur l'Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia et de réviser les cahiers de comptes et la correspondance privée du duc don Gaspar, car si Morales a été effectivement l'un des protégés de ce noble, il est possible que parmi les documents conservés nous puissions trouver quelques références à des paiements ou quelques allusions subtiles mais révélatrices à notre poète.

Néanmoins, en dépit de ces résultats peu prometteurs, nous ne considérons pas que notre recherche à ce propos ait été un échec. L'expérience nous a appris que le travail dans les archives, surtout si l'on part des renseignements aussi flous, a toujours ces caractéristiques, si bien que pour trouver un document valide il faut beaucoup d'heures de recherche et une bonne dose de persévérance. Précisément grâce à cette constance, nous avons réussi à découvrir les inscriptions de Morales à l'Université de Séville, ce qui nous a permis d'apporter des renseignements méconnus par la critique —la ville où il est né— et de faire plusieurs hypothèses sur sa trajectoire personnelle et littéraire qui, quoique celles-ci n'aient pas encore pu être prouvées, sont très vraisemblables. En tenant en compte ces détails et en considérant les dates de publication des livres collectifs où nous pouvons trouver ses poèmes —ce qui, en plus, nous a aussi permis d'imaginer quels autres poètes étaient ses amis—, nous avons pu situer son activité vitale et créatrice pendant le deuxième quart du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans ce sens, il faudrait s'interroger, comme nous avons annoncé au début de ces conclusions, sur le lieu qui correspond à Morales dans le contexte de l'évolution de la *Comedia nueva* espagnole. Fréquemment nous nous sommes référés à lui comme un membre de ce que la critique la plus traditionnelle appelle « le cycle de Calderón », opposé à celui de Lope de Vega. Cette proposition duale pour étudier les étapes du théâtre espagnol du Siècle

d'Or n'est pas du tout fausse, mais insuffisante pour rendre compte de l'extraordinaire richesse d'un phénomène littéraire qui s'est étendu pendant plus d'un siècle. C'est la raison pour laquelle d'autres chercheurs ont proposé des théories plus précises à cet égard. C'est le cas, par exemple, de Marc Vitse, qui, depuis les années 80, différencie au moins trois moments dans l'évolution de la *Comedia* qu'il analyse selon des critères idéologiques (1983 : 529-612) : en premier lieu, il parle du « teatro de la modernización » qui s'étend au fil du premier quart du siècle et auquel appartiendraient des dramaturges comme Lope de Vega et ses disciples ; en deuxième lieu, nous avons ce qu'il nomme « teatro de la modernidad », qui comprend le deuxième quart avec le premier Calderón et où nous pouvons situer Morales ; et finalement, il fait référence à la « paralización y prolongación de la comedia », une troisième étape qu'il n'arrive pas à étudier à cause de « la carencia de datos fidedignos que afectan a la historia —y a la del teatro por vía de consecuencia— del tercer cuarto del XVII » (1983 : 591-592)<sup>454</sup>.

D'un autre côté, Jesús Cañas Murillo, dans deux travaux complémentaires de 1999 et 2010, préfère établir une distinction entre deux longues périodes qui, dans les grandes lignes, coïncident avec les deux cycles dramatiques traditionnels : une étape de création de la *Comedia*, que nous pourrions bien identifier avec l'école de Lope et qui s'étendrait dès les années 80 du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la mort du *Fénix* en 1635 ; et une autre de réforme, qui comprendrait le cycle caldéronnien et le théâtre postbaroque du XVIII<sup>e</sup> siècle, où notre poète doit être inscrit et dont les dates extrêmes seraient les ans 1635 et 1765, quand Charles III interdit les *autos sacramentales*. En même temps, il différencie trois sous-périodes dans chacune de ces étapes ; en nous circonscrivant à celle de la réforme, celle qui nous intéresse, il y aurait un moment de renouvellement de la formule dramatique précédente, vers 1630-1635 ; un autre de consolidation dès 1635 à 1681, auquel appartiendrait Morales ; et enfin un dernier de décadence, entre 1681 et 1765. Aux pages suivantes nous expliquerons les caractères des étapes concernées pour démontrer l'appartenance de Morales à elles.

Nous allons reprendre le bilan en disant quelques mots sur les questions textuelles des œuvres de notre dramaturge. En général, comme nous avons expliqué au chapitre II, la plupart

---

454 Cependant, dans son livre *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle* Vitse parle de quatre périodes : les étapes de la modernisation —la seule qu'il étudie exhaustivement— et de la modernité auxquelles nous avons fait référence et d'autres de « stagnation », qui correspondrait à la troisième *Comedia*, et de « néo-modernisation », c'est-à-dire, la quatrième *Comedia* (1988 : 345-347).

des pièces de théâtre de Morales ne possède pas de longue tradition textuelle, avec l'exception d'*El Renegado del cielo* et *Renegado, rey y mártir*, desquelles nous connaissons quinze et onze éditions, respectivement. Les autres en ont entre deux ou trois et même une seule, comme ce sont les cas des deux parties de *Los Armengoles* et *Dejar por amor venganzas* ; seulement *Las Academias de amor* présente quatre éditions imprimées et un manuscrit. Si nous considérons cette situation et nous la mettons en rapport avec le fait qu'à peine y a-t-il des nouvelles des représentations —*El Renegado del cielo* à part—, nous pourrions conclure que Morales n'a pas remporté de gros succès dans le siècle où il a vécu —et même non plus dans le suivant—. Toutefois, comme nous avons averti à plusieurs reprises, nous ne pouvons pas nous faire tromper : nous sommes quasiment sûrs que toutes ses pièces ont dû être représentées au moins dans une occasion —une chose très différente est que les nouvelles n'aient pas été conservées— ; également, il peut y avoir d'autres éditions que nous n'ayons pas localisées ou qui se soient perdues. Par conséquent, il faut être soigneux lors de faire conclusions.

Tout ce que nous avons dit est lié à la quantité des éditions, mais il faudrait aussi commenter les aspects sur leur qualité. Dans ce contexte, la production dramatique de Morales n'est pas exempte de problèmes textuels graves qu'il faudra résoudre dans le futur d'une façon satisfaisante, bien que nous ayons essayé d'en offrir quelques solutions dans nos éditions. À ce sujet, nous pouvons dire que, avec l'exception de *Los Armengoles*, dont le texte, en théorie, a été transmis d'une manière très correcte, au moins apparemment, toutes les autres œuvres présentent des extraits abîmés, des lacunes et des variantes qui posent des problèmes au philologue lors de leur lecture. Le cas le plus important est celui des deux versions, manuscrite et imprimée, de *Dido y Eneas*, selon nous avons commenté avec détail au chapitre II ; mais il faut aussi rappeler la situation de *Dejar por amor venganzas*, qui possède une bonne quantité d'extraits mal transmis, d'*El Legítimo bastardo*, avec quelques lacunes et des versés erronés, ou d'*El Renegado del cielo*, qui a des problèmes de cohérence dans plusieurs séquences. Nous envoyons audit chapitre II et aux notes de nos éditions pour une idée plus nette de ce que nous désirons dire. L'édition critique du théâtre de Morales est, donc, une question d'urgence si nous voulons continuer à approfondir sur lui.

En ce qui concerne à la chronologie, la seule œuvre —plutôt ensemble des œuvres— que nous avons pue dater avec précision relative est la dilogie de *Los Armengoles*, qui aurait

été composée entre les ans 1635 et 1641 ; quant aux autres, nous avons établi quelques *termini a quo* et *ad quem* en fonction de leurs sources littéraires et des nouvelles de représentation plus ou moins certaines au XVII<sup>e</sup> siècle, mais les périodes que nous avons proposées ne sont pas toujours très significatives à cause de leur étendue. Nous n'avons pas non plus été capables d'apporter grand-chose en tenant en compte les liaisons intratextuelles puisqu'il s'agit d'un critère assez douteux dont les conclusions faites n'ont pas de bases solides. Cependant, avec cet avertissement, nous voudrions synthétiser l'information offerte la plus remarquable. Nous avons dit qu'*El Renegado del cielo* pourrait être postérieur à *El Legítimo bastardo*, à *El Peligro en la amistad* et, peut-être, à *La Toma de Sevilla*, et antérieur à *Renegado, rey y mártir*. Nous pourrions maintenant confronter ces propositions chronologiques à celles que le degré de « perfection » de chaque pièce entraîne. Selon ce nouveau paramètre, nous pourrions bien différencier des œuvres qui seraient indicatives de la maturité artistique de Morales et, par conséquent et en théorie, plus tardives. La première d'entre elles serait précisément *El Renegado del cielo*, qui se fait remarquer par la complexité psycho-dramatique de son protagoniste, Osmán, et, les problèmes textuels à part, par la cohérence de sa construction, car les plusieurs trames qui l'intègrent sont parfaitement imbriquées et elles confluent à la fin : les exploits de Florentina terminent à faire partie de la guerre sainte de Recisundo, et les conquêtes politiques de cette dame et du roi sont parallèles à la personnelle d'Osmán. Nous pouvons trouver une situation pareille chez *Los Armengoles*, dont le protagoniste, Pedro Armengol, présente une construction théâtrale riche et intéressante et dont les trames, la sienne, celle de sa sœur Saurina et, surtout, celle de Laurisana, parcourent aussi d'une manière parfaitement parallèle, parce qu'ils évoluent d'un état de dégénération chez la première partie de la dilogie à un autre de « sanctification » chez la seconde, particulière chez chaque personnage en fonction de sa situation concrète. Également, *Dido y Eneas* est une œuvre très réussie et magnifiquement construite, avec ses trois couples conformés d'un maître et d'un subalterne qui fonctionnent comme des contrepoints. Il vaut aussi la peine de remarquer, malgré le caractère schématique de ses agonistes, les rois Ferdinand III et Ajartaf, *La Toma de Sevilla*, où la trame secondaire de type amoureuse menée par Alguadaíra et Muley conflue avec la principale de type politique : comme nous avons expliqué, leur conversion au christianisme suppose les premiers fruits de la mission

évangélisatrice de Séville, et la protection que le roi leur offre est une première mise en pratique des promesses qu'il a faites aux musulmans qui deviennent chrétiens.

D'autres pièces, au contraire, présentent quelques fautes qui, sans préjudice de leur dignité, nous font les considérer des créations d'une période plus précoce. Nous allons en faire allusion à deux. En premier lieu, on a *El Peligro en la amistad*, dont les agonistes sont doués de moins de richesse psycho-dramatique que ceux d'autres œuvres et qui présente une trame secondaire peu développée et beaucoup moins intégrée dans la principale : nous parlons des amours de César et Estela ; encore qu'ils puissent être considérés parallèles et opposés à la relation du couple protagoniste, Mendo et Rosaura, Morales tire profit d'eux fondamentalement à la fin du deuxième acte lors du malentendu entre Carlos et la dame, qui permet au galant d'échapper heureusement à la colère de Mendo, qui l'a cru l'amant de son épouse. On pourrait dire quelque chose de similaire d'*El Legítimo bastardo* : la construction théâtrale des agonistes Policarpo et Casimiro est assez consistante et la trajectoire dramatique de la dame Narcisa parcourt parallèlement à celle du héros ; pourtant, celle-ci n'est pas non plus si bien imbriquée avec la principale que celles de Florentina ou Laurisana, par exemple, spécialement au troisième acte, quand le rôle de Narcisa affaiblit dans le contexte de la guerre entre les Polonais et les Russes. En ce qui concerne à sa cousine, Estela, nous ne comprenons sa présence que comme interlocutrice de Narcisa et du duc de Moscovie, mais pas comme amoureuse de Policarpo, car ses sentiments n'arrivent jamais à apporter grand-chose à l'histoire dramatisée.

Le reste des pièces est plus difficile à juger. Nous dirions que *Las Academias de amor* est une pièce de maturité en fonction de la riche construction de la duchesse Estela et de Carlos et du développement de leurs trajectoires ainsi que le confluence de la trame d'Aurora avec elles ; cependant, le soudain mariage final entre le prince d'Astillano et Celaura nous semble peu réussi et peu justifié selon un point de vue dramatique. *Renegado, rey y mártir*, par sa part, présente une cohérence dramatique très solide car les trames que nous y trouvons, celles de Pedro, de Antonio et Clavela et de Mahomad et Arlaja, sont indissolubles ; toutefois, les personnages, spécialement le protagoniste, manque de la richesse que présentent d'autres comme Osmán ou Pedro Armengol. Et quant à *Dejar por amor venganzas*, il ne s'agit pas du tout d'une comédie indigne, mais Morales y commet plusieurs erreurs lors de la mise en marche des mécanismes d'intrigue, comme la projection du troc des noms des deux dames sur



leurs physiques, et, en plus, beaucoup des péripéties n'obéissent pas à la logique interne basée sur la vision partielle des faits que chaque personnage possède —la « fatalité comique » selon Serralta (1987 : 228)—, mais sur un hasard contrôlé par l'auteur.

Nous pouvons déduire de cette proposition basée sur la supposée maturité esthétique de chaque pièce que, en effet, *El Legítimo bastardo* et *El Peligro en la amistad* seraient antérieures à d'autres que, en tenant en compte les liaisons intratextuelles, auraient pu être composées après. Ce fait, en plus, pourrait nous expliquer la cause de ces divergences de type métrique qu'*El Peligro en la amistad* présente : il s'agirait d'une œuvre précoce où Morales a employé certaines formes strophiques hendécasyllabes qu'il éliminera après de son système polymétrique. Dans ce contexte, en plus, il faut rappeler que cette pièce et précisément *El Legítimo bastardo* —mais aussi *Las Academias de amor*— présentaient les pourcentages les plus bas de romances —un peu plus de 56 %—. Cependant, nous regrettons de dire, une fois encore, qu'il ne s'agit que des hypothèses, puisque les appréciations de ce type appartiennent à la sphère de la subjectivité ; en fait, il y a quelques contradictions chez *Renegado, rey y mártir* et chez *Las Academias de amor* : la première pièce devrait être postérieure à *El Renegado del cielo* selon l'analyse intratextuelle, alors que la complexité psycho-dramatique de son protagoniste la fait, par contre, antérieure à celle-ci ; *Las Academias de amor*, par sa part, présente quelques fautes de composition qui mettraient en doute son appartenance à une période de plénitude artistique, mais nous savons qu'elle a été représentée en 1643, deux ans après *Le Renegado del cielo* et *Los Armengoles*, même si nous méconnaissons s'il s'agissait de la première ou d'une reprise.

Cependant, les dix œuvres que nous avons considérées canoniques montrent une facture assez homogène, sans que nous puissions apprécier chez elles des différences abyssales en ce qui concerne à la maîtrise de la technique dramatique —les petits détails commentés à part—. Ce fait prouverait jusqu'à un certain point notre théorie selon laquelle la carrière littéraire de Morales a pu se développer au fil d'une période relativement brève.

Quant aux sources et leur traitement, il vaut la peine de souvenir le procès de réélaboration que notre dramaturge réalise avec les œuvres dont il part pour composer les siennes. Nous pourrions aussi lier ce fait à une des caractéristiques de ce théâtre de la modernité dont Marc Vitse parlait, qui est « la primera edad de las refundiciones. [...] la metamorfosis de intrigas y motivos alcanza alto grado de frecuencia y originalidad entre los

jóvenes autores que toman el poder escenográfico en la década de los veinte » ; cependant, il ne s'agit pas de simples reproductions des histoires, mais d'un véritable procès de transformation grâce auquel les trames deviennent plus cohérentes et concises (1983 : 560-561). C'est une opinion que Cañas Murillo partage sur ces pièces appartenant à l'étape de réforme de la *Comedia*, dont l'action est simplifiée si nous la comparons avec celle des œuvres de la première époque ; dans ce contexte, les trames secondaires, qui étaient normalement plusieurs chez les disciples de Lope, sont réduites à une seule qui, en plus, est mieux liée à la principale, avec laquelle elle conforme un ensemble organique ; en plus et toujours dans la même tendance, ces jeunes dramaturges diminuent le nombre de personnages, qui deviennent plus fonctionnels (1999 : 71-74 ; 2010 : 39-40). Ce sont des caractéristiques que nous pouvons noter chez les œuvres de Morales qui sont le résultat d'un procès de réécriture d'autres antérieures : *Dido y Eneas* et *El Renegado del cielo* —nous n'allons pas tenir en compte les cas de *Los Armengoles* et *La Toma de Sevilla* étant donné qu'il s'agit des pièces basées sur des textes narratifs, dont l'un en prose et l'autre en verse—.

En ce qui concerne à la pièce à sujet mythologique, effectivement notre poète a simplifié notablement le *dramatis personae* en réduisant, par exemple, l'ensemble des subalternes d'Énée, nombreux chez la pièce de Guillem de Castro, au valet Achate —qui a été aussi transformé en *gracioso*—. Également, Morales a su tirer profit du personnage du roi Iarbas, qui n'est plus de menace pour Carthage mais un contrepoint de la reine Didon et du héros troyen. La structure de la tragédie a été aussi modifiée, de sorte que notre auteur a agglutiné des macroséquences qui restaient indépendantes chez le texte de Castro.

Ce procès de réécriture et de perfectionnement est beaucoup plus évident chez *El Renegado del cielo*. Dans ce cas, Morales a aussi simplifié le nombre de personnages subalternes d'*El Renegado arrepentido*, où nous pouvions trouver une bonne quantité de soldats, de valets et de bergers qui chez la version de notre auteur ont été réduits essentiellement au capitaine Ignacio chez le parti chrétien et au *gracioso* Rechepe chez le musulman. En plus, Morales a éliminé complètement —il ne reste que des allusions d'autres personnages— la trame secondaire que menait Adriano, le frère du protagoniste, premièrement marié avec Catalina, qu'il retrouve au Danemark : dans ce sens, notre dramaturge peut concentrer son attention sur les conflits d'Osmán, qui devient plus réussi. À ce propos, nous pouvons aussi faire référence à la trajectoire dramatique de la dame

Florentina, qui, selon nous avons déjà commenté, chez la nouvelle version de Morales, reste beaucoup mieux intégrée dans le procès de conquête de l'empire turc de la part des espagnols du roi Recisundo, fait qui n'était pas aussi explicite chez la pièce attribuée à Guillem de Castro.

Passons maintenant à la question des genres dramatiques. Selon la classification que nous en avons proposée, il faudrait conclure que le génie de Morales tend plus à la tragédie qu'à la comédie, car le nombre de celles-là quadruple celui de celles-ci ; en plus, nous apprécions chez lui une relative préférence pour les pièces à thématique religieuse, spécialement le paradigme de « la conversion du grand pêcheur », auquel il recourt à trois reprises. Ce fait s'accommode très bien à notre hypothèse que Morales a pu suivre une carrière ecclésiastique. Néanmoins, comme nous avons aussi averti, il faut être extrêmement prudent par rapport à cette question, puisque nous ignorons si notre auteur a pu composer d'autres œuvres. Par conséquent, il faut valoriser la question des genres en termes relatives, et selon cette perspective on peut constater que la production dramatique de Morales est caractérisée par la variété : en plus des pièces à « la conversion du grand pêcheur » —paradigme que chaque pièce, *Los Armengoles II*, *El Renegado del cielo* et *Renegado, rey y mártir*, traite d'une manière différente—, il y a aussi des œuvres appartenant aux microgenres de « les mensonges du traître » (*Los Armengoles I*), « le destin du héros » (*Dido y Eneas*), « la perte et la restitution du statut du prince » (*El Legítimo bastardo*), « la luxure du despote » (*El Peligro en la amistad* ») ou « le siège de la ville ennemie » (*La Toma de Sevilla*) parmi les tragédies et « l'éducation sentimentale du jeune » (*Las Academias de amor*) et « la conquête de l'amour » (*Dejar por amor venganzas*) parmi les comédies. Et si nous envisageons la question selon le point de vue de ces autres classifications à type thématique que nous avons rejetées, la variété continuerait à être un fait indiscutable : des drames hagiographiques (*Los Armengoles II*, *El Renegado del cielo* et *Renegado, rey y mártir*), un drame mythologique (*Dido y Eneas*), un autre historique (*La Toma de Sevilla*), un autre de ceux qui ont été appelés « du pouvoir injuste » (*El Peligro en la amistad*) et deux comédies, dont l'une palatine (*Las Academias de amor*) et l'autre urbaine (*Dejar por amor venganzas*). En plus, si nous ne tenons pas en compte ces petites différences de composition et de structuration entre les œuvres, nous pourrions affirmer que Morales maîtrise assez bien tous les genres dramatiques, ce qui fait de lui un poète versatile et très digne.

La qualité de la production dramatique de Morales est un fait dont fait aussi preuve la construction théâtrale riche et intéressante de ses personnages principaux —et de quelques-uns des secondaires—. Nous avons dédié de nombreuses pages à ce sujet au chapitre V, mais maintenant il s'agit de faire des conclusions. À ce propos, il faut rappeler que les héros de notre dramaturge sont des personnages dont la trajectoire dramatique consiste au dépassement d'un manque qui s'impose toujours comme un conflit personnel : les problèmes familiaux et religieux des trois « pêcheurs convertis », la redécouverte du destin cosmique d'Énée et du social et politique de Policarpo, le contrôle des passions du roi de Naples d'*El Peligro en la amistad* et la conquête amoureuse des héros comiques de *Las Academias de amor* et *Dejar por amor venganzas*. En conclusion, il s'agit de personnages qui doivent et, en fait, qui réussissent à se vaincre soi-mêmes : c'est exactement le quid de leur héroïcité.

Une fois encore, cette caractéristique est liée à celles de cette deuxième génération de dramaturges dont Vitse et Cañas Murillo parlaient. Le chercheur français esquisse leur idéologie, qui, par opposition au défaitisme des poètes de la période précédente —qui ont vécu pendant l'étape de la connue comme *Pax Hispanica* de Philippe III—, ont développé une attitude plus agressive selon la nouvelle politique belliciste de Philippe IV : il s'agit du héroïsme aristocratique, que Vitse synthétise de cette façon :

En esta configuración ideológica, no va negada la posibilidad de la fe y de la sangre, cuya evidencia práctica fundamentaba el indolente optimismo de la edad de la evasiva; lo que sí se impone, en cambio, es que ahora, para el héroe, habrá de ser objeto de reconquista agónica, y no ya de herencia sólo retrasada a veces. Al héroe ya no le bastará nacer y quedarse a la escucha, o, si se quiere, saber, a través de la contingencia del presente, conservar una mirada metafísicamente retrospectiva; para renacer, ahora, a partir de las meras fuerzas de su origen noble, le corresponderá, mirando hacia delante, ser inventor de su propia providencia y creador, contra los embates continuos de Fortuna, de una fama vencedora del olvido y del tiempo. (Vitse, 1983: 561-562)

Cette conquête du subconscient, comme il l'appelle aussi (1983 : 565), entraîne quelques-unes d'autres caractéristiques de cette deuxième *Comedia* auxquelles nous avons déjà fait référence, comme, par exemple, le fait que la trame de la pièce devienne plus simple et solide pour permettre, précisément, le développement du conflit du protagoniste. Nous avons aussi noté précédemment que le corpus théâtral de Morales est composé de plus de tragédies que de comédies : c'est aussi, selon Vitse, une autre conséquence de cette idéologie, qui serait plus propice au macrogenre tragique qu'au comique —l'inverse de la première génération du siècle—.

Ce caractère agonique de la deuxième *Comedia* a été également aperçu par Cañas Murillo, qui remarque précisément les luttes morales des héros de l'école caldéronnienne et le contenu plus philosophique et théologique de ses pièces (1999 : 71-74 ; 2010 : 39-40). Il ne faut que se souvenir de la trajectoire d'Osmán d'*El Renegado del cielo* ou de celle d'Énée de *Dido y Eneas*, peut-être les exemples les plus réussis de Morales, pour vérifier effectivement que notre auteur suit les conventions dramatiques de son époque.

Cependant, le héros n'est pas le seul personnage dont Vitse parle. Il faut considérer aussi le parent, qui, à cause de l'échec politique de la génération du premier quart du siècle, va être un personnage caractérisé par la crainte au risque de la vie, ce qui va provoquer que les pères ainsi que les époux et les princes —eux, ils sont aussi des personnages parentaux—, traitent rigoureusement leurs enfants ou leurs vassaux dans l'intention de maintenir leur statut, ce qui les font échouer comme parents (1983 : 562-564). Cependant, cet échec parental n'est pas si évident chez Morales que chez Calderón, dramaturge sur lequel Vitse base son analyse. Il est certain que notre poète a dessiné des parents et des rois cruels et injustes qui, mus par leurs faiblesses, se comportent tyranniquement avec leurs enfants. Les cas les plus importants sont celui du roi Mauricio d'*El Legítimo bastardo*, qui échoue comme souverain et comme père, et celui d'Honorio d'*El Renegado del cielo*, dont la situation, nous l'avons déjà exposée, est très similaire à celle du roi polonais. Toutefois, nous ne pouvons pas généraliser car il y a des parents caractérisés très positivement ou, au moins, chez lesquels l'échec n'est pas si évident : Jacques II de *Los Armengoles* est un souverain parfait, comme le roi Recisundo d'*El Renegado del cielo* ; quant à Gastón d'*El Peligro en la amistad*, le personnage n'est pas si bien dessiné que d'autres, mais nous ne pouvons pas dire qu'il s'agisse d'un parent rigoureux ; sa situation est pareille à celle de Mauricio de *Renegado, rey y mártir*, qui n'est pas coupable des erreurs de son fils, le bandit Pedro.

Toutes ces idées font référence au macrogenre tragique. En ce qui concerne au comique, Marc Vitse a défendu qu'il s'agit d'une sorte d'exorcisation des craintes de la tragédie. Par conséquent, alors que chez celle-ci ce qui prévaut est la peur du héros de rester hors la *civitas honoris* s'il ne réussit pas à compléter sa conquête personnelle, chez la comédie on dramatise « la [fantaisie] de la recuperación del objeto extraviado, con la ascensión de la hija buena, en las comedias serias; la de la conjuración grotesca de las amenazas representadas por los hijos malos, en las comedias “antiheroicas”; y la utopía burlesca del

teatro menor » (1983 : 576). La pièce comique de Morales qui reflète le mieux cette tendance est *Las Academias de amor*, où la constance amoureuse et, par conséquent, l'honneur d'Estela sont mis en doute par Carlos, qui ne comprend pas les soucis de la duchesse de Mantoue ; dans ce contexte, leur trajectoire dramatique consistera, chez la dame, à convaincre le galant de son amour, et chez le jeune, à accepter le jeu d'Estela dans ce procès d'éducation sentimentale auquel nous avons fait référence à plusieurs reprises ; évidemment, tous les deux vont triompher.

Passons maintenant aux conclusions sur la spatialité du théâtre de Morales. À ce propos, nous voudrions rappeler la pluralité des espaces dramatiques auxquels notre dramaturge recourt et la variété des significations symboliques qu'ils possèdent, même s'il s'agit des valeurs très conventionnelles. En général, ces sens sont liés au macrogenre auquel la pièce appartient : chez la tragédies, leur signification acquiert des connotations transcendantales ; et chez le comédies, ils restent dans la sphère ludique. Dans ce contexte, nous voudrions souvenir que les espaces thaumaturgiques se circonscrivent au monde tragique, ce que nous pouvons aussi dire sur les espaces naturels dans les grandes lignes. Néanmoins, nous ne devons pas généraliser ces conclusions, étant donné que cela est une particularité de Morales qui pourrait être due, nous croyons, au nombre peu abondant de pièces comiques qui ont été conservées ; ces espaces, spécialement les naturels, peuvent se trouver fréquemment chez les comédies d'autres dramaturges. Quant aux conventions microgénériques, il est vrai qu'il y a quelques tendances d'association de certains espaces à des paradigmes spécifiques, comme, par exemple, les valeurs mystiques de la montagne, typique des pièces à « la conversion du grand pêcheur », ou la maison comme la garde de l'honneur familial en danger, sens normalement lié à des pièces appartenant à microgenres comme « les mensonges du traître » ou « la luxure du despote ». Cependant, une fois encore il n'y a pas de symétries absolues entre la symbologie topologique et la convention microgénérique, de sorte que la mer, par exemple, présente chez *Renegado, rey y mártir* des significations différentes en fonction de la situation de chaque personnage, et le sens religieux de la montagne est adaptée au contexte païen de *Dido y Eneas*.

À propos de la mise en scène, une autre caractéristique de la deuxième génération de la *Comedia* est l'augmentation de l'utilisation des trucages, fait qui est dû à l'influence de la pratique théâtrale courtisane (Cañas Murillo, 1999 : 72-74 ; 2010 : 38-39). Bien sûr, Morales

suit aussi cette tendance, et il ne faut que rappeler les apothéoses de *Los Armengoles II* —celle de la fin de la pièce et celle qui clôt le deuxième acte— ou les interventions des dieux et des fantômes chez *Dido y Eneas*. Toutefois, nous devons avertir que Morales n’abuse pas de la scénographie spectaculaire, car, les pièces mentionnées à part, nous allons seulement trouver quelques effets scénographiques dans certaines séquences de *La Toma de Sevilla* —la descente et la montée de l’Inspiration et de l’ange—, de *Renegado, rey y mártir* —le miracle de la croix— et, peut-être, d’*El Renegado del cielo* —les apparitions du Christ et de saint Jacques—. Il est vrai que la profusion de ces effets dépend en partie du microgenre de la pièce, et c’est la raison pour laquelle nous n’en trouvons pas, par exemple, chez les pièces palatines —sauf si celles-ci sont le cadre d’un drame hagiographique ou mythologique— ; cependant, nous nous sommes aperçus que Morales est spécialement mesuré lors de l’inclusion des trucages dans les pièces qui acceptaient bien cette convention.

Quant à son style littéraire, l’adoption du gongorisme comme la voie d’expression de l’œuvre est un autre des atouts de la deuxième *Comedia* baroque (Cañas Murillo, 1999 : 73 ; 2010 : 40). Mais ce que nous désirerions retenir en ce moment-là n’est pas les ressources poétiques que les poètes emploient lors de la composition des pièces, mais leurs valeurs fonctionnelles dans le contexte d’un poème dramatique. Dans ce sens, nous avons analysé la dimension herméneutique de ces ressources, qui apportent des connotations sémantiques variées à la séquence où elles apparaissent, car elles sont appliquées à la description de l’espace et du temps dramatiques (les topographies et les chronographies), à celle des personnages qui y interviennent ou à leurs sentiments (les prosopographies et les éthographies) ou à celle des faits divers qui se passent (les pragmatographies). Nous avons aussi parlé de l’utilité du gongorisme pour segmenter la pièce, de sorte que l’accumulation des ressources poétiques indiquerait les changements des étapes du procès dramatique. Le gongorisme n’est pas donc une convention que les dramaturges de la deuxième *Comedia* adoptent gratuitement, et il faudrait le mettre en rapport avec cet intensification des conflits internes des héros et avec ce caractère plus philosophique de ces nouvelles créations : les images, l’architecture parfaite de l’œuvre —pleine de parallélismes et de corrélations— ainsi que l’augmentation des allusions à la mythologie classique confèrent à la trajectoire des personnages une transcendance plus marquée, en enrichissant notamment le message que le poète veut transmettre à son public. C’est peut-être la raison pour laquelle les ressources

gongorines sont plus présentes chez les œuvres appartenant au macrogenre tragique qu'au comique.

Finalement, nous avons aperçu une situation pareille avec la métrique. Comme nous avons dit à plusieurs reprises au fil de notre recherche, le système strophique de Morales est très simplifié si nous le comparons avec celui d'autres dramaturges baroques, surtout Lope de Vega et ses disciples. Cette réduction de la polymétrie est aussi une autre caractéristique partagée par les poètes qui forment la deuxième génération dramatique du siècle, avec Calderón à la tête, et elle est aussi au service du nouvel esprit qui la caractérise : si l'on veut développer le conflit intérieur d'un personnage, avec une attention spéciale à des moments critiques, il sera mieux de simplifier la structure macroséquentielle de l'œuvre, en distribuant l'action en moins de blocs strophiques qui deviennent plus longs (Vitse, 1983 : 567-568). Cette tendance est observable chez les tragédies et les comédies de Morales, dont les longues tirades de *romances* développent les moments nodaux de la trame. Pareillement, selon cette perspective nous comprenons aussi les causes du triomphe de ce mètre, le *romance*, et d'autres comme la *silva de consonantes* : la fluidité de leur caractère ouvert et illimité, étant donné qu'ils se composent d'une succession de vers, s'accorde très bien avec l'expression de ces conflits personnels ; en plus, dans le cas du *romance*, la rime assonante, plutôt un écho flou qu'une répétition phonétique persistante, apporte à la séquence une énorme quantité de suggestions très subtiles qui contribuent aussi à créer cette atmosphère introspective.

En conclusion, Cristóbal de Morales Guerrero est clairement un dramaturge de cette deuxième génération de la *Comedia* qui suppose une réaction et une rectification à quelques pratiques de la formule théâtrale qui fonctionnait en Espagne depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, bien qu'elle n'entraîne pas de véritable rupture. Morales est un poète local qui a travaillé, selon nos connaissances actuelles, seulement à Séville, et dont l'œuvre dramatique est relativement courte si nous la comparons avec celle d'autres auteurs de l'époque. C'est un fait évident que personne ne mettrait en doute qu'il manque du génie de Lope, Tirso ou Calderón ; cependant, en dépit de ce qu'on croit parfois sans beaucoup de fondement, il ne s'agit pas d'un dramaturge médiocre et fade, mais d'un créateur fine et intelligent qui a bien appris les conventions poétiques et dramatiques de son époque, comme nous avons voulu démontrer. Tous ces faits justifient que nous ayons décidé de lui consacrer cette longue étude et, en plus, que nous revendiquions le besoin de continuer à approfondir sur lui, en réalisant des



recherches plus monographiques et en éditant ses pièces, dont quelques-unes, nous dirions, ne déplairaient pas du tout aux spectateurs contemporains, comme *Las Academias de amor*, *Dejar por amor venganzas*, *Dido y Eneas*, *El Peligro en la amistad* ou même *El Legítimo bastardo*. Mais cet intérêt sur la scène et chez le public à part, c'est le monde de l'académie ce qui ne doit pas ignorer l'existence de ces « poètes mineurs » dont les œuvres, d'après Vern Williamsen, « undoubtedly reflect the dramatic trends and the evolutionary forces that impinged upon them more clearly than do the *comedias* of the better-known playwrights » (1982 : 132) : l'analyse de leurs particularités, de ce qu'ils ont en commun et de ce qui les fait différents de grandes auteurs, s'impose comme une tâche inéluctable si nous voulons rendre compte accomplie de ce phénomène littéraire qui a été la *Comedia nueva* du Baroque espagnol.

## FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS

### 1. FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Libros 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347 y 748<sup>455</sup>.

ARCHIVO DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.

Libros 40, 41, 42, 43, 44, 122, 123, 124, 125, 126, 127 y 128<sup>456</sup>.

ARCHIVO DE LOS REALES ALCÁZARES DE SEVILLA.

Caja 643, expediente 3.

ARCHIVO GENERAL DE LA FUNDACIÓN CASA MEDINA SIDONIA.

Legajos 2926, 3084, 3107, 3133, 3145 y 3173.

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS.

Contaduría general. Libros de donativos, 4 y 29.

ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

Fondo capitular. Patronatos. Colegio de San Isidoro, libros 10110 y 10112 y caja 10111.

ARCHIVO HISTÓRICO DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA.

Medios de información. Registros de órdenes sagradas, legajos 1, 2, 3 y 4<sup>457</sup>.

Vicaría general. Expedientes matrimoniales, legajos 191 y 1942.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Libros 482, 587, 590, 625, 626, 627 y 628<sup>458</sup>.

---

455 Salvo el último libro, perteneciente a los de actas de bachilleramiento, los demás, de matrículas (1630-1640), pueden consultarse en línea en <<http://ausa.usal.es/>> (15/11/2016).

456 Los libros 40-44 integran las matrículas de bachilleres de 1623 a 1649 y los 122-128 las pruebas de curso, equivalentes a las matrículas para licenciados, de 1623 a 1646.

457 Estos libros abarcan el periodo comprendido entre 1610 y 1680.

458 El libro 482 es de matrículas de todas las facultades (1604-1719); los 587 y 590 son de grados de bachiller de todas las facultades (1598-1606 y 1630-1640); y los 625, 626, 627 y 628 son grados mayores de todas las facultades (1591-1649). Muchos de los libros y legajos que integran el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla pueden consultarse en línea en la página web del fondo antiguo de la institución: <[fondosdigitales.us.es/fondos/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/)>; en concreto, el enlace del libro 482, donde se encuentran las matrículas de Morales, es <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4042/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4042/)> (22/12/2016).

## ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL.

Consejos, legajo 50632, expediente 171; y legajo 50634, expediente 112.

Inquisición, legajo 4484, expediente 9; y MPD, 137.

Universidades, libros 401, 402, 447, 448 y 449<sup>459</sup>.

## ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA.

Fondos públicos. De la fe pública. Notariales. Distrito de Sevilla. Sevilla. Protocolos, legajos 590, 11053, 12863, 14551 y 14574.

## ARCHIVO MUNICIPAL DE ÉCIJA.

Legajos 1554, 1559, 1660, 1699 y 1706.

## ARCHIVO MUNICIPAL DE OSUNA.

AMO, RM, LEG. 8, N.º 28; y Sig. 901<sup>460</sup>.

## BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.

MSS/2358<sup>461</sup>.

## 2. OBRAS LITERARIAS

2.1. *Obras de Cristóbal de Morales*<sup>462</sup>

MONROY Y SILVA, Cristóbal de (a): *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa* [en línea]. [Biblioteca de Menéndez Pelayo: 33809].

— (b): *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa* [en línea]. [Österreichische Nationalbibliothek: \*38.V.4. (Vol. 3,2)].

MORALES GUERRERO, Cristóbal de (1636): *Contexto triunfal que al desagravio de Cristo celebró la iglesia parroquial de la Magdalena en la ciudad de Sevilla desde los veinte*

459 Los libros correspondientes a las matrículas son los tres últimos, que abarcan los años 1629-1643, y pueden consultarse en el Portal de Archivos Españoles (PARES) (<<http://pares.mcu.es>>, 16/11/2016); no obstante, muchas páginas están tan deterioradas que apenas resultan legibles, especialmente en el curso 1635-1636 y 1636-1637. Los libros de grados son el 401 (1603-1622) y el 402 (1637-1656) —como se puede comprobar, hay una laguna importante—, cuyos registros, pese a que no se pueden consultar en línea —al menos cuando realizamos la investigación—, están volcados en la base de datos.

460 El primer legajo corresponde a los registros de grados de 1610-1638 y el segundo al libro de matrículas de 1598-1632. El archivo posee lagunas: el siguiente libro de grados comienza con el año 1692 y el de matrículas con el de 1690. Véase el inventario de Francisco Ledesma Gámez (2012).

461 Es un volumen de papeles varios titulado *Sucesos del año 1626*. Disponible en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000065210>> (11/12/2016).

462 Aunque indicaremos entre corchetes qué ejemplares de los consultados se encuentran disponibles en línea, nos abstenemos de incluir los enlaces pertinentes, que se adjugaron en el catálogo de obras del capítulo II, al que remitimos —con la excepción del soneto de *Estilo nuevo*, que, como las demás composiciones no dramáticas, no se incluían en dicho catálogo—. Tampoco consignaremos las fechas hipotéticas de publicación de las ediciones que no la indican, y restablecemos el segundo apellido de nuestro autor.

- y siete de julio de este año de 36 hasta los cuatro de agosto siguiente, que fue el de la solemnísimas procesión. Écija: Luis de Estupiñán. [Hispanic Society of America: PQ 6415 .M934 C66 1636].
- (1640): «Soneto». VV. AA.: *Aclamación poética al feliz casamiento de los señores don Juan de Góngora, del Consejo de su majestad y su oidor en la Real Audiencia de Sevilla, y doña Luisa de Góngora y Haro*, fol. B<sup>1</sup>v. Sevilla: Pedro Gómez de Pastrana. [Seminario Diocesano de Vitoria: Papeles varios, 45, fols. 165-176].
- (1644): «Décimas al autor». Varón, Francisco: *Triunfo de Judic y tragedia de Holofernes*, fol. A<sup>2</sup>r. Sevilla: Nicolás Rodríguez. [Hispanic Society of America: PQ 6437 .V778 T75 1644].
- (1645): «Soneto [al autor]» [en línea]. Palomares, Tomás de: *Estilo nuevo de escrituras públicas, donde el curioso hallará diferentes géneros de contratos y advertencias de las leyes y premáticas de estos reinos y las escrituras tocantes a la navegación de las Indias, a cuya noticia no se deben negar los escribanos*, fol. a<sup>4</sup>v. Sevilla: Simón Fajardo Arias Montano. [Universidad de Sevilla: A 186/141]. <fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3917> [11/12/2016].
- (1650a): *Las academias de amor. Comedia famosa* [en línea]. *Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores*. Zaragoza: Juan de Ybar/Pedro Escuer. [Biblioteca Nacional de España: TI/30<43>].
- (1650b): *Las academias de amor. Comedia famosa. Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores*. Zaragoza: Juan de Ybar/Pedro Escuer. [British Library: 11728.e.5].
- (1650c): *Las academias de amor. Comedia famosa. Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores*. Zaragoza: Juan de Ybar/Pedro Escuer. [British Library: 11728.i.11. (8.)].
- (1650d): *Las academias de amor. Comedia famosa. Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores*. Zaragoza: Juan de Ybar/Pedro Escuer. [Universidad de Sevilla: A 250/228(14)].
- (1650e): *Las academias de amor. Comedia famosa* [en línea]. *Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores*. Zaragoza: Juan de Ybar/Pedro Escuer. [Universität Freiburg: E 1032, g-43, 10].

- (1669a): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. *Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Francisco Serrano de Figueroa. [Biblioteca Nacional de España: R/22685].
- (1669b): *Comedia famosa. El legítimo bastardo. Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Francisco Serrano de Figueroa. [British Library: 11725.c.11].
- (1669c): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. *Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Francisco Serrano de Figueroa. [Österreichische Nationalbibliothek: \*38.V.10. (Vol. 32A)].
- (1669d): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. *Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Francisco Serrano de Figueroa. [Österreichische Nationalbibliothek: \*38.V.10. (Vol. 32B)].
- (1735): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Antonio Sanz. [Universidad de Oviedo: P-33(4)].
- (1749a): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Madrid: Antonio Sanz. [Universidad de Sevilla: A 250/228(16)].
- (1749b): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Antonio Sanz. [Universität Freiburg: E 1032, n-22].
- (1764a): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Biblioteca Histórica Municipal: C/18862].
- (1764b): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Österreichische Nationalbibliothek: \*38.T.12. (Vol. 14,13)].
- (1764c): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Universidad de Oviedo: P-015-6].
- (1764d): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Universidad de Sevilla: A 39(308)/196(07)].
- (1764e): *Comedia famosa. El legítimo bastardo*. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Universidad de Sevilla: A 250/228(15)].

- (1764f): *Comedia famosa. El legítimo bastardo*. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Universidad de Sevilla: HAZ/2987(13)].
- (1764g): *Comedia famosa. El legítimo bastardo* [en línea]. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Universität Freiburg: E 1032, n-22].
- (1764h): *Comedia famosa. El legítimo bastardo*. Valencia: Viuda de Josef de Orga. [Southern Illinois University: 862.308 C7321].
- (1769): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Barcelona: Carlos Saperá. [Universidad de Sevilla: A 250/122(07)].
- (1781a): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir* [en línea]. Valencia: Josef y Tomás de Orga. [Biblioteca de Menéndez Pelayo: 30729].
- (1781b): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir* [en línea]. Valencia: Josef y Tomás de Orga. [Universidad de Sevilla: A 039(308)/196(06)].
- (1781c): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Valencia: Josef y Tomás de Orga. [Universidad de Sevilla: HAZ/2987(12)].
- (1781d): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Valencia: Josef y Tomás de Orga. [Universidad de Sevilla: HAZ/3782(13)].
- (1781e): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir* [en línea]. Valencia: Josef y Tomás de Orga. [Universitat de València: BH T/0038(14)].
- (1781f): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir* [en línea]. Valencia: Josef y Tomás de Orga. [Universität Freiburg: E 1032, n-22,5].
- (1781g): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Valencia: Josef y Tomás de Orga. [University of Cambridge: Chaytor JS.5.2029].
- (1791a): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Librería de Quiroga. [Biblioteca de Menéndez Pelayo: 30875].
- (1791b): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Librería de Quiroga. [Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: C/18860(50)].
- (1791c): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Librería de Quiroga. [Österreichische Nationalbibliothek: \*38.T.12. (Vol. 14,14)].
- (1791d): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Librería de Quiroga. [Universidad de Navarra: Fa. Foll 005.452].

- (1791e): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Librería de Quiroga. [Universidad de Oviedo: P-15(5)].
- (1791f): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. Madrid: Librería de Quiroga. [Universitat de València: BH T/0053(08)].
- (a): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. [British Library: 1072.h.6.(5.)].
- (b): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. [London Library: P 988-10].
- (c): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. Sevilla: Josef Padrino. [Universidad de Sevilla: HAZ/2987(14)].
- (d): *Comedia famosa. El renegado del cielo* [en línea]. [Biblioteca Nacional de España: T/12771].
- (e): *Comedia famosa. El renegado del cielo*. [Institut del Teatre: 58893].
- *Comedia famosa. Las academias de amor*. [University of Pennsylvania: SC65 C100 650c v.19].
- (a): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Sevilla: Josef Padrino. [Institución Colombina: 108-3-16].
- (b): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. Sevilla: Josef Padrino. [Biblioteca Tomás Navarro Tomás: RES/7074(10)].
- (c): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir* [en línea]. [Biblioteca Nacional de España: T/9194].
- (d): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [Institut del Teatre: 44945].
- (e): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [Institut del Teatre: 58892].
- (f): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir* [en línea]. [Universitat de València: BH Y-16/037(05)].
- (g): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-979].
- (h): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [British Library: 11728.e.7].
- (i): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [Institut del Teatre: 60698].
- (j): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [Real Academia Española: \*RAE 41-IV-52(5)].
- (k): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [Real Academia Española: \*RAE 41-V-60(13)].

- (l): *Comedia famosa. Renegado, rey y mártir*. [Universidad de Sevilla: A 250/228(13)].
- (a): *Dejar por amor venganzas. Comedia famosa*. [London Library: P 989-8].
- (b): *Dejar por amor venganzas. Comedia famosa* [en línea]. [Universität Freiburg: E 1032, n-22].
- *Dido y Eneas* [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/17338].
- (a): *El peligro en la amistad. Comedia famosa* [en línea]. [Bayerische Staatsbibliothek: 4 P.o.hisp. 51 p].
- (b): *El peligro en la amistad. Comedia famosa*. [Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-904].
- (c): *El peligro en la amistad. Comedia famosa*. [British Library: 11728.e.6].
- (d): *El peligro en la amistad. Comedia famosa*. [London Library: P 939-11].
- (a): *El renegado del cielo. Comedia famosa*. [Biblioteca Dominicini: FA III.D.296 (17)].
- (b): *El renegado del cielo. Comedia famosa*. [Biblioteca Nacional de España: R/11269(6)].
- (c): *El renegado del cielo. Comedia famosa*. [Biblioteca Nacional do Brasil: V-318, 5, 20, no. 10].
- (d): *El renegado del cielo. Comedia famosa* [en línea]. [Österreichische Nationalbibliothek: 442867-B].
- (e): *El renegado del cielo. Comedia famosa*. Sevilla: José Antonio de Herosilla. [Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-60-15].
- (a): *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa*. [Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-67-5].
- (b): *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa* [en línea]. [Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-1077].
- (c): *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa*. [Biblioteca Palatina: CC IV.28033 26].
- (d): *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa* [en línea]. Sevilla: Francisco de Leefdael. [Biblioteca de Menéndez Pelayo: 30831].
- (e): *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael. [Biblioteca Nacional de España: T/12689].
- (f): *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa* [en línea]. Sevilla: Francisco de Leefdael. [Biblioteca Nacional de España: T/19617].



- (g): *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael. [British Library: 11728.e.9].
- (a): *Las academias de amor. Comedia famosa* [manuscrito]. [Hispanic Society of America: B2633].
- (b): *Las academias de amor. Comedia famosa* [en línea]. [Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-275].
- (c): *Las academias de amor. Comedia famosa*. [University of Toronto: Thomas Fisher rare book buc 01848].
- (a): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*. [Institut del Teatre: 57073].
- (b): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa* [en línea]. [Österreichische Nationalbibliothek: \*38.V.4. (vol. 4,3)].
- (c): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*. [Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-83-11].
- (d): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*. [Biblioteca Nacional de España: R/11269(5)].
- (e): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*. [Bibliothèque Municipale de Versailles: Morel-Fatio D 578].
- (f): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*. [Bibliothèque Municipale de Versailles: Morel-Fatio D 602].
- (g): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*. [British Library: 1072.h.2.(8.)].
- (h): *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*. [London Library: P 988-11].
- (a): *Los Armengoles. Primera parte. Comedia famosa* [en línea]. [Biblioteca Nacional de España: U/11511(2)].
- (b): *Los Armengoles. Primera parte. Comedia famosa*. [Biblioteca Nazionale Marciana: Dramm. 3906.7].
- (c): *Los Armengoles. Primera parte. Comedia famosa*. [Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-288].
- (a): *Los Armengoles. Segunda parte. Comedia famosa* [en línea]. [Biblioteca Nacional de España: U/11511(3)].
- (b): *Los Armengoles. Segunda parte. Comedia famosa*. [Biblioteca Nazionale Marciana: Dramm. 3906.8].

- (c): *Los Armengoles. Segunda parte. Comedia famosa*. [Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-288].
- (a): *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa* [en línea]. [Bayerische Staatsbibliothek München: 4 P.o.hisp. 51 p].
- (b): *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*. [Biblioteca Nacional de España: R/11269(7)].
- (c): *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*. [British Library: 1072.h.6.(4.)].
- (d): *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael. [Biblioteca Nacional de España: T/6190].
- (e): *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*. Sevilla: Imprenta Real. [Biblioteca Nacional de España: T/14829].

## 2.2. Obras de otros autores

- ALCIATO (1993): *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Aurora Egido y Pilar Pedraza. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal.
- ARROYO, José de (2005): *El honor en el suplicio*, ed. Andrea Bresadola. Viareggio: Mauro Baroni editore.
- *El honor en el suplicio y san Pedro Armengol* [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/16035].
  - *El honor en el suplicio, san Pedro Armengol. Comedia famosa* [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/14834(8)].
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de (1974): *La Hispálica*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1985), ed. Alberto Colunga y Laurentio Turrado. Matriti: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1658a): *Comedia famosa. El vencimiento de Turno* [en línea]. *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte*, fols. 145v-168v. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Juan de San Vicente. [Biblioteca Nacional de España: TI/119 <12>]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000073312>> [01/09/2015].

- (1658b): *Comedia famosa. Los desdichados dichosos* [en línea]. *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte*, fols. 188v-212r. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Juan de San Vicente. [Biblioteca Nacional de España: TI/119 <12>]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000073312>> [01/09/2015].
- (1672): *Cuarta parte de comedias nuevas* [en línea]. Madrid: Josef Fernández de Buendía/Antonio de la Fuente. [Biblioteca Nacional de España: R/10638]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000135298>> [17/12/2016].
- (1976): *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Díez Borque. Madrid: Castalia.
- (1978): *El pintor de su deshonra. Dramas de honor, II*, ed. Ángel Valbuena Briones, págs. 119-231. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2006): *El sitio de Bredá. Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, págs. 953-1052. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2007a): *Los tres mayores prodigios. Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, págs. 989-1125. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2007b): *En la vida todo es verdad y todo mentira. Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don William Cruickshank, págs.17-144. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2007c): *La fiera, el rayo y la piedra. Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don William Cruickshank, págs. 1065-1197. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2008): *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica.
- (2010): *El secreto a voces. Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, págs. 529-644. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2011): *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen. Madrid: Cátedra.
- (2012a): *El médico de su honra*, ed. Jesús Pérez Magallón. Madrid: Cátedra.
- (2012b): *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Castalia.
- (2013): *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2014): *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- *La vitoria de Fuenterrabía* [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/16638].
- [CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro]: [*Primera parte. Comedia famosa. Los desdichados dichosos*]. [manuscrito, en línea]. [Instituto Caro y Cuervo: MS001]. <<http://www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/1/>> [31/08/2015]<sup>463</sup>.
- CAMPO, Antonio Manuel (1757): *Comedia famosa. El renegado de Francia* [en línea]. Madrid: Antonio Sanz. [Universidad de Sevilla: A 250/187(12)]. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6405/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6405/)> [01/09/2015].
- *El renegado de Francia. Comedia famosa* [en línea]. Sevilla: Diego López de Haro. [Biblioteca de Menéndez Pelayo: 30825]. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs7613>> [01/09/2015].
- *El renegado de Francia y santo Cristo de Santa Tecla* [manuscrito, en línea]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/15622]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000173907>> [01/09/2015].
- *La gran comedia El renegado de Francia* [en línea]. Salamanca: Francisco García Honorato y San Miguel. [Biblioteca Nacional de España: T/2649]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171192>> [01/09/2015].
- CASTRO Y BELLVÍS, Guillem de (1625a): *Comedia de cuánto se estima el honor* [en línea]. *Segunda parte de las comedias de don Guillem de Castro*, págs. 147-186. Valencia: Miguel Sorolla. [Biblioteca Nacional de España: U/6740]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000079146>> [03/12/2015].
- (1625b) *Comedia de Dido y Eneas* [en línea]. *Segunda parte de las comedias de don Guillem de Castro*, págs. 511-556. Valencia: Miguel Sorolla. [Biblioteca Nacional de España: U/6740]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000079146>> [03/12/2015].
- *Del renegado arrepentido, comedia famosa. [Parte cuarta de comedias de varios autores]* [en línea]. [Universitätsbibliothek Freiburg: E 1032, g]. <[http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/com\\_var\\_aut\\_4](http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/com_var_aut_4)> [09/12/2014].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2005): *Comedia famosa de la casa de los celos y selvas de Ardenia. Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, págs. 107-186. [Barcelona]: Altaya.
- (2016): *Poesías*, ed. Adrián J. Sáez. Madrid: Cátedra.

463 Recordemos que falta la primera página de este manuscrito. Teniendo en cuenta que sigue a la *Duodécima parte*, reconstruimos a partir de ella cuál podría ser su título y su autor.

- CLARAMONTE Y CORROY, Andrés de (2010): *La Estrella de Sevilla. La Estrella de Sevilla / El gran rey de los desiertos*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, págs. 141-315. Madrid: Cátedra.
- Comedia de El caballero de Olmedo*, ed. Eduardo Juliá Martínez (1944). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Comedia de los amores y locuras del conde loco* [manuscrito]. [Hispanic Society of America: B2341/6].
- Comedia de Turno vencido* [manuscrito, en línea]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/20983]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171176>> [01/09/2015].
- Comedia famosa. El loco en la penitencia, Roberto el Diablo* [en línea]. Sevilla: Manuel Nicolás Vázquez. [Universidad de Sevilla: A 250/122(03)]. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5145/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5145/)> [18/12/2016].
- Comedia famosa. El loco en la penitencia, Roberto el Diablo* [en línea]. [Universidad de Oviedo: CGP-064-5]. <<http://hdl.handle.net/10651/2253>> [12/03/2016].
- Comedia famosa. El loco en la penitencia y tirano más impropio* (1659) [en línea]. *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte*, fols. 77r-94v. Madrid: Gregorio Rodríguez/Juan de San Vicente. [Biblioteca Nacional de España: TI/119 <11>]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000148015#>> [12/03/2016].
- Comedia famosa intitulada Mentir con honra y Historia de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando* [manuscrito, en línea]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/17150]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000173911>> [15/12/2016].
- CUEVA, Juan de la (1603): *Conquista de la Bética, poema heroico de Juan de la Cueva en que se canta la restauración y libertad de Sevilla por el santo rey don Fernando*. Sevilla: Francisco Pérez. [Biblioteca Nacional de España: R/11583].
- DURÁN, Manuel (1737): *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando* [en línea]. Madrid: Alfonso de Mora. [Biblioteca Nacional de España: R/31833]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171185>> [11/12/2016].
- El caballero de Olmedo* (1606) [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/15777].
- GODÍNEZ, Felipe (1975): *La traición contra su dueño*, ed. Thomas C. Turner. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila.
- GÓNGORA, Luis de (1994): *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia.

- (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- HOMERO (1991): *Iliada*, vol. I (cantos I-III), ed. bilingüe José García Blanco y Luis M. Macía Aparicio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1998): *Iliada*, vol. II (cantos IV-IX), ed. bilingüe José García Blanco y Luis M. Macía Aparicio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2009): *Iliada*, vol. III (cantos X-XVII), ed. bilingüe Luis M. Macía Aparicio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2013): *Iliada*, vol. IV (cantos XVIII-XXIV), ed. bilingüe Luis M. Macía Aparicio y Jesús de la Villa Polo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- IBARRA, Juan Antonio de (1950 [1623]): *Encomio de los ingenios sevillanos en la fiesta de los santos Inacio de Loyola y Francisco Javier*, ed. facsimilar Antonio Pérez y Gómez. Valencia: Talleres de Tipografía Moderna. [Sevilla: Francisco de Lyra].
- La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo* (1995). *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. I, ed. Nieves Baranda Leturio, págs. 545-584. Madrid: Turner.
- La Sagrada Biblia, traducida de la Vulgata latina al español*, trad. Félix Torres Amat (1987). Barcelona: Edicomunicación.
- MARTÍNEZ, Cristóbal (1617): «Aprobación». Valladares de Valdelomar, Juan: *Caballero venturoso, P<sup>a</sup>. P<sup>te</sup>, con sus estrañas aventuras y prodigiosos trances adversos y prósperos, historia verdadera, verso y prosa, admirable y gustosa*. [manuscrito]<sup>464</sup>. [Biblioteca Nacional de España: MSS/17561].
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2004): *El esclavo del demonio*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández. *Teatro completo*, vol. IV, coord. Agustín de la Granja, págs. 113-240. Granada: Universidad de Granada/Diputación de Granada.
- MOLINA, TIRSO DE. Véase TÉLLEZ, Gabriel.
- MONROY Y SILVA, Cristóbal de (1731): *Comedia famosa. El horror de las montañas y portero de San Pablo* [en línea]. Madrid: Antonio Sanz. [Universidad de Sevilla: A 250/188(04)]. <fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6301/> [01/09/2015].
- (2002): *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, ed. Paolo Pintacuda. Pisa: Edizioni ETS.

---

464 No estamos del todo seguros de la transcripción y significado de las dos abreviaturas del título que hemos dejado sin desarrollar, aunque probablemente sea «*primera parte*».

- (2004): *Fuente Ovejuna o el castigo más debido y la venganza más justa*, ed. Francisco López Estrada. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- *Comedia famosa. El horror de las montañas y portero de San Pablo* [en línea]. Sevilla: Josef Padrino. [Universidad de Sevilla: A 250/097(10)]. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4938/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4938/)> [01/09/2015].
- *El horror de las montañas y portero de San Pablo. Comedia famosa* [en línea]. [Bayerische Staatsbibliothek: Res/4 P.o.hisp. 52 t]. <<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10907598-0>> [01/09/2015].
- *El horror de las montañas y portero de San Pablo. Comedia famosa*. [Biblioteca Nacional de España: R/11269(4)].
- MORALES (1595): *Comedia de los naufragios de Leopoldo* [manuscrito]. [Biblioteca de Palacio: II/460(2)].
- (2012): *Comedia de los naufragios de Leopoldo* [en línea]. Baratella, Claudio: *Comedia de los naufragios de Leopoldo. Edición y estudio*, págs. 57-239. Venezia: Università Ca'Foscari Venezia. [Tesi di Laurea. Relatore María del Valle Ojeda Calvo. Correlatore Florencio del Barrio de la Rosa]. <<http://dspace.unive.it/handle/10579/2472>> [03/07/2014].
- MORALES (1969): *Comedia de los amores y locuras del conde loco*, ed. Jean Canavaggio. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.
- MORALES: *El honor en el suplicio y san Pedro Armengol* [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/17211].
- MORALES, Damián de: *Peor es un tonto que un real de a ocho* [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/14948].
- MORALES GUERRERO, Cristóbal de (1658): *Comedia famosa. La Estrella de Monserrate* [en línea]. *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte*, fols. 25r-51v. Madrid: Andrés García de la Iglesia/Juan de San Vicente. [Biblioteca Nacional de España: TI/119 <12>]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000073312>> [01/09/2015].
- *Comedia famosa. La Estrella de Monserrate*. [manuscrito]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/16013].

- *Segunda parte. Comedia famosa. La Estrella de Monserrate*. [manuscrito, en línea]. [Instituto Caro y Cuervo: MS001]. <<http://www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/1/>> [31/08/2015].
- OCAMPO; MORENO: *Comedia nueva. El mágico mejicano*. Sevilla: Josef Padrino. [Biblioteca Nacional de España: T/14807/2].
- OVIDIO NASÓN, Publio (1990a): *Metamorfosis*, vol. I (libros I-V), ed. bilingüe Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1990b): *Metamorfosis*, vol. II (libros VI-X), ed. bilingüe Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1990c): *Metamorfosis*, vol. III (libros XI-XV), ed. bilingüe Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PALOMARES, Tomás de (1645): *Estilo nuevo de escrituras públicas, donde el curioso hallará diferentes géneros de contratos y advertencia de las leyes y premáticas de estos reinos, y las escrituras tocantes a la navegación de las Indias, a cuya noticia no se deben negar los escribanos* [en línea]. Sevilla: Simón Fajardo Arias Montano. [Universidad de Sevilla: A 186/141]. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3917/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3917/)> [11/12/2016].
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2013): *A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes*, ed. Claudia Demattè. *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias*, vol. 1.1, págs. 23-166, dir. Claudia Demattè. Kassel: Edition Reichenberger.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de (1972): *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson. Madrid: Castalia.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1999): *La verdad sospechosa*, ed. José Montero Reguera. Madrid: Castalia.
- SIGLER DE HUERTA, Antonio; CÁNCER VELASCO, Jerónimo de; ROSETE NIÑO, Pedro (1652): *La gran comedia de Chico Baturi* [en línea]. *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, fols. 86r-107v. Madrid: Domingo García y Morrás/Juan de San Vicente. [Biblioteca Nacional de España: R/22654]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000073299>> [01/09/2015].



- SOLÍS Y VALENZUELA, Pedro de: *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*. [manuscrito, en línea]. [Instituto Caro y Cuervo: MS001]. <<http://www.bibliodigital.caroycuervo.gov.co/1/>> [31/08/2015].
- TÁRREGA, Francisco Agustín (2002): *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*, ed. Josep Lluís Sirera Turó. [El Puig]: Fundació Pública Municipal per a la Cultura i l'Educació del Puig.
- TÉLLEZ, Gabriel [TIRSO DE MOLINA] (1994a): *El celoso prudente. Los cigarrales de Toledo*. *Obras completas*, vol. I, ed. María del Pilar Palomo Vázquez e Isabel Prieto, págs. 558-671. Madrid: Turner.
- (1994b): *Deleitar aprovechando. Obras completas*, vol. II, ed. María del Pilar Palomo Vázquez e Isabel Prieto. Madrid: Turner.
- (1994c): *El bandolero. Deleitar aprovechando. Obras completas*, vol. II, ed. María del Pilar Palomo Vázquez e Isabel Prieto, págs. 561-857. Madrid: Turner.
- (2009): *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- (2011): *El pretendiente al revés*, ed. Eva Galar Irurre. *Obras completas I. Primera parte de comedias*, vol. I, dir. Ignacio Arellano, págs. 195-387. Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- (2012): *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza. Madrid: Real Academia Española/Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- (2013): *El condenado por desconfiado*, ed. Ysla Campbell. Madrid: Castalia.
- TIRSO DE MOLINA. Véase TÉLLEZ, Gabriel.
- Turno vencido* [manuscrito, en línea]. Calatayud, Pedro de: *Papeles jesuíticos de pláticas, sermones, consultas morales y otros escritos de devoción*. [Biblioteca Nacional de España: MSS/5844]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000114460>> [01/09/2015].
- Turno vencido* [manuscrito]. [Real Academia de la Historia: 9/2611].
- VEGA CARPIO, Lope de (1887): *El caballero de Olmedo. Comedia famosa. Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc. tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado*, ed. Adolf Schaeffer, t. I, págs. 263-338. Leipzig: F. A. Brockhaus.

- (1930): *Comedia La Orden de Redención y Virgen de los Remedios. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Obras dramáticas*, t. VIII, ed. Emilio Cotarelo y Mori, págs. 674-708. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, S. A., Artes Gráficas.
- (1971): *La fianza satisfecha*, ed. William M. Whitby y Robert R. Anderson. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1997a): *El cerco de Santa Fe*, ed. Delmiro Antas. *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. I, págs. 459-557. Lleida: Milenio.
- (1997b): *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, ed. Patrizia Campana y Juan-Ramón Mayol Ferrer. *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II, págs. 981-1148. Lleida: Milenio.
- (1997c): *El testimonio vengado*, ed. Gerardo Salvador Lipperheide. *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. III, págs. 1687-1805. Lleida: Milenio.
- (1997d): *El mejor alcalde, el rey*, ed. Frank P. Casa y Berislav Primorac. Madrid: Cátedra.
- (2002a): *El asalto de Matrique por el príncipe de Parma*, ed. Enrico di Pastena. *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. I, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, págs. 289-411. Lleida: Milenio.
- (2002b): *Tragicomedia de Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Alberto Blecua y Gerardo Salvador. *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. I, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, págs. 413-544. Lleida: Milenio.
- (2002c): *Los embustes de Celauro*, ed. Marco Presotto. *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. III, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, págs. 1221-1350. Lleida: Milenio.
- (2005): *La batalla del honor*, ed. Ramón Valdés Gázquez. *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. I, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, págs. 65-292. Lleida: Milenio.
- (2007): *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- (2012): *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris. *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, t. I, págs. 53-262. Madrid: Gredos.

- *El caballero de Olmedo. Comedia famosa* [en línea]. [Parte cuarta de comedias de varios autores], fols. 141r-164r. [Universitätsbibliothek Freiburg: E 1032, g]. <[http://dl.uni-freiburg.de/diglit/com\\_var\\_aut\\_4](http://dl.uni-freiburg.de/diglit/com_var_aut_4)> [09/12/2014]<sup>465</sup>.
- VEGA CARPIO, Lope de; MONROY Y SILVA, Cristóbal de (1985): *Fuente Ovejuna (dos comedias)*, ed. Francisco López Estrada. Madrid: Castalia.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001): *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños. Madrid: Castalia.
- (2003): *El cerco del peñón de Vélez*, ed. William R. Manson, C. George Peale y María Soledad Carrasco Urgoiti. Newark: Juan de la Cuesta.
- VERA Y FIGUEROA, Juan Antonio de (1632): *El Fernando o Sevilla restaurada, poema heroico escrito con los versos de la Gerusalemme liberata del insigne Torquato Tasso* [en línea]. Milán: Henrico Estefano. <<https://books.google.es/books?id=3h61IHt5SOUC>> [01/03/2016].
- VICENO, Francisco (1751): *Comedia famosa. Roberto el Diablo* [en línea]. Madrid: Antonio Sanz. [Universidad de Sevilla: A 250/208(19)]. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6664/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6664/)> [12/03/2016].
- *Comedia famosa. El loco en la penitencia, Roberto el Diablo* [en línea]. [Universidad de Oviedo: CGP-018-15]. <<http://hdl.handle.net/10651/2180>> [12/03/2016].
- VIRGILIO MARÓN, Publio (2009): *Eneida*, vol. I (libros I-III), ed. bilingüe Luis Rivero García *et alii*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Tirant lo Blanch.
- (2011a): *Eneida*, vol. II (libros IV-VI), ed. bilingüe Luis Rivero García *et alii*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2011b): *Eneida*, vol. III (libros VII-IX), ed. bilingüe Luis Rivero García *et alii*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2011c): *Eneida*, vol. IV (libros X-XII), ed. bilingüe Luis Rivero García *et alii*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VV. AA. (1640): *Aclamación poética al feliz casamiento de los señores don Juan de Góngora, del Consejo de su majestad y su oidor en la Real Audiencia de Sevilla, y*

---

465 Recordemos que al volumen le falta la portada y que se han lanzado diversas especulaciones sobre su datación y título, que tomamos del catálogo digital de la biblioteca en que se conserva. Véase nuestro estado de la cuestión y, en concreto, Profeti, 1988: 21-27.

doña Luisa de Góngora y Haro. Sevilla: Pedro Gómez de Pastrana. [Seminario Diocesano de Vitoria: Papeles varios, 45, fols. 165-176].

### 3. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y RESEÑAS

AGUILAR, Juan Bautista (1702): *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*. Barcelona: Juan Pablo Martí/Francisco Barnola. [Universidad de Sevilla: A Mont. 01/4/18].

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1974a): *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la tipografía hispalense*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Miguel de Cervantes».

— (1974b): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Cátedra Feijoo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo.

— (1984): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. III. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (1989): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (1995): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. VIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1992): *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral dirigida por José Simón Díaz]. <<http://eprints.ucm.es/8700/>> [24/11/2016].

AICHINGER, Wolfram (2012): «Imagen, imagen soñada y romance en Calderón». *Iberoromania*, núms. 75-76, págs. 121-141.

ALDEA VAQUERO, Quintín (coord.) (2009a): *Diccionario biográfico español*, t. XXIII. Madrid: Real Academia de la Historia.

— (2009b): *Diccionario biográfico español*, t. XXXVI. Madrid: Real Academia de la Historia.

— (2013): *Diccionario biográfico español*, t. XLV. Madrid: Real Academia de la Historia.

ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso (1974): *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del XVIII*. Valladolid: Ayuntamiento de

- Valladolid. Servicio de Información y de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid.
- ALONSO, Dámaso (1950): *La lengua poética de Góngora (parte primera, corregida)*. Madrid: Revista de Filología Española. Anejo XX.
- (1955a): «La simetría bilateral». *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 117-175. Madrid: Gredos.
- (1955b): «La correlación en la poesía de Góngora». *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 222-247. Madrid: Gredos.
- (1979): «La correlación en la estructura del teatro calderoniano». Alonso, Dámaso; Bousoño, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro)*, págs. 109-175. Madrid: Gredos.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1923): *El teatro en Valladolid*. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos».
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2011): *La comedia de magia del siglo XVIII* [en línea]. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas. [Tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo]. <<http://digital.csic.es/handle/10261/32162>> [07/10/2015].
- ÁLVAREZ FAEDO, María José (2000): «*La fianza satisfecha* (atribuida a Lope de Vega) y su polémica acogida en España e Inglaterra» [en línea]. *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 25, págs. 7-30. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2904147>> [18/12/2016].
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2004): «Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro». Vega Ramos, María José (dir.): *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, págs. 149-228. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, Antonio (2005): «Santo y rey. La corte de Felipe IV y la canonización de Fernando III». Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, págs. 243-260. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- AMEZCUA, José (1983): «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón». García Lorenzo, Luciano (dir.): *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, t. III, págs. 1533-1543. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- (1987): «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro» [en línea]. *Acta poética*, núm. 7, págs. 37-48. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/618>> [10/06/2016].
- (1991): *Lectura ideológica de Calderón*. El médico de su honra. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANDIOC, René; COULON, Mireille (1996a): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. I. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- (1996b): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. II. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- ANTONIO, Nicolás (1783): *Bibliotheca hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. florere notitia*, t. I. Matriti: apud Joachimum de Ibarra typographum regium. [Universidad de Sevilla: A 065/122].
- (1788): *Bibliotheca hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. florere notitia*, t. II. Matriti: apud viduam et heredes Joachimi de Ibarra typographi regii. [Universidad de Sevilla: A 065/123].
- (1999a): *Biblioteca hispana nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, t. I. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1999b): *Biblioteca hispana nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, t. II. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- ANTONUCCI, Fausta (1995): *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón* [en línea]. Pamplona/Toulouse: Anejos de *Rilce*/LESO. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1v7>> [18/01/2016].
- (2002): «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada». Cazal, Françoise; González, Christophe; Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, págs. 57-81. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2007a): «Introducción: para un estado de la cuestión». Antonucci, Fausta (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, págs. 1-30. Kassel: Edition Reichenberger.

- (2007b): «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope». Antonucci, Fausta (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, págs. 31-82. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2007c): «Apéndice: Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*». Antonucci, Fausta (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, págs. 207-231. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2008): «“La vida es sueño”, una obra cumbre del teatro europeo». Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, págs. 7-107. Barcelona: Crítica.
- (2009): «“Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope» [en línea]. *Artifara*, núm. 9 (addenda). <[http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/default.aspx?systempath\\_index=3](http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/default.aspx?systempath_index=3)> [02/09/2016].
- (2010): «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión» [en línea]. *Teatro de Palabras*, núm. 4, págs. 77-97. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>> [02/09/2016].
- APARICIO MAYDEU, Javier (1999): *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- ARATA, Stefano (1989): *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- (2002): «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega». Cazal, Françoise; González, Christophe; Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, págs. 91-115. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- ARELLANO, Ignacio (1988): «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada». *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 1, págs. 27-49.
- (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada» [en línea]. *Criticón*, núm. 60, págs. 103-128. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/default.htm>> [28/03/2016].
- (1995): «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina». *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 8, págs. 157-179.
- (1997): «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes». *Boletín de la Real Academia Española*, t. LXXVII, cuad. CCLXXII, págs. 417-443.

- (1998): «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope». *Anuario Lope de Vega*, núm. 4, págs. 8-31.
- (2000): «Elementos emblemáticos en las comedias religiosas de Calderón». Gómez y Patiño, María (ed.): *Calderón: Una lectura desde el siglo XXI*, págs. 221-247. [Alicante]: Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert».
- (2001a): *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- (2001b): «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena (ed.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, págs. 77-106. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2002): «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y ambición de Calderón». Arellano, Ignacio (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón)*, vol. II, págs. 21-34. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2003): «Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón». Arellano, Ignacio (ed.): *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, págs. 41-56. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2006): «“Decid al rey cuanto yerra”. Algunos modelos de mal rey en Calderón». García Lorenzo, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, págs. 149-180. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (2006b): «La risa ausente: el gracioso en las tragedias de Calderón». *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, págs. 33-53. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2011): «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro» [en línea]. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 27, núm. 1, págs. 9-34. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/29298>> [30/10/2016].
- ARELLANO, Ignacio; ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel; PINILLOS, M. Carmen (1999): «Introducción al auto *El santo rey don Fernando*». Calderón de la Barca, Pedro: *El santo rey don Fernando. Primera parte*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero Baztán y M. Carmen Pinillos, págs. 7-72. Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger.



- ARISTÓTELES (1999): *Περὶ ποιητικῆς/Ars poetica/Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- ARIZALETA, Amaia; *et alii* (ed.) (2007): *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or/Prácticas hagiográficas en la España medieval y del Siglo de Oro*, vol. II. Toulouse: Centre National de la Recherche Scientifique/Université de Toulouse-Le Mirail.
- ARMOGATHE, Jean-Robert (2005): «La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)». Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, págs. 149-168. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- ARROM, José Juan (1943): «Representaciones teatrales en Cuba a fines del siglo XVIII». *Hispanic Review*, vol. XI, núm. 1, págs. 64-71.
- BACZYŃSKA, Beata (2002): «Polonia y el mar: en torno al verso 1430 de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca». González, Lola (ed.): *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, págs. 47-63. Lleida: Universidad de Lleida.
- BADÍA HERRERA, Josefa (2007): *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar* [en línea]. Valencia: Universitat de València. [Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls]. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/9826>> [01/09/2015].
- (2014): *Los primeros pasos en la Comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- BAEHR, Rudolf (1989): *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1970): *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis Books Limited.
- BARANDA LETURIO, Nieves (1995): «Introducción [a las *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. I]». *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. I, ed. Nieves Baranda Leturio, págs. XXIX-LIV. Madrid: Turner.
- BARATELLA, Claudio (2012): *Comedia de los naufragios de Leopoldo. Edición y estudio* [en línea]. Venezia: Università Ca'Foscari Venezia. [Tesi di Laurea. Relatore María del

- Valle Ojeda Calvo. Correlatore Florencio del Barrio de la Rosa]. <<http://dspace.unive.it/handle/10579/2472>> [03/07/2014].
- BARONE, Lavinia (2012): *El gracioso en los dramas de Calderón*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: M. Rivadeneyra<sup>466</sup>.
- BEGRAND, Patrick (2008): «Las figuras del renegado y del mártir, metáforas del infierno y del paraíso». Civil, Pierre; Crémoux, Françoise; Sanz, Jacobo (ed.): *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, págs. 25-39. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BÈGUE, Alain (2007): *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- BELLONI, Benedetta (2012): «“Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz”: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega» [en línea]. *Anuario Lope Vega. Texto, Literatura, Cultura*. vol XVIII, págs. 80-113. <<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v18-belloni>> [31/10/2016].
- BEMBARROCA, Manuel (1966): *Vida y obra de Monroy*. Sevilla: Universidad de Sevilla. [Tesis doctoral dirigida por Francisco López Estrada].
- BERGMAN, Hannah E.; SZMUK, Szilvia E. (1981a): *A Catalogue of Comedias sueltas in the New York Public Library*, vol. I. London: Grant & Cutler Ltd.
- (1981b): *A Catalogue of Comedias sueltas in the New York Public Library*, vol. II. London: Grant & Cutler Ltd.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, t. I. Madrid: Blass, S. A. Tipográfica.

---

466 Hay una edición digital disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccf9m4>> (15/12/2016).

- (1935): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, t. II (teatro moderno). Madrid: Blass, S. A. Tipográfica.
- (1989): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el gabinete de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, t. III (suplemento e índices). Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas. Ministerio de Cultura.
- BLANCO, Mercedes (2012): *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León. Área de Publicaciones.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (1983): *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- (1995): «Pedro Saldaña, Diego de Vera y el Corral de “Las Atarazanas” de Sevilla». Castellón, Heraclia; Granja, Agustín de la; Serrano, Antonio (ed.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, págs. 61-69. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (2002): «De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)». *Scriptura*, núm. 17, págs. 65-87.
- (2011): «Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedia sevillanos (1679)». Fernández López, José; Malo Lara, Lina (ed.): *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época, santidad, historia y arte*, págs. 383-417. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1988): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Mayo de Oro.
- BRESADOLA, Andrea (2005): «Introduzione [ad *El honor en el suplicio*]». Arroyo, José de: *El honor en el suplicio*, ed. Andrea Bresadola, págs. 7-59. Viareggio: Mauro Baroni editore.
- BRUERTON, Courtney (1944): «The chronology of the *comedias* of Guillén de Castro». *Hispanic Review*, vol. XII, núm. 2, págs. 89-151.
- BUCHANAN, Milton A. (1907): «Notes on the Spanish Drama. The Case of Calderon's *La Vida es Sueño*. The Cloak Episode in Lope's *El Honrado Hermano*. Was Tirso One of

- the Authors of *El Caballero de Olmedo?*». *Modern Language Notes*, vol. XXII, núm. 7, págs. 215-218.
- CAMARERO, Jesús (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- CANAVAGGIO, Jean (1969): «Introduction [à la *Comedia de los amores y locuras del conde loco*]». Morales: *Comedia de los amores y locuras del conde loco*, ed. Jean Canavaggio, págs. 9-88. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.
- (1976): «Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos». *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, vol. XII, núms. 23-24, págs. 27-53.
- CANCELLIERE, Enrica (2006): «Procedimenti gongorini della visione nel teatro di Calderón». Dolfi, Laura (ed.): “*Culteranismo*” e teatro nella Spagna del Seicento. *Atti del Convegno internazionale*, págs. 183-193. Roma: Bulzoni Editore.
- CANO AGUILAR, Rafael (coord.) (2005): *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel.
- CANTERO, Susana (2006): *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*. Madrid: Fundamentos.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1991): «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro» [en línea]. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XIV, págs. 75-95. <<http://hdl.handle.net/10662/2547>> [07/12/2016].
- (1999): «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva». *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXIII, núm. 3, págs. 67-80.
- (2010): «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana». *Anuario Lope de Vega*, núm. XVI, págs. 27-44.
- (2012): «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV» [en línea]. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXV, págs. 5-26. <<http://hdl.handle.net/10662/625>> [06/09/2016].
- CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio (2004): *La peste en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Servicio de Publicaciones.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel (2015a): «La materia histórica en un dramaturgo desconocido: *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* de Cristóbal de Morales» [en línea]. Rouane Soupault, Isabelle; Meunier, Philippe (dir.): *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional [de la*

- AITENSO*]. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence. <<http://books.openedition.org/pup/4662>> [02/03/2016].
- (2015b) «Los problemas de autoría y atribución de obras en el teatro del Siglo de Oro: el caso de Cristóbal de Morales». Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor; Conde Parrado, Pedro (ed.): *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, págs. 251-260. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- (2016a): «Amor, venganza y versificación en *Dejar por amor venganzas* de Cristóbal de Morales»<sup>467</sup>. Álvarez López, Cristóbal José; Martínez Navarro, María del Rosario (ed.): *Diálogos entre la lengua y la literatura*, págs. 205-231. Sevilla, Vitela Gestión Cultural.
- (2016b): «Violencia y versificación en *Renegado, rey y mártir* de Cristóbal de Morales» [en línea]. *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 4, núm. 1, págs. 183-197. <<http://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/160>> [02/09/2016].
- (en prensa): «*Los Armengoles* de Cristóbal de Morales: fuentes y fortuna literarias». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* [título provisional]. Venezia: Edizioni Ca'Foscari.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1971): «*El cerco de Santa Fe* de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica». Kossoff, A. David; Amor y Vázquez, José (ed.): *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, págs. 115-125. Madrid: Castalia.
- (1998): «Variantes de las “comedias de moros”» [en línea]. García de Enterría, María Cruz; Cordon Mesa, Alicia (ed.): *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, t. I, págs. 363-369. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/default.htm>> [02/03/2016].
- (2003): «[Estudio introductorio a *El cerco del peñón de Vélez*]». Vélez de Guevara, Luis: *El cerco del peñón de Vélez*, ed. William R. Manson, C. George Peale y María Soledad Carrasco Urgoiti, págs. 13-46. Newark: Juan de la Cuesta.

---

467 A causa de una errata, el título dice «Amor, venganza y versificación de *Dejar por amor venganzas* de Cristóbal de Morales». Los titulillos, no obstante, lo reflejan correctamente.

- CASA, Frank P. (2006): «El conflicto entre el rey y el noble: tres soluciones del tema». García Lorenzo, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, págs. 93-104. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CASE, Thomas E. (1982): «The significance of *Morisco* speech in Lope's plays». *Hispania*, vol. 65, núm. 4, págs. 594-600.
- Catálogo de autores dramáticos desde Lope de Vega hasta Luzán, que comprende desde el año de 1600 hasta el de 1750*. [Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander: Ms. 177].
- Catálogo de comedias de los mejores ingenios de España* (1681). Madrid. [Biblioteca Nacional de España: R/35001].
- CATTANEO, María Teresa (2009): «La construcción de una comedia urbana: *Mañana será otro día* de Calderón». Álvarez Barrientos, Joaquín; et alii (coord.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, págs. 193-201. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CAZAL, Françoise; CHAUCHADIS, Claude; HERZIG, Carine (ed.) (2005): *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, [vol. I]. Toulouse: Centre Nationale de la Recherche Scientifique/Université de Toulouse-Le Mirail.
- CAZÉS GRYJ, Josef Dann (2015): «La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro» [en línea]. *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, vol. 3, núm. 2, págs. 37-70. <<http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-32C>> [16/12/2015].
- CEBRIÁN GARCÍA, José (1991): «Nicolás Antonio y sus continuadores dieciochescos». *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, t. LXXIV, núm. 226, págs. 27-45.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1916): *Historia de la lengua y literatura castellana (época de Felipe IV o de Lope y Calderón)*, t. V. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos».
- CHAUCHADIS, Claude (1997): *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- COENEN, Erik (2010): «Reconsideración de los dramas de honor (y la justicia poética)» [CD-ROM]. Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor (ed.): *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas*

- del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 379-389. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo.
- CORNEJO, Francisco J. (2005): *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La «Sacra Monarquía»*. Sevilla: Fundación El Monte.
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. (1984a): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol I. Madrid: Gredos.
- (1984b): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol II. Madrid: Gredos.
- (1984c): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol III. Madrid: Gredos.
- (1985): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol IV. Madrid: Gredos.
- (1986): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol V. Madrid: Gredos.
- (1991) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol VI. Madrid: Gredos.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1913): *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, t. I. Madrid: Tip. de la «Revista de Arch., Bibl. y Museos».
- (1916): *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, t. II. Madrid: Impr. de la «Revista de Arch., Bibliotecas y Museos».
- (1930): «Prólogo [a las *Obras de Lope de Vega*]». Vega Carpio, Lope: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Obras dramáticas*, t. VIII, ed. Emilio Cotarelo y Mori, págs. I-XLV. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, S. A., Artes Gráficas.
- COUDERC, Christophe (2006): *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2008): «Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega». Pedraza Jiménez, Felipe B.; García González, Almudena (ed.): *La comedia de santos. Coloquio internacional*, págs. 65-84. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CÓZAR, Rafael de (1991): *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*. Sevilla: Ediciones el Carro de la Nieve.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2002): «Dido y Eneas en la literatura española» [en línea]. *Alazet. Revista de Filología*, núm. 14, págs. 41-76. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=832424>> [03/12/2015].
- CRIVELLARI, Daniele (2015): «¿Las relaciones piden romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)» [en línea]. *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura y Cultura*, núm. XXI, págs. 1-28. <<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevaga/article/view/v21-crivellari>> [21/12/2016].
- Crónica del santo rey don Fernando III*, ed. facsimilar Fermín de los Reyes, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero y José Manuel Lucía Megía (2008 [1516]). Madrid: Editorial Complutense [Sevilla: Jacobo Cromberger].
- CRUZ CASADO, Antonio (1999): «Cristóbal de Monroy y Silva, admirador e imitador de don Luis de Góngora». *Angélica. Revista de Literatura*, núm. 9, págs. 57-76.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1871): «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV en los reales sitios, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el archivo del Palacio de Madrid». *El averiguador. Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios, &c. &c. (segunda época)*, núm. 1, págs. 7-11.
- CULL, John T. (1992): «Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*». *Bulletin of the Comediantes*, vol. 44, núm. 1, págs. 113-131.
- (2000): «La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro». Mínguez, Víctor (ed.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. II, págs. 587-602. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.
- D'ORS, Miguel (1974): «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII» [en línea]. *Príncipe de Viana*, núms. 134-135, págs. 281-315. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1153577>> [05/12/2016].
- (1975): «Autores y actores teatrales en la Pamplona del siglo XVIII» [en línea]. *Príncipe de Viana*, núms. 140-141, págs. 633-665. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1154542>> [05/12/2016].



- DASSBACH, Elma (2000): «Representación de lo sobrenatural en las comedias hagiográficas». Mujica, Bárbara; Stoll, Anita K.; Sánchez, Ángel (ed.): *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, págs. 33-46. London: Tamesis.
- DEIVE, Carlos Esteban (2002): *Diccionario de dominicanismos* [en línea]. Santo Domingo: Ediciones Librería la Trinitaria - Editora Manatí. <<https://books.google.es/books?isbn=999343907X>> [31/01/2015].
- Diccionario ilustrado Latín* (2003). Barcelona: Vox.
- DIXON, Victor (2006): «Un género en germen: Antonio Roca de Lope y la comedia de bandoleros» [en línea]. Close, Anthony (ed.): *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, págs. 190-194. Madrid: Iberoamericana / Vervuert. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/default.htm>> [28/11/2014].
- DOMÉNEC, Antonio Vicente (1602): *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del principado de Cataluña* [en línea]. Barcelona: Gabriel Graells y Giraldo Dotil. <<https://books.google.es/books?id=iAZeC38Q5ygC&hl=es>> [30/03/2016].
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2008): «Hacia una definición del personaje clásico. Claves para una comprensión del personaje en el teatro del siglo XVII». Hormigón, Juan Antonio (ed.): *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, págs. 347-381. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (1998): *El teatro en La Rioja: 1580-1808. Los patios de comedias de Logroño y Calahorra. Estudio y documentos*. Logroño: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1986): *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- ECHAVARREN FERNÁNDEZ, Arturo (2007a): «Turno y Eneas en *El vencimiento de Turno*, de Antonio Manuel del Campo. Una *Eneida* a lo divino» [en línea]. *Exemplaria Classica: Journal of Classical Philology*, núm. 11, págs. 219-249. <<http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/exemplaria/article/view/461/646>> [06/09/2014].

- (2007b): «“El diablo tras Lavinia y troyanos” en *El vencimiento de Turno*». *Analecta Malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 30, núm. 2, págs. 443-466.
- (2007c): «Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro» [en línea]. *Cuadernos de Filología Clásica*, vol. 27, núm. 1, págs. 135-160. <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0707120135A>> [07/09/2014].
- EGIDO, Aurora (1984): «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII». *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 6, págs. 9-26.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, t. XLI (1958a). Madrid: Espasa-Calpe.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, t. XLIII (1958b). Madrid: Espasa-Calpe.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, t. X (1966a). Madrid: Espasa-Calpe.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, t. XXXVI (1966b). Madrid: Espasa-Calpe.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, t. LVI (1966c). Madrid: Espasa-Calpe.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, t. LXVII (1966d). Madrid: Espasa-Calpe.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2010): «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad» [en línea]. *Anuario Calderoniano*, núm. 3, págs. 115-135. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/28009>> [30/10/2016].
- (2013): «Los diferentes grados de historia y ficción en dos comedias de cerco». *Boletín de la Real Academia Española*, t. XCIII, cuad. CCCVIII, págs. 339-355.
- ESCUADERO Y PEROSSO, Francisco (1999 [1894]): *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, ed. facsimilar Aurora Domínguez Guzmán. Sevilla: Área de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla [Madrid: Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra»].
- ESQUERDO, Vicenta (1975): «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General». *Boletín de la Real Academia Española*, t. LV, cuad. CCIV, págs. 429-530.

- (1979): «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679». *Revista de Literatura*, vol. 41, núm. 81, págs. 219-238.
- FAJARDO, Juan Isidro (1717): *Índice de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716* [manuscrito, en línea]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/14706]. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0c1>> [15/12/2016].
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España durante el siglo XVII y autores que las escribieron* [manuscrito, en línea]. [Biblioteca Nacional de España: MSS/6146]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000080681>> [15/12/2016].
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga (2003): *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral dirigida por José María Díez Borque]. <<http://eprints.ucm.es/3976/>> [28/09/2015].
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor (1998): «Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)» [en línea]. Campbell, Ysla (ed.): *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 109-115. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5t465>> [02/09/2016].
- (2005): «La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega» [en línea]. Romanos, Melchora; Calvo, Florencia; González, Ximena (ed.): *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 153-161. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d6f2>> [02/09/2016].
- (2007): «Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega» [en línea]. Mariscal, Beatriz (ed.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. «Las dos orillas»*, vol. II, págs. 167-175. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/default.htm>> [04/09/2016].

- (2008): «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón» [en línea]. *Anuario Calderoniano*, núm. 1, págs. 105-126. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/23832>> [05/09/2016].
- (2010): «La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca». González, Aurelio; González, Serafín; Walde Moheno, Lilliam von der (ed.): *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, págs. 483-494. México: El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2006): *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2008): «Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*». Armas, Frederick A. de; García Lorenzo, Luciano; García Santo-Tomás, Enrique (ed.): *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, págs. 153-179. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2013): «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón» [en línea]. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, núm. 3, págs. 654-668. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/36930>> [06/09/2015].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2009): *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid.
- (2011): «Espacios de pecado, espacios de penitencia. La proyección escénica del contenido moral en la comedia hagiográfica». Sáez Raposo, Francisco (ed.): *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, págs. 183-216. Bellaterra: Grupo de Investigación Prolope.
- FÉRON, Marie (1974): «*Los naufragios de Leopoldo*» de Morales. *Édition commentée d'un manuscrit inédit*. Caen: Université de Caen. [Mémoire de Second Cycle agréé par M.-J. Canavaggio].
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2008a): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [CD-ROM]. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2008b): «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa» [en línea]. Egido, Aurora; Laplana, José Enrique (ed.): *Mecenazgo y Humanidades en*

- tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, págs. 113-134. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses/Institución «Fernando el Católico». <<http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2857>> [09/11/2016].
- (2011): «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega» [en línea]. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 27, núm. 1, págs. 55-76. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/29112>> [09/03/2016].
- FERRI COLL, José María (2010): «*Arte nuevo, academias y preceptiva literaria*» [CD-ROM]. Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor (ed.): *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 467-475. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo.
- FICHTER, William L. (1946): «Eduardo Juliá Martínez (ed.): *Comedia de El caballero de Olmedo*» [reseña]. *Hispanic Review*, vol. 14, núm. 3, págs. 264-270.
- FLÓREZ, María Asunción (2006): *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- FLORIT DURÁN, Francisco (1999): «*El vergonzoso en palacio: arquetipo de un género*» [en línea]. Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca (ed.): *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, págs. 65-83. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz3k7>> [11/03/2016].
- (2005): «Comedia hagiográfica y censura: el caso de la *Santa Juana I* de Tirso de Molina». Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, págs. 617-636. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- FOX, Dian (1986): *Kings in Calderón: a Study in Characterization and Political Theory*. London: Tamesis Books Limited.
- FRANCO DURÁN, María Jesús (1998): «La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro». Strosetzki, Christoph (ed.): *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, págs. 119-130. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (1992): «Hacia la estructura de la comedia de magia: *El mágico mexicano*». Blasco Pascual, Francisco Javier; *et alii* (ed.): *La Comedia de Magia y de Santos*, págs. 363-370. Madrid: Ediciones Júcar.
- GALAR IRURRE, Eva (2011): «Introducción [a *El pretendiente al revés*]. Téllez, Gabriel [Tirso de Molina]: *El pretendiente al revés*, ed. Eva Galar Irurre. *Obras completas I. Primera parte de comedias*, vol. I, dir. Ignacio Arellano, págs. 197-227. Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. I. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1866): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. II. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1888): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. III. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. IV. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto; GARCÍA CARRAFFA, Arturo (1927): *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, t. XXIX. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1785): *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español* [en línea]. Madrid: Imprenta Real. [Biblioteca Nacional de España: R/1842]. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012910>> [15/12/2016].
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (2008): «Roque Guinart y otros bandoleros literarios del siglo XVII». Matas Caballero, Juan; Balcells Doménech, José María (ed.): *Cervantes y su tiempo. Lectura y signo. Anejo I*, vol. I, págs. 77-84. León: Universidad de León.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Pedro Iván (2014): *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*. Sevilla: Universidad de Sevilla. [Tesis doctoral dirigida por Juan Montero Delgado].

- GARCÍA LORENZO, Luciano (2005): «Cuando el gracioso se impone en la comedia: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega». García Lorenzo, Luciano (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*, págs. 123-140. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (ed.) (2007): *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos.
- GARNIER-VERDAGUER, Emmanuelle (1996): «Acercas de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro». Granja, Agustín de la; Martínez Berbel, Juan Antonio (ed.): *Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, vol. II, págs. 181-198. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- GAVELA GARCÍA, Delia (2007): «Clientelismo y estructura dramática en las obras de Lope de Vega: *El premio de la hermosura*». Antonucci, Fausta (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, págs. 83-107. Kassel: Edition Reichenberger.
- GILBERT, Françoise (2006): «Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria». Gorsse, Odette; Serralta, Frédéric (ed.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, págs. 363-381. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- (2007): «Versificación y desarrollo dramático: aproximación a la estructura del auto de Calderón *El tesoro escondido*». Cazal, Françoise (ed.): *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, págs. 339-359. Toulouse: Centre National des Recherches Scientifiques/Université de Toulouse-Le Mirail.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín (1988): *El Misterio de la Redención y la cultura medieval*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- GODOY GÓMEZ, Luis Miguel (2004): *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro (estudio del código literario)*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Área de Cultura y Deportes. Servicio de Archivos y Publicaciones.
- GÓMEZ, Jesús (2006a): «Discontinuidades y contradicciones en los personajes de la comedia». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 83, núm. 1, págs. 27-43.
- (2006b): *La figura del donaire o del gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Alfar.

- (2009): «El gracioso-bufón en las comedias de Lope de Vega: nuevas precisiones terminológicas». Álvarez Barrientos, Joaquín; *et alii* (coord.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, págs. 319-328. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GONZÁLEZ, Lola (coord.) (2015): *Plumas y pinceles son iguales. Teatro y pintura en el Siglo de Oro*. Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna/Edicions i publicacions de la Universitat de Lleida.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1988): «Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro» [en línea]. *Criticón*, núm. 44, págs. 26-54. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/default.htm>> [03/12/2015].
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (1998): *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden-Age Comedia*. London: University of London. [Tesis doctoral dirigida por Peter Evans].
- GRANJA, Agustín de la (1989): «Lope y las “cintas coloradas”». Mundi Pedret, Francisco (ed.): *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, págs. 261-273. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- (1995): «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana». *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 8, págs. 37-67.
- (2002): «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias». Cazal, Françoise; González, Christophe; Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, págs. 259-311. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- GREER, Margaret Rich (1984): «Calderón, copyists, and the problem of endings» [en línea]. *Bulletin of the Comediantes*, núm. 36, págs. 72-81. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0g438>> [19/11/2016].
- (1991a): «“Authority” in “Comedia” Editions: Tirso de Molina’s “Santa Juana”». *Editing the Comedia*, núm. 11, págs. 67-95.
- (1991b): *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press.



- (2006): «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* y *El mayor encanto, amor*». García Lorenzo, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, págs. 181-202. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GREGG, Karl C. (1984): *An Index to the Spanish Theatre Collection in the London Library*. Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro.
- GRIMAL, Pierre (2012): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GUARINO, Augusto (2006): «Lope y el culteranismo. Apuntes sobre la relación entre la dramaturgia lopista y la estética gongorina». Dolfi, Laura (ed.): “*Culteranismo*” e *teatro nella Spagna del Seicento. Atti del Convegno internazionale*, págs. 15-27. Roma: Bulzoni Editore.
- GÜELL, Mónica (2004): «Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire* de Calderón» [en línea]. Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco (ed.): *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, t. II, págs. 977-992. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/default.htm>> [02/09/2016].
- (2007): «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*». Antonucci, Fausta (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, págs. 109-132. Kassel: Edition Reichenberger.
- GUELLOUZ, Suzanne (1990): «La *Dido* y *Enea* [sic] de Guillén de Castro». Martin, René (ed.): *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, págs. 199-208. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- GUILLAUME-ALONSO, Araceli (2013): «El teatro en el entorno de los duques de Medina Sidonia: de Sanlúcar de Barrameda al Buen Retiro». Díez Borque, José María (dir.): *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, págs. 155-170. Madrid: Visor Libros.
- GUTIÉRREZ, Asensio (1977): *La France et les Français dans la littérature espagnole. Un aspect de la xénophobie en Espagne (1598-1665)*. [Saint-Étienne]: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián (1992): «Revisión textual de la espectacularidad en *El mágico mexicano*». Blasco Pascual, Francisco Javier; et alii (ed.): *La Comedia de Magia y de Santos*, págs. 371-381. Madrid: Ediciones Júcar.

- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías (2012): «La polimetría en la representación de la conquista y la evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón». *Iberoromania*, vols. 75-76, págs. 172-186.
- HALEY, George (2012): *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- HAVERBECK OJEDA, Norman Erwin (2006): «El teatro de Calderón: mitología y cosmovisión barroca». López Férez, Juan Antonio (ed.): *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, págs. 507-551. Madrid: Ediciones Clásicas.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001): *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1947): *La Virgen de los Reyes. Patrona de Sevilla y de la archidiócesis. Estudio iconográfico*. Sevilla: Talleres tipográficos de don Francisco Suárez Silva.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- HERRERO MEDIAVILLA, Víctor (ed.) (1993): *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI II)* [microforma]. München: K · S · Saur.
- (1998): *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI III)* [microforma]. München: K · S · Saur.
- (2000a): *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica [IBEPI]*, t. III. München: K · G · Saur.
- (2000b): *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica [IBEPI]*, t. VII. München: K · G · Saur.
- (2004): *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI IV)* [microforma]. München: K · S · Saur.
- HERRERO MEDIAVILLA, Víctor; ROSA AGUAYO, Dolores (ed.) (1986): *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI I)* [microforma]. München: K · S · Saur.
- HILBORN, Henry Warren (1938): *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón*. Toronto: Toronto University Press.
- [HUERTA Y VEGA, Francisco Manuel de la; MARTÍNEZ SALAFRANCA, Juan; PUIG, Leopoldo Jerónimo] (1737): *Diario de los literatos de España, en que se reducen a compendio*

- los escritos de los autores españoles y se hace juicio de sus obras desde el año M.DCC.XXXVII.*, t. II. Madrid: Juan Muñoz. [Universidad de Sevilla: A 202/012].
- JAMMES, Robert (1994): «Introducción [a las *Soledades*]». Góngora, Luis de: *Soledades*, ed. Robert Jammes, págs.7-157. Madrid: Castalia.
- JAURALDE POU, Pablo (dir.) (2010): *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, vol. I. Madrid: Castalia.
- JONES, Cyril A. (1958): «*Honor in Spanish Golden Age drama: its relation to real life and to morals*». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 35, núm. 4, págs. 199-210.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo (1933): «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII». *Revista de Filología Española*, t. XX, cuad. 2, págs. 113-159.
- (1944): «Observaciones preliminares [a la *Comedia de El caballero de Olmedo*]». *Comedia de El caballero de Olmedo*, ed. Eduardo Juliá Martínez, págs. 7-77. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- JULIO, María Teresa (2005a): «Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Gómez Rubio, Gemma (ed.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico*, págs. 193-213. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2005b): «Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas». Mata Induráin, Carlos; Zugasti, Miguel (ed.): *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, t. II, págs. 919-929. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- (2008): «Lo que son criadas: hacia una taxonomía del tipo cómico en Rojas Zorrilla». García Lorenzo, Luciano (ed.): *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, págs. 141-165. Madrid: Editorial Fundamentos.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie (2008): «El simbolismo del monte en las comedias de santos». Pedraza Jiménez, Felipe B.; García González, Almudena (ed.): *La comedia de santos. Coloquio internacional*, págs. 101-117. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2010): *Poétique des espaces naturels dans la Comedia nueva*. Madrid: Casa de Velázquez.

- KING, Willard F. (1963): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Real Academia Española/Imprenta Silverio Aguirre Torre.
- LAMARÍ, Naima (2012): «Los símbolos del poder paterno en algunas comedias de Tirso de Molina». Apolinário Lourenço, António; Usunáriz, Jesús María (ed.): *Podere y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, págs. 75-88. Pamplona: EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra).
- LAPESA, Rafael (1983): «Lenguaje y estilo de Calderón». García Lorenzo, Luciano (dir.): *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, t. I, págs. 51-101. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LARA GARRIDO, José (1983): «Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)». García Lorenzo, Luciano (dir.): *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, t. II, págs. 939-954. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LARSON, Donald R. (1977): *The Honor Plays of Lope de Vega*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- LAUER, A. Robert (1987): *Tyrannicide and drama*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH.
- (2006): «*Physis y metaphysis de la persona en el teatro áureo*». García Lorenzo, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, págs. 135-148. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LEDESMA GÁMEZ, Francisco (2012): *Inventario del Archivo de la antigua Universidad de Osuna*. [Osuna/Sevilla]: Ayuntamiento de Osuna/Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones.
- LI, Wen-Chin (2015): *El alma y el amor. Estudio del espiritualismo de Petrarca y su influencia en dos poetas españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera* [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla. [Tesis doctoral dirigida por Jacobo Cortines Torres]. <<http://hdl.handle.net/11441/36274>> [15/09/2016].
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1974): *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*. London: Tamesis Books Limited.

- LLANOS LÓPEZ, Rosana (2005): «Sobre el género de la comedia de santos». Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, págs. 809-826. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (1975): *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla.
- LOBATO, María Luisa (2007): «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco». Serrano, Antonio (coord.): *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, págs. 199-219. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2000): *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- (2010): «La poesía sevillana del Siglo de Oro: generaciones y semblanzas». Sánchez Robayna, Andrés (ed.): *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, págs. 487-512. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia.
- (dir.) (2012a): *La «Idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (2012b): «Fernando de Herrera “gongoriza”: más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo)». López Bueno, Begoña (dir.): *La «Idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, págs. 287-318. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (2015): «La Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia. El vasallaje poético de Pedro de Espinosa». Rico García, José Manuel; Ruiz Pérez, Pedro (ed.): *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, págs. 21-43. Huelva: Universidad de Huelva.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano (2014): «Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666, y 1667» [en línea]. *Etiópicas. Revista de las Letras Renacentistas*, núm. 10, págs. 151-188. <[http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num\\_10.php](http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num_10.php)> [25/11/2016].

- (2016a): *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): repertorio y estudio*, vol. I. Sevilla: Universidad de Sevilla. [Tesis doctoral dirigida por Juan Montero Delgado e Inmaculada Osuna Rodríguez].
- (2016b): *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): repertorio y estudio*, vol. II. Sevilla: Universidad de Sevilla. [Tesis doctoral dirigida por Juan Montero Delgado e Inmaculada Osuna Rodríguez].
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2011): «*La conquista del alma y El vencimiento de Turno*, dos comedias atribuidas, pero no atribuibles, a Calderón» [en línea]. *Anuario Calderoniano*, núm. 4, págs. 217-239. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/29798>> [07/08/2017].
- (2013): «Comicidad entremesil en comedias de algunos dramaturgos del Siglo de Oro». *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 90, núms. 4-5, págs. 751-765.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2002): *Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (1987): *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MANRIQUE FRÍAS, Gerardo (2010): *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares* [en línea]. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. [Tesis doctoral dirigida por Juan Antonio López Férez]. <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Gmanrique>> [28/08/2016].
- MARIANA, Juan de (1617): *Historia general de España*, t. I. Madrid: Viuda de Alonso Martín/Alonso Pérez. [Universidad de Sevilla: A 147/128].
- (1616): *Historia general de España*, t. II. Madrid: Juan de la Cuesta/Alonso Pérez. [Universidad de Sevilla: A 147/129].
- MARÍN, Diego (1968): *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Garden City: Estudios de Hispanófila/Adelphi University.
- (1982): «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón». *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, vol. XVI, núms. 35-36, págs. 95-113.

- MARINO, Nancy F. (1987): *La serranilla española. Notas para su historia e interpretación*. Potomac: Scripta Humanistica.
- MARTÍ BONET, José María (dir.) (2001): *Guía de los Archivos de la Iglesia en España* [en línea]. Barcelona: Archivo Diocesano de Barcelona/Asociación de Archiveros de la Iglesia en España/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <<http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/registro.cmd?id=213965>> [16/11/2016].
- MARTÍN ABAD, Julián (1986): «Series numeradas de la imprenta salmantina de la Santa Cruz» [en línea]. *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, núms. 20-21, págs. 147-200. <<http://www.lasalina.es/Aplicaciones/revistaestudios/index.jsp>> [22/11/2016].
- MARTÍN OJEDA, Marina (dir.) (2003): *El Archivo General de protocolos notariales de Écija*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Área de Cultura y Deportes. Servicio de Archivo y Publicaciones. [En CD-ROM adjunto: *Inventario del Archivo General de protocolos notariales de Écija*].
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2003): «Cáncer y la comedia burlesca». Huerta Calvo, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, 2 vols., págs. 1069-1096. Madrid: Gredos.
- MCKENDRICK, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*. London: Cambridge University Press.
- (2000): *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco (1929): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, ed. John M. Hill [en línea]. *Revue Hispanique*, núm. 75, págs. 144-369. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch70x0>> [15/12/2016].
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María (2008): *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla*. Sevilla: Arte Hispalense.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1922): *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, t. I [en línea]. Sevilla: Tipografía Gironés. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5587/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5587/)> [15/12/2016].

- (1923): *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, t. II [en línea]. Sevilla: Tipografía Gironés. <fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5587/> [15/12/2016].
- (1925): *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, t. III [en línea]. Sevilla: Tipografía Gironés. <fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5587/> [15/12/2016].
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1990): «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)». *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5, págs. 187-207.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega V. Crónicas y leyendas dramáticas de España (continuación)*, ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, S. A. de Artes Gráficas.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1858a): *Catálogo cronológico de los autores dramáticos y alfabético de las comedias de cada uno. Parte primera. Desde Lope de Vega a Calderón (1588-1635). Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, t. II, págs. XLV-LV. Madrid: M. Rivadeneyra.
- (1858b): *Catálogo cronológico de los autores dramáticos y alfabético de las comedias de cada uno. Parte segunda. Desde Calderón a Cañizares (1635-1740). Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, t. I, págs. XXXVII-LIII. Madrid: M. Rivadeneyra.
- (1859): *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740) con expresión de sus autores. Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, t. II, págs. XXIII-LI. Madrid: M. Rivadeneyra.
- MOLINA, TIRSO DE. Véase TÉLLEZ, Gabriel.
- MOLL, Jaime (1968-1972): «La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga» [en línea]. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 75, págs. 365-456. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb1n1>> [22/11/2016].



- (1979): «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro» [en línea]. *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIX, cuad. 216, págs. 49-108. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7c6>> [20/11/2016].
- MONTERO DE LA PUENTE, Lázaro (1942): «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)». *Revista de Filología Española*, t. XXVI, cuad. 4, págs. 411-468.
- MORALES, Juan Batista (1623): *Pronunciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de leer, escribir y contar y sinificación de letras en la mano*. Montilla: Juan Batista de Morales. [Institución Colombina: 20-1-34].
- MORENO, Jerónimo (1609): *La vida y muerte y cosas milagrosas que el Señor ha hecho por el bendito fray Pedro de Santa María, fraile lego de la Orden de Predicadores, portero que fue de San Pablo de Sevilla*. Sevilla: Francisco Pérez. [Biblioteca Nacional de España: 3/7627].
- MORGADO, Alonso (2007 [1587]): *Historia de Sevilla*, ed. facsimilar. Sevilla: Extramuros Edición [Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León].
- MORLEY, Sylvanus Griswold; BRUERTON, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2009): «“Las damas no desdigan de su nombre”». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; García González, Almudena (ed.): *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas de teatro clásico*, págs. 133-151. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando (2005): «Santo nacional y exaltación patriótica: la figura de Santiago en la pastoral barroca». Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, págs. 885-900. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- NEUMEISTER, Sebastian (2000): *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger.
- O’CONNOR, Thomas Austin (1988): *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*. San Antonio: Trinity University Press.

- OLEZA, Joan (1986): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega». Canet Vallés, José Luis (coord.): *Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia*, págs. 251-308. London: Tamesis Books Limited/Institución Alfonso el Magnánimo.
- (1994): «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias». Arellano, Ignacio; García Ruiz, Víctor; Vitse, Marc (ed.): *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, págs. 235-250. Kassel: Edition Reichenberger.
- (1997a): «Estudio preliminar [a *Peribáñez y el comendador de Ocaña*]». Vega Carpio, Lope de: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, págs. VII-LV. Barcelona: Crítica.
- (1997b): «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*». *Edad de Oro*, núm. XVI, págs. 235-251.
- (2003): «El Lope de los últimos años y la materia palatina» [en línea]. *Criticón*, núms. 87-89, págs. 603-620. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/default.htm>> [15/01/2016].
- (2004): «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope». Díez Borque, José María; Alcalá-Zamora, José (coord.): *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, págs. 257-276. [Madrid]: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- (2009): «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español». Blecua, Alberto; Arellano, Ignacio; Serés, Guillermo (ed.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, págs. 321-349. Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- (2013): «Variaciones del drama historial en Lope de Vega» [en línea]. *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, núm. 19, págs. 150-187. <<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v19-oleza>> [02/03/2016].
- OLEZA, Joan; ANTONUCCI, Fausta (2013): «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones» [en línea]. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, núm. 3, págs. 689-741. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/36987>> [08/10/2015].

- OLIVA, César (2006): «Corona y máscara en la comedia lopesca». García Lorenzo, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, págs. 45-63. Madrid: Editorial Fundamentos.
- OLLERO PIÑA, José Antonio (1993): *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla/Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS).
- (2015): «La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII». Serrera, Ramón María; Sánchez Mantero, Rafael (coord.): *Universidad de Sevilla. Historia*, págs. 135-203. Sevilla: EUS (Editorial Universidad de Sevilla).
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969): *El Teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*. Barcelona: Editorial Planeta.
- OSUNA, Inmaculada (2008): «Las justas poéticas en el siglo XVI». López Bueno, Begoña (dir.): *El canon poético en el siglo XVI*, págs. 257-295. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (2010): «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII». López Bueno, Begoña (dir.): *El canon poético en el siglo XVII*, págs. 323-365. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1950): *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, t. III. Barcelona/Madrid: Antonio Palau.
- (1957): *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, t. X. Barcelona: Librería Palau.
- (1973): *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, t. XXV. Barcelona/Oxford: Antonio Palau Dulcet/The Dolphin Book Co. Ltd.
- PALOMO VÁZQUEZ, María del Pilar (1984): «Lectura del *Deleitar aprovechando*: en torno a *El bandolero*». Alvar López, Manuel; et alii (ed.): *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, págs. 345-363. Madrid: Editora Nacional.

- PANDO CANTELI, María J. (2008): «The *mujer esquiva* or elusive woman: From Petrarchan conceptions to dramatic portrayals». Walthaus, Rina; Corporaal, Marguérite (ed.): *Heroines of the Golden StAge. Women and Drama in Spain and England 1500-1700*, págs. 15-31. Kassel: Edition Reichenberger.
- PAR, Alfonso (1929a): «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII». *Boletín de la Real Academia Española*, t. XVI, cuad. LXXVIII, págs. 326-346.
- (1929b): «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII (continuación)». *Boletín de la Real Academia Española*, t. XVI, cuad. LXXIX, págs. 492-513.
- (1929c): «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII (conclusión)». *Boletín de la Real Academia Española*, t. XVI, cuad. LXXX, págs. 594-614.
- PARKER, Alexander A. (1949): «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro». *Arbor*, vol. 13, núm. 43, págs. 395-416.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2000): *Calderón. Vida y teatro*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2008): «Las graciosas de Rojas Zorrilla». García Lorenzo, Luciano (ed.): *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, págs. 125-140. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (ed.) (2008): *La comedia de santos. Coloquio internacional*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEDRELL, Felipe (2009): *Diccionario técnico de la música* [en línea]. Valladolid: Maxtor. <<https://books.google.es/books?id=T0CjqTY39HwC>> [31/01/2015].
- PELLICER, Casiano (1804a): *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo supremo sobre comedias, y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas, así antiguos como modernos, con algunos retratos. Parte primera*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- (1804b): *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, o noticia de algunos célebres comediantes y comediantas, así antiguos como modernos. Parte segunda*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.

- PERAZA, Luis de (1997a): *Historia de la ciudad de Sevilla*, t. I, ed. Silvia María Pérez González. Sevilla: Área de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- (1997b): *Historia de la ciudad de Sevilla*, t. II, ed. Silvia María Pérez González. Sevilla: Área de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- PERERA, Bartolomé (1987): «La escuela tomista española en el siglo XVII». Andrés Martínez, Melquíades (dir.): *Historia de la teología española*, vol. II, págs. 9-38. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995): *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María (1997): «Presentación [de la *Historia de la ciudad de Sevilla*]». Peraza, Luis de: *Historia de la ciudad de Sevilla*, t. I, ed. Silvia María Pérez González. Sevilla: Área de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1910): «Noticias y documentos relativos á la historia y literatura españolas», t. I. *Memorias de la Real Academia Española*, t. X. Madrid: Hijos de Reus, Editores.
- PERIÑÁN, Blanca (2006): «Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos». Dolfi, Laura (ed.): “*Culteranismo*” e teatro nella Spagna del Seicento. *Atti del Convegno internazionale*, págs. 79-100. Roma: Bulzoni Editore.
- PETERS, John William (1954): *The Dramatic Works of Cristóbal de Monroy y Silva: a Preliminary Survey Dissertation* [en línea]. Columbus: The Ohio State University. [Tesis doctoral dirigida por Claudio E. Anibal]. <[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1225224808](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1225224808)> [02/05/2016].
- PFISTER, Manfred (1984): «Outlines of a communicative and pragmatic theory of the dramatic figure». Coy, Javier; Hoz, Javier de (ed.): *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, págs. 11-32. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PICATOSTE Y RODRÍGUEZ, Felipe (1999 [1891]): *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*, ed. facsimilar. Madrid: Ollero & Ramos. [Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello.]

- PINEDA, Juan de (1627): *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey don Fernando, tercero de este nombre, primero de Castilla y León*. Sevilla: Matías Clavijo. [Universidad de Sevilla: A 115/220].
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (1974): «Introducción [a *La Hispálica*]». Belmonte Bermúdez, Luis de: *La Hispálica*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, págs. I-XX. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- (1976): *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de La Hispálica*. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- (ed.) (1995): *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- POGGI, Giulia (2006): «Rappresentazioni gongorine della notte nel teatro di Calderón». Dolfi, Laura (ed.): “*Culteranismo*” e teatro nella Spagna del Seicento. *Atti del Convegno internazionale*, págs. 61-77. Roma: Bulzoni Editore.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2001): *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- (2010): «Introducción [a la *Fábula de Polifemo y Galatea*]». Góngora, Luis de: *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, págs. 9-141. Madrid: Cátedra.
- POÓ GALLARDO, Pablo Antonio (2016): *La literaturización de la historia en el proceso canónico del Rey San Fernando. Estudio y edición de El cerco de Sevilla por el Rey Don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez*. Sevilla: Universidad de Sevilla. [Tesis doctoral dirigida por Piedad Bolaños Donoso].
- PRELLWITZ, Norbert von (2006): «Confusioni (due commedie di Moreto)». Dolfi, Laura (ed.): “*Culteranismo*” e teatro nella Spagna del Seicento. *Atti del Convegno internazionale*, págs. 139-162. Roma: Bulzoni Editore.
- Primera crónica general de España*, t. I, ed. Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán (1977a). Madrid: Gredos.
- Primera crónica general de España*, t. II, ed. Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán (1977b). Madrid: Gredos.
- PROFETI, Maria Grazia (1979): «Un fondo di commedie spagnole alla Biblioteca della Accademia dei Lincei» [en línea]. *Cuadernos Bibliográficos*, vol. XXXVIII, págs. 5-13. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h222>> [12/03/2016].

- (1988): *La collezione «Diferentes autores»*. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2008): «Funciones teatrales y literarias de la graciosa». García Lorenzo, Luciano (ed.): *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, págs. 57-71. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PROPP, Vladimir (2001): *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- QUINTERO, María Cristina (1991): *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1922): *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, t. I. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- (1923): *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, t. II. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- REGUEIRO, José M.; REICHENBERGER, Arnold G. (1984a): *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscripts Collection at the Hispanic Society of America*, vol. I. New York: The Hispanic Society of America.
- (1984b): *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscripts Collection at the Hispanic Society of America*, vol. II. New York: The Hispanic Society of America.
- REICHENBERGER, Eva (1990): «Muestras bibliográficas de un proyecto sobre el teatro de los Siglos de Oro (I)» [en línea]. *Criticón*, núm. 50, págs. 159-168. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/default.htm>> [31/01/2014].
- REMÓN, Alonso (1618): *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos*, t. I. Madrid: Luis Sánchez. [Biblioteca Nacional de España: 1/10444].
- (1633): *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos*, t. II. Madrid: Emprenta del Reino. [Biblioteca Nacional de España: 1/10445].
- RENNERT, Hugo Albert (1907a): «Notes on the Chronology of the Spanish Drama, I». *Modern Language Review*, vol. 2, núm. 4, págs. 331-341.
- (1907b): «Notes on the Chronology of the Spanish Drama, II». *Modern Language Review*, vol. 3, núm. 1, págs. 43-55.

- (1909): *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: The Hispanic Society of America.
- RESTORI, Antonio (1905): «*Obras de Lope de Vega* - Publicadas por la Real Academia Española. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra. - Vol. IX, X 1899 [Crónicas y Leyendas dramáticas de España - Tercera sección]» [reseña]. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, vol. 29, págs. 105-128, 358-365.
- Resumen historial de la vida del ínclito mártir san Pedro Armengol* (1697). Madrid. [Biblioteca Nacional de España: 3/66308(3)].
- REY DE LAS PEÑAS, Remedios (dir.) (1988): *Guía-inventario-índice del Archivo Municipal. Cartaya (Huelva)*. [Huelva]: Diputación Provincial.
- REYES CANO, Rogelio (1987): «Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del siglo XVII» [en línea]. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 6, págs. 501-507. <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8787110501A>> [25/11/2016].
- REYES PEÑA, Mercedes de los; PALACIOS, Vicente (2015): «*Los dos amantes del cielo*, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica» [en línea]. *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, núm. 11, págs. 44-123. <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n11/MercedesDeLosReyes.VicentePalacios\(44-123\)n11.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n11/MercedesDeLosReyes.VicentePalacios(44-123)n11.pdf)> [11/06/2016].
- REYES PEÑA, Mercedes de los; *et alii* (2006): *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- REYRE, Dominique (2006): «Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El Cardenal de Belén* de Lope de Vega». Gorsse, Odette; Serralta, Frédéric (ed.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, págs. 857-880. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia.
- RICO GARCÍA, José Manuel; RUIZ PÉREZ, Pedro (ed.) (2015): *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*. Huelva: Universidad de Huelva.
- ROBBINS, Jeremy (1997): *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*. London: Tamesis.



- ROCAMORA, José María (1882): *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del excelentísimo señor duque de Osuna e Infantado*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2002): *Calderón*. Madrid: Editorial Síntesis.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO LÓPEZ, Fernando (2009): *La reescritura de comedias de Calderón de la Barca publicadas en su «Segunda parte»: edición y estudio textual de «Judas Macabeo» y «El astrólogo fingido»*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. [Tesis doctoral dirigida por Santiago Fernández Mosquera].
- ROMANOS, Melchora (2009): «Del llanto a la risa: modos de construir los personajes femeninos en la comedia áurea». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; García González, Almudena (ed.): *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas de teatro clásico*, págs. 113-132. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2010): «“Sólo uno en el mundo gongoriza”. Presencia del gongorismo en el teatro del Siglo de Oro» [en línea]. Civil, Pierre; Crémoux, Françoise (ed.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, págs. 75-97. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/default.htm>> [21/12/2016].
- ROSES, Joaquín (2007): *Góngora: Soledades habitadas*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- ROSSELLÓ CASTILLO, Luisa (2011): «La obra dramática de don Antonio Sigler de Huerta» [en línea]. Compostella aurea. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008). Tomo III: Teatro. Varia*, págs. 395-403. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. <<http://dspace.usc.es/handle/10347/10733>> [01/09/2015].
- RUANO DE LA HAZA, José María (1997): «Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura» [en línea]. Campbell, Ysla (ed.): *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 19-35. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf4c4>> [20/10/2016].

- (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- (2012): «Introducción [a *La vida es sueño*]». Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, págs. 7-81. Madrid: Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, José María; ALLEN, John J. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005a): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- (2005b): «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*». García Lorenzo, Luciano (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*, págs. 225-249. Madrid: Editorial Fundamentos.
- RUIZ LAGOS, Manuel (1969): *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*. Granada: Gráficas del Sur.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2001): «A propósito de la polimetría: “Varias rimas” y “Arte nuevo”». *Anuario Lope de Vega*, núm. VII, págs. 67-88.
- (coord.) (2010): *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Madrid: Abada Editores.
- (2012): «Carreras literarias, posiciones de campo y reconocimiento». López Bueno, Begoña (dir.): *La «Idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, págs. 93-140. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1983): *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- (2005): «La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)». García Lorenzo, Luciano (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*, págs. 203-224. Madrid: Editorial Fundamentos.
- RYJIK, Veronika (2011): *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Woodbridge: Tamesis.
- SÁEZ, Adrián J. (2014): «Introducción [a *La devoción de la cruz*]. Calderón de la Barca, Pedro de: *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, págs. 11-90. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2016): «Galería de poetas [del “Canto de Calíope” y del *Viaje del Parnaso*]». Cervantes Saavedra, Miguel de: *Poesías*, ed. Adrián J. Sáez, págs. 413-460. Madrid: Cátedra.

- SAGE, Jack (1956): «Calderón y la música teatral» [en línea]. *Bulletin Hispanique*, t. 58, núm. 3, págs. 275-300. <[http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1956\\_num\\_8\\_3\\_3490](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1956_num_8_3_3490)> [17/06/2016].
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (1999): *Cartellera del teatre en Barcelona (1790-1799)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SALAS ALMELA, Luis (2008): *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia, 1580-1670*. Madrid: Marcial Pons Historia/Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- (2015): «The Wedding Processions of the Dukes of Braganza (1633) and Medina Sidonia (1640): Power and Fiesta in Portugal and Spain» [en línea]. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, vol. 40, núm. 1, págs. 44-66. <<http://digitalcommons.asphs.net/bsphs/vol40/iss1/3/>> [26/11/2016].
- SÁMBRIAN TOMA, Oana Andreia (2011): «*In hoc signo vinces*: representación y escenificación de las cruzadas en el teatro de Lope de Vega». Sáez Raposo, Francisco (ed.): *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, págs. 149-166. Bellaterra: Grupo de Investigación Prolope.
- SÁNCHEZ, José (1961): *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1985): «Personaje y acción dramática». García Lorenzo, Luciano (ed.): *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español*, págs. 97-115. Madrid: Taurus.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio (1987): «El lenguaje teatral del morisco». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. LXIII, págs. 5-16.
- SCHAEFFER, Adolf (1887): «Prólogo [a *Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc. tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado*]». *Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc. tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado*, ed. Adolf Schaeffer, t. I, págs. VII-XVI. Leipzig: F. A. Brockhaus.

- SCHMIDT, Friedrich Wilhelm Valentin (1857): *Die Schauspiele Calderon's dargestellt und erläutert* [en línea]. Elberfeld: Verlag von R. L. Friderichs. <<https://books.google.es/books?id=R9C54N6yUvoC>> [15/12/2016].
- SENTAURENS, Jean (1984a): *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. I. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- (1984b): *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. II. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- (1991): «Los corrales de comedias en Sevilla». *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 6, págs. 69-89.
- (1995): «La edad de oro de la comedia en Sevilla: los malogrados caminos de una modernidad temprana». Canavaggio, Jean (ed.): *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa Velázquez. Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992*, págs. 145-153. Madrid: Casa de Velázquez.
- SERRALTA, Frédéric (1987): *Antonio de Solís et la "comedia" d'intrigue*. Toulouse: France-Ibérie Recherche/Université de Toulouse-Le Mirail.
- (1988a): «El enredo y la comedia: deslinde preliminar» [en línea]. *Criticón*, núm. 42, págs. 125-137. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/default.htm>> [24/03/2016].
- (1988b): «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón». *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 1, págs. 83-93.
- SHERGOLD, Norman D. (1973): «Lope de Vega and the other "Caballero de Olmedo"». Jones, Royston O. (ed.): *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, págs. 267-281. London: Tamesis Books Limited.
- SHERGOLD, Norman D.; VAREY, John E. (1963): «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays». *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XL, núm. 4, págs. 212-244.
- (1971): *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- (1973): *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- (1975): *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.

- (1979): *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- (1986): *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- (1989): *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. London: Tamesis Books Limited.
- SIMÓN DÍAZ, José (1961): *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. VI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica.
- (1967): *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. VII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1971): *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. IX. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica.
- (1982): *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. XII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica.
- (1992): *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. XV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SIRERA TURÓ, Josep Lluís (1991): «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico». Diago Moncholi, Manuel Vicente; Ferrer Valls, Teresa (ed.): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, págs. 55-76. [València]: Universitat de València/Departament de Filologia Espanyola.
- (2002): «Introducción [a *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*]». Tárrega, Francisco Agustín: *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*, ed. Josep Lluís Sirera Turó, págs. 3-25. [El Puig]: Fundació Pública Municipal per a la Cultura i l'Educació del Puig.
- SPANG, Kurt (1998): «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico». Spang, Kurt (ed.): *El drama histórico. Teoría y comentarios*, págs. 11-50. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- STEIN, Louise K. (1986): «La plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play together with a transcription of the songs from *La estatua de Prometeo*». Calderón de

- la Barca, Pedro: *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret Rich Greer y Louise K. Stein, págs. 13-92. Kassel: Edition Reichenberger.
- (1993): *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press.
- STRZALKO, Maria (1959): «La Pologne et le Polonais dans le théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles». Friederich, Werner Paul (ed.): *Comparative Literature Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. II, págs. 635-649. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- TÉLLEZ, Gabriel [TIRSO DE MOLINA] (1973): *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, vol. 1, ed. Manuel Penedo Rey. Madrid: Provincia de la Merced de Castilla.
- (1974). *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, vol. 2, ed. Manuel Penedo Rey. Madrid: Provincia de la Merced de Castilla.
- TENORIO, Olga (2005): «El laberinto en el Siglo de Oro». Mata Induráin, Carlos; Zugasti, Miguel (ed.): *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, t. II, págs. 1613-1625. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- TERNI, Elisa Aragona (1971): *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*. Messina/Firenze: Casa Editrice D'Anna.
- TEULADE, Anne (2003): «Théorie et pratique de la vraisemblance: le cas de la métamorphose extraordinaire dans la *comedia de santos*». Ibáñez, Isabel (coord.): *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro/Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, págs. 243-261. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- (2005): «Paroles chantées et insertions musicales dans la *comedia de santos* du XVII<sup>e</sup> siècle». Cazal, Françoise; Chauchadis, Claude; Herzig, Carine (ed.): *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, [vol. I], págs. 447-469. Toulouse: Centre Nationale de la Recherche Scientifique/Université de Toulouse-Le Mirail.
- (2012): *Le saint mis en scène. Un personnage paradoxal*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- TIRSO DE MOLINA. Véase TÉLLEZ, Gabriel.
- TORO, Alfonso de (1998): *De las similitudes y diferencias. Honor y drama en los siglos XVI y XVII en Italia y España*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- TORRES, Xavier (2014): «La guerra de separación de Cataluña en la monarquía hispánica de los Austrias (1640-1659)». VV. AA.: *Los bombardeos de Barcelona*, págs. 33-64. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- TRAMBAIOLI, Marcella (1997): «Una comedia mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (ed.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*, págs. 263-279. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ULLA LORENZO, Alejandra (2013): «Introducción a *El mayor encanto, amor*». Calderón de la Barca, Pedro de: *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, págs. 11-40. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- URBAN BAÑOS, Alba (2014): *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro* [en línea]. Barcelona: Universitat de Barcelona. [Tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán]. <<http://hdl.handle.net/2445/63005>> [25/11/2016].
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002a): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. I [en línea]. Madrid: Fundación Universitaria Española. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4>> [15/12/2016].
- (2002b): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. II [en línea]. Madrid: Fundación Universitaria Española. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4>> [15/12/2016].
- (2003): «Pérez de Montalbán y otros autores de la primera mitad del siglo XVII». Huerta Calvo, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, 2 vols., págs. 855-896. Madrid: Gredos.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón (2005): «Prólogo [a *La batalla del honor* de Lope de Vega]». Vega Carpio, Lope de: *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. I, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, págs. 67-141. Lleida: Milenio.
- VALDIVIESO, Enrique (1978): *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Enrique Valdivieso.
- VALLADARES DEL REGUERO, Aurelio (1982): «La Orden de la Merced y san Pedro Armengol en una comedia de F. A. Tárrega». *Estudios. Revista trimestral publicada por los frailes de la Orden de la Merced*, núm. 38, págs. 317-329.

- VAREY, John E. (1987): «Cosmovisión y niveles de acción». *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, págs. 23-36. Madrid: Castalia.
- VARGAS-ZÚÑIGA, Dolores; *et alii* (2003): *Catálogo de autores dramáticos andaluces. Volumen I: siglos XVI a XVIII*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- VÁZQUEZ, Isaac (1979): «Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII». García-Villoslada, Ricardo (dir.): *Historia de la Iglesia en España, IV. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, págs. 419-474. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis (2003): «Biografía de Tirso de Molina (1579-1648): Estado actual de la cuestión». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 681, págs. 7-10.
- (2008): «La Orden de la Merced en Sevilla». Barrero González, Enrique; Martínez Carretero, Ismael (coord.): *Órdenes y congregaciones religiosas en Sevilla*, págs. 242-271. Sevilla: Ateneo de Sevilla/Fundación Cajasol.
- VEGA CARPIO, Lope de (2011): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1986): *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez con dos comedias inéditas: La Reina Ester [y] Ludovico el Piadoso*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones/Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.
- (1990a): «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII» [en línea]. García Martín, Manuel; *et alii* (ed.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. II, págs. 1007-1016. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/default.htm>> [22/11/2016].
- (1990b): «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII» [en línea]. Canavaggio, Jean (ed.): *Teatro y Siglo de Oro. Homenaje a*



- Alberto Navarro González, págs. 639-673. Kassel: Edition Reichenberger. <teatrosiglodero.bne.es> [24/11/2016].
- (1998): «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias» [en línea]. *Criticón*, núm. 72, págs. 11-34. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/default.htm>> [19/11/2016].
- (2006): «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara». Dolfi, Laura (ed.): *“Culteranismo” e teatro nella Spagna del Seicento. Atti del Convegno internazionale*, págs. 29-47. Roma: Bulzoni Editore.
- (2008a): «Los problemas de atribución de *Del rey abajo, ninguno*» [en línea]. Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena E. (ed.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional*, págs. 459-483. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3750>> [10/12/2016].
- (2008b): «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos». Pedraza Jiménez, Felipe B.; García González, Almudena (ed.): *La comedia de santos. Coloquio internacional*, págs. 21-37. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2009): «Los problemas de autoría en el teatro español de los Siglos de Oro». Genoud de Fourcade, Mariane; Granata de Egües, Gladys (ed.): *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. Actas del VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, vol. I, págs. 95-123. Mendoza: Zeta Editores.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel (2001): *El teatro teológico de Mira de Amescua*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- (2003): «Taxonomía y personajes de la comedia». Castilla Pérez, Roberto (ed.): *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de oro*, págs. 359-386. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (2005): «Hacia una nueva taxonomía del teatro religioso». Mata Induráin, Carlos; Zugasti, Miguel (ed.): *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, t. II, págs. 1729-1741. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).

- VITORIA, Baltasar de (1646a): *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*. Valencia: Herederos de Crisóstomo Garriz/Juan Sonzoni. [Universidad de Sevilla: A 316/509].
- (1646b): *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*. Valencia: Herederos de Crisóstomo Garriz/Juan Sonzoni. [Universidad de Sevilla: A 219/105].
- VITSE, Marc (1983): «El hecho literario». Díez Borque, José María (dir.): *Historia del teatro en España, I. Edad Media, siglo XVI, siglo XVII*, págs. 507-612, 688-696. Madrid: Taurus.
- (1988): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche. Université de Toulouse-Le Mirail.
- (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*» [en línea]. Campbell, Ysla (ed.): *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 45-63. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=45230>> [01/09/2015].
- (ed.) (2005): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2007): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)». Antonucci, Fausta (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, págs. 169-205. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2010): «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma» [en línea]. *Teatro de Palabras*, núm. 4, págs. 19-75. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>> [01/09/2015].
- WAGNER, Klaus (1988): «*Compendio y memoria de algunos libros y autores que tratan del Santo Rey don Fernando*. Una bibliografía inadvertida del siglo XVII». *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, t. LXXI, núm. 218, págs. 77-122.
- WALTHAUS, Rina (1988): *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw* [en línea]. Leiden: Universiteit Leiden. [Tesis

- doctoral dirigida por J. Lechner]. <<http://home.kpn.nl/pagklein/rina/tesis.html>> [03/12/2015].
- WARDROPPER, Bruce W. (1983): «Las comedias religiosas de Calderón». García Lorenzo, Luciano (dir.): *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, t. I, págs. 185-198. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- WHITBY, William M.; ANDERSON, Robert R. (1971): «Introduction [to *La fianza satisfecha*]. Vega Carpio, Lope de: *La fianza satisfecha*, ed. William M. Whitby y Robert R. Anderson, págs. 1-71. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILLIAMSEN, Vern G. (1977): «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro» [en línea]. Chevalier, Maxime; et alii (ed.): *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol II, págs. 883-891. [Bordeaux]: Universidad de Bordeaux III. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/default.htm>> [02/09/2016].
- (1982): *The Minor Dramatists of Seventeenth-Century Spain*. Boston: Twayne Publishers.
- (1989): «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina» [en línea]. Neumeister, Sebastian (ed.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, págs. 687-694. Frankfurt am Main: Vervuert. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/default.htm>> [03/09/2016].
- YNDURÁIN, Domingo (1985): «Personaje y abstracción». García Lorenzo, Luciano (ed.): *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español*, págs. 27-36. Madrid: Taurus.
- YSASI-YASMENDI, Julia; HERRÁEZ SÁNCHEZ DE ESCARICHE, Julia (1993): *Guía del Archivo Histórico Universitario [de Sevilla]*. [Sevilla]: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- ZABALA, Arturo (1982): *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- ZIOMEK, Henryk (1983): «Polonia en la obra de Calderón de la Barca». García Lorenzo, Luciano (dir.): *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, t. II, págs. 987-995. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- ZUGASTI, Miguel (2001): «De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón» [en línea]. Arellano, Ignacio; Vega García-Luengos, Germán (ed.): *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra*, págs. 425-450. New York: Peter Lang. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv7040>> [26/04/2016].
- (2002): «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina» [en línea]. Cazal, Françoise; González, Christophe; Vitse, Marc (ed.): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, págs. 583-619. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w587>> [11/03/2016].
- (2003): «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro». Oteiza Pérez, Blanca; Galar Irurre, Eva (ed.): *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, págs. 159-185. Madrid/Pamplona: Revista Estudios/Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO).
- (2006): «La elaboración del icono de la Virgen de los Reyes en el auto calderoniano *El santo rey don Fernando (segunda parte)*». Arellano, Ignacio; Cancelliere, Enrica (ed.): *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, págs. 637-666. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2011): «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega». Sáez Raposo, Francisco (ed.): *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, págs. 73-101. Bellaterra: Grupo de Investigación Prolope.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana (2015a): *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, vol. I. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2015b): *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, vol. II. Kassel: Edition Reichenberger.

## 4. WEBGRAFÍA

- Acorn. Catalog of Heard Libraries.* <[acorn.library.vanderbilt.edu/](http://acorn.library.vanderbilt.edu/)> [03/02/2012].
- Archivo Histórico Provincial de Sevilla.* <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/ahpsevilla>> [26/11/2016].
- Argus. Catàleg de les biblioteques públiques de Girona, Lleida, Tarragona i Terres de l'Ebre.* <[http://elmeuargus.biblioteques.gencat.cat/search\\*cat](http://elmeuargus.biblioteques.gencat.cat/search*cat)> [04/02/2012].
- Athena: The Boston Athenæum Online Catalog.* <<http://catalog.bostonathenaeum.org/>> [24/01/2012].
- Biblioescènic. Catàleg de les biblioteques del MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques).* <<http://cataleg.cdmae.cat/>> [30/05/2014].
- Biblioteca Digital [de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí].* <<http://bdigital.bnjm.cu/>> [04/02/2015].
- Biblioteca Digitale di Ateneo.* <[http://uve-iua-primio.hosted.exlibrisgroup.com/primio\\_library/libweb/action/search.do?view=unive#](http://uve-iua-primio.hosted.exlibrisgroup.com/primio_library/libweb/action/search.do?view=unive#)> [15/06/2013].
- Biblioteca Nazionale Marciana.* <<http://marciana.venezia.sbn.it/>> [24/12/2014].
- BIMUS. [Catálogo de la] Red de Bibliotecas de Museos.* <<http://bimus.mcu.es/>> [04/02/2012].
- BIS. Bibliothèque Interuniversitaire Sorbonne.* <<http://www.bibliotheque.sorbonne.fr/biu/>> [19/01/2014].
- BnF catalogue général.* <<http://catalogue.bnf.fr/index.do>> [09/01/2012].
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad; REYES PEÑA, Mercedes de los (2013): «Corrales de comedias del Siglo de Oro de Sevilla». Bolaños Donoso, Piedad (coord.): *Rutas del Teatro en Andalucía*. Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutas-teatro/index.html>> [25/11/2016].
- Cambridge University Library.* <<http://www.lib.cam.ac.uk/>> [25/01/2015].
- Catàleg general Biblioteca valenciana.* <[http://archivo.castello.es/valencia/fondos\\_bibliograficos/fondos.html](http://archivo.castello.es/valencia/fondos_bibliograficos/fondos.html)> [05/02/2012].
- [*Catalog of the*] *Boston Public Library.* <<http://bpl.bibliocommons.com/>> [24/03/2015].
- [*Catalog of the*] *Harvard Library.* <<http://library.harvard.edu/search-find>> [24/03/2015].

- [*Catalog of The Hispanic Society of America. Museum and Library*]. <[http://hispanicsociety.mlasolutions.com/m5/catalog/\(S\(v3k5cnanq1z4jug3lspzbkss\)\)/default.aspx?installation=Default](http://hispanicsociety.mlasolutions.com/m5/catalog/(S(v3k5cnanq1z4jug3lspzbkss))/default.aspx?installation=Default)> [10/12/2016].
- [*Catalog of the National Library of Scotland*]. <[http://main-cat.nls.uk/vwebv/searchBasic?sk=nls\\_en](http://main-cat.nls.uk/vwebv/searchBasic?sk=nls_en)> [06/02/2015].
- [*Catalog of the New York Public Library*]. <<http://www.nypl.org>> [13/01/2012].
- [*Catalog of the University of Arizona Libraries*]. <<http://www.library.arizona.edu/>> [24/01/2012].
- [*Catalog of the University of Minnesota Libraries*]. <<https://www.lib.umn.edu/catalogs>> [03/02/2012].
- [*Catalog of the University of North Carolina Libraries*]. <<http://www.lib.unc.edu/>> [20/01/2012].
- [*Catalog of the Wayne State University Libraries*]. <<http://elibrary.wayne.edu/>> [24/03/2015].
- [*Catalog of the West Palm Beach Public Library*]. <<http://millie.wpbpl.com/>> [24/01/2012].
- [*Catalog of Tulane University Libraries*]. <<http://voyager.tcs.tulane.edu/vwebv/searchBasic>> [05/02/2012].
- Catálogo Automatizado [de la Biblioteca Nacional del Perú]*. <<http://www.bnp.gob.pe/>> [04/02/2015].
- Catálogo BNE*. <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>> [09/01/2012].
- Catálogo colectivo de REBIUN*. <<http://rebiun.baratz.es/rebiun/>> [09/01/2012].
- Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*. <[http://ccpb\\_opac.mcu.es/cgi-bris/CCPB/abnetopac/O9078/IDa235bdfa/NT1?ACC=101](http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-bris/CCPB/abnetopac/O9078/IDa235bdfa/NT1?ACC=101)> [09/01/2012].
- [*Catálogo de la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid*]. <<http://www.uc3m.es/ss/Satellite/Biblioteca/es/PortadaMiniSite/1371212251593/>> [05/02/2012].
- Catálogo [de la biblioteca de la Universidad de Navarra]*. <<http://innopac.unav.es/>> [04/02/2012].
- [*Catálogo de la biblioteca de la Universidad de Oviedo*]. <<http://buoamidesa.cpd.uniovi.es:7790/oviedo/inicio.do?lang=es>> [11/01/2012].
- [*Catálogo de la biblioteca de la Universitat de Barcelona*]. <<http://crai.ub.edu/es/>> [24/03/2015].

- [*Catálogo de la*] *Biblioteca foral [de Vizcaya]*. <[http://www.bizkaia.net/foruliburutegia/index\\_foruliburutegia.htm](http://www.bizkaia.net/foruliburutegia/index_foruliburutegia.htm)> [24/03/2015].
- [*Catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid*]. <<http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/historica/O7482/ID9edbaae1?ACC=101>> [11/01/2012].
- [*Catálogo de la*] *Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi*. [*Instituto Caro y Cuervo*]. <<http://biblioteca.caroycuervo.gov.co/>> [04/02/2015].
- [*Catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile*]. <<http://descubre.bibliotecanacional.cl/primolibrary/libweb/action/search.do?vid=BNC>> [04/02/2015].
- [*Catálogo de la Biblioteca Nacional de Colombia*]. <<http://www.bibliotecanacional.gov.co/>> [04/02/2015].
- [*Catálogo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Argentina*]. <<http://catalogo.bn.gov.ar/>> [04/02/2015].
- [*Catálogo de la biblioteca universitaria de Castilla-La Mancha*]. <<https://catalogobiblioteca.uclm.es/>> [24/01/2012].
- [*Catálogo de la*] *Red de bibliotecas públicas de Andalucía*. <<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/absys/abnopac/>> [10/01/2012].
- Catálogo de la Red de bibliotecas públicas [de Castilla-La Mancha]*. <[reddebibliotecas.jccm.es/cgi-bin/abnetopac/](http://reddebibliotecas.jccm.es/cgi-bin/abnetopac/)> [10/01/2012].
- [*Catálogo de las bibliotecas del CSIC*]. <<http://bibliotecas.csic.es/>> [24/03/2015].
- [*Catálogo de las bibliotecas municipales de Bilbao*]. <[www.katalogoak.euskadi.net/cgi-bin\\_q81a/abnetclop/](http://www.katalogoak.euskadi.net/cgi-bin_q81a/abnetclop/)> [13/01/2012].
- [*Catálogo dell'*] *Università di Cagliari*. <<http://sba.unica.it/>> [24/03/2015].
- Catálogo Fondo Antiguo. Universidad Nacional Autónoma de México*. <[http://librunam.dgbiblio.unam.mx:8991/F/Y84RKSULNE1KQ131NUUC4S46MLEJJAXA6SNA97FHKKCVAM5DEH-00423?func=file&file\\_name=find-b](http://librunam.dgbiblio.unam.mx:8991/F/Y84RKSULNE1KQ131NUUC4S46MLEJJAXA6SNA97FHKKCVAM5DEH-00423?func=file&file_name=find-b)> [04/02/2015].
- [*Catálogo general de la Biblioteca Colombina*]. <<http://www.icolombina.es/institucion/index-informacion.htm>> [13/01/2012].
- Catálogo general OPAC [de la biblioteca de la Real Academia Española]*. <<http://www.rae.es/biblioteca-y-archivo/biblioteca/acceso-los-catalogos>> [11/01/2012].
- Catálogo generale [della Biblioteca Apostolica Vaticana]*. <<http://opac.vatlib.it/iguana/www.main.cls?language=ita>> [24/03/2015].

- [*Catálogo geral da Biblioteca Nacional de Portugal*. <<http://catalogo.bnportugal.pt/#focus>> [05/02/2012].
- Catálogo público de la Biblioteca Nacional de Venezuela*. <<http://sisbiv.bnv.gob.ve/>> [04/02/2015].
- Catálogos. Bibliotecas da Universidade de Coimbra*. <[http://webopac.sib.uc.pt/search\\*por~S65](http://webopac.sib.uc.pt/search*por~S65)> [24/03/2015].
- Catálogos de bibliotecas públicas [del Estado]*. <<http://www.mecd.gob.es/bpe/cargarFiltroBPE.do?&cache=init&layout=bpe&language=es>> [24/03/2015].
- Catalogue [de la bibliothèque municipale de Lyon]*. <<http://catalogue.bm-lyon.fr/>> [03/02/2012].
- [*Catalogue de la*] *Bibliothèque Sainte-Geneviève*. <<http://193.48.70.233/bsg/Vubis.csp>> [24/03/2015].
- Catalogue des bibliothèques de Versailles*. <[bibliotheque.versailles.fr/cgi-bin/abnetclop.exe/](http://bibliotheque.versailles.fr/cgi-bin/abnetclop.exe/)> [19/01/2014].
- [*Catalogue of the University of Glasgow Library*]. <<http://www.lib.gla.ac.uk/>> [20/01/2012].
- [*Catalogue of the*] *University of Liverpool*. <<http://library.liv.ac.uk/>> [06/02/2015].
- [*Catalogue of the University of Toronto Libraries*]. <<http://onsearch.library.utoronto.ca/>> [08/01/2015].
- CatBUA. Catálogo del consorcio de bibliotecas universitarias de Andalucía*. <<http://catcbua.cbua.es/>> [04/02/2012].
- CCfr: Catalogue collectif de France*. <<http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index.jsp>> [05/02/2012].
- Cisne. [Catálogo de la biblioteca de la Universidad Complutense]*. <<http://biblioteca.ucm.es/>> [24/03/2015].
- CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. <<http://buscador.clemit.es/index>> [13/08/2015].
- Copac National, Academic, and Specialist Library Catalogue*. <<http://copac.ac.uk/>> [05/02/2012].
- Cornell University Library Catalog*. <<https://catalog.library.cornell.edu/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&PAGE=First>> [09/11/2012].



- FAMA* [Catálogo de la biblioteca de la Universidad de Sevilla]. <<http://fama.us.es>> [01/09/2012].
- Franklin*. [Pennsylvania Libraries Catalog]. <<http://franklin.library.upenn.edu/index.html>> [24/03/2015].
- Herzog August Bibliothek. Wolfenbüttel*. <<http://www.hab.de/>> [24/03/2015].
- Huntington Library Catalog*. <<http://catalog.huntington.org/>> [05/02/2012].
- IACOBUS* [catálogo de la biblioteca universitaria de Santiago de Compostela]. <[http://iacobus.usc.es/search\\*gag~S1](http://iacobus.usc.es/search*gag~S1)> [24/01/2012].
- IBIS. Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional* [Catálogo de la Biblioteca de Palacio o Biblioteca Real]. <<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-main.pl>> [03/07/2014].
- ICCU. OPAC SBN. Catalogo del servizio bibliotecario nazionale*. <<http://www.sbn.it/opac/sbn/opac/iccu/free.jsp>> [05/02/2012].
- [*Katalog der Universität zu Kiel*]. <[http://kiopc4.ub.uni-kiel.de:8080/DB=1/START\\_WELCOME](http://kiopc4.ub.uni-kiel.de:8080/DB=1/START_WELCOME)> [08/11/2012].
- [*Kataloge der Österreichische Nationalbibliothek*]. <<https://www.onb.ac.at/>> [04/02/2012].
- KVK. Karlsruhe Virtueller Katalog*. <<http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>> [05/02/2012].
- Library catalog* [of the University of Texas of Austin]. <<http://catalog.lib.utexas.edu/>> [24/03/2015].
- Library of Congress Online Catalog*. <<http://catalog.loc.gov>> [10/01/2012].
- [*Main catalogue of the British Library*]. <[http://explore.bl.uk/primio\\_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1](http://explore.bl.uk/primio_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1)> [09/01/2012].
- Médiathèques* [de Montpellier Agglomération]. <<https://mediatheques.montpellier3m.fr/>> [03/02/2012].
- Mirlyn Catalog* [Catalog of the University of Michigan]. <<http://mirlyn.lib.umich.edu/>> [06/11/2012].
- Nautilo. Catálogo de la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales de México*. <[http://catalogo.bibliotecanacional.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b-0&local\\_base=BNM](http://catalogo.bibliotecanacional.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b-0&local_base=BNM)> [04/02/2015].

- NUcat* [*Catalog of the Northwestern University Libraries*]. <<http://nucats.library.northwestern.edu/>> [20/01/2012].
- Oberlin College Library*. <<http://www.oberlin.edu/library/>> [24/03/2015].
- OLEZA, Joan; *et alii*: *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE* (2011-2016). <<http://artelopez.uv.es/baseArteLope.html>> [31/08/2015].
- OPAC plus. Bayerische Staatsbibliothek*. <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/start.do>> [14/01/2015].
- OskiCat. UCB Library Catalog* [*Catalog of the University of California Libraries*]. <<http://oskiat.berkeley.edu/>> [07/11/2012].
- Polo BVE-Biblioteca nazionale centrale di Roma*. <<http://bve.opac.almavivaitalia.it/ricercaBase.php>> [07/11/2012].
- Polo SBN Venezia*. <[http://polovea.sebina.it/SebinaOpac/Opac?locale=it\\_IT](http://polovea.sebina.it/SebinaOpac/Opac?locale=it_IT)> [17/01/2012].
- PORBASE. Base Nacional de Dados Bibliográficos*. <<http://porbase.bnportugal.pt/>> [05/02/2012].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- *Diccionario de Autoridades. Nuevo diccionario histórico del español*. <<http://www.frl.es/Paginas/default.aspx>>.
- Sistema bibliotecario parmense*. <<http://opac.unipr.it/SebinaOpac/Opac>> [20/01/2012].
- Smith College Libraries*. <<http://www.smith.edu/libraries/>> [24/03/2015].
- SOLO. Search Oxford Libraries Online*. <[http://solo.bodleian.ox.ac.uk/primo\\_library/libweb/action/search.do?vid=OXVU1](http://solo.bodleian.ox.ac.uk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=OXVU1)> [17/01/2012].
- SophiA Biblioteca*. [*Catálogo de la Biblioteca Nacional de Brasil*]. <[http://acervo.bn.br/sophia\\_web/](http://acervo.bn.br/sophia_web/)> [04/02/2015].
- Staats- und Universitätsbibliothek Fachbibliotheken. Bibliothekssystem Universität Hamburg*. <<http://www.sub.uni-hamburg.de/home.html>> [24/03/2015].
- StaBiKat. Online-Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin*. <[http://stabikat.de/DB=1/SET=3/TTL=6/LNG=DU/START\\_WELCOME](http://stabikat.de/DB=1/SET=3/TTL=6/LNG=DU/START_WELCOME)> [13/01/2012].
- SUB. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Georg-August-Universität Göttingen*. <<http://www.sub.uni-goettingen.de/sub-aktuell/>> [17/01/2015].

*The CAT [Catalog of the Pennsylvania State University Libraries]*. <<http://cat.libraries.psu.edu/uhtbin/cgisirsi/?ps=NLfy78UxSW/UP-PAT/232250183/60/26/X>> [08/01/2015].

*The European Library*. <<http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/>> [24/03/2015].

*The Ohio State University. University Libraries*. <<http://library.osu.edu/>> [24/03/2015].

*TROBES. Catàleg de la biblioteca [de la Universitat de València]*. <[http://trob.es/search\\*spi](http://trob.es/search*spi)> [20/01/2012].

*Universitätsbibliothek Freiburg*. <<http://www.ub.uni-freiburg.de/>> [24/03/2015].

*Universitätsbibliothek Rostock*. <<http://www.ub.uni-rostock.de/>> [19/01/2014].

*University library. University of Illinois at Urbana-Champaign*. <<http://www.library.illinois.edu/>> [24/03/2015].

*WorldCat*. <<http://www.worldcat.org>> [09/01/2012].

## 5. ILUSTRACIONES

Ilustración 1 (pág. 66). Matrícula de Cristóbal de Morales en la Universidad de Sevilla para el curso 1631-1632. Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, libro 482, fols. 327r y 330r. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4042/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4042/)> [11/12/2016].

Ilustración 2 (pág. 66). Matrícula de Cristóbal de Morales en la Universidad de Sevilla para el curso 1632-1633. Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, libro 482, fols. 332r y 333v. <[fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4042/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4042/)> [11/12/2016].

## ÍNDICE DEL TOMO PRIMERO

RÉSUMÉ.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	12
CAPÍTULO I. CRISTÓBAL DE MORALES, SU TIEMPO Y SU OBRA LITERARIA.....	56
1. DON CRISTÓBAL DE MORALES ¿GUERRERO?: UN POETA MISTERIOSO Y DESCONCERTANTE EN LA SEVILLA DEL SEGUNDO CUARTO DEL SEISCIENTOS.....	59
1.1. <i>¿Don Cristóbal de Morales Guerrero o don Cristóbal de Morales a secas?</i> .....	60
1.2. <i>La trayectoria biográfica de Cristóbal de Morales</i> .....	65
1.2.1. Trayectoria académica.....	65
1.2.2. Trayectoria profesional.....	72
1.2.3. Trayectoria personal.....	75
1.3. <i>La trayectoria literaria de Cristóbal de Morales</i> .....	80
1.3.1. El mecenazgo del duque de Medina Sidonia.....	81
1.3.2. El ambiente cultural del momento.....	86
2. LA OBRA DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES: FIJACIÓN DE UN CORPUS.....	96
CAPÍTULO II. CUESTIONES TEXTUALES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	163
1. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	167
1.1. <i>Tradición textual</i> .....	167
1.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	168
2. <i>LOS ARMENGOLES. PRIMERA PARTE</i> .....	170
2.1. <i>Tradición textual</i> .....	170
2.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	170
3. <i>LOS ARMENGOLES. SEGUNDA PARTE</i> .....	171
3.1. <i>Tradición textual</i> .....	171
3.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	171
4. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	171
4.1. <i>Tradición textual</i> .....	171
4.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	172

5. <i>DIDO Y ENEAS</i> .....	172
5.1. <i>Tradición textual</i> .....	172
5.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	173
5.2.1. <i>Fragmentos encuadrados, tachaduras y correcciones</i> .....	173
5.2.2. <i>Los dos finales</i> .....	176
5.2.3. <i>El poema/fragmento «Suba la garza a la encimada esfera»</i> .....	179
6. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	183
6.1. <i>Tradición textual</i> .....	183
6.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	186
7. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD</i> .....	187
7.1. <i>Tradición textual</i> .....	187
7.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	188
8. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	188
8.1. <i>Tradición textual</i> .....	188
8.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	192
9. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	195
9.1. <i>Tradición textual</i> .....	195
9.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	198
10. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	199
10.1. <i>Tradición textual</i> .....	199
10.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	200
CAPÍTULO III. DATACIÓN, FUENTES Y FORTUNA ESCÉNICA, EDITORIAL Y	
LITERARIA DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES... 202	
1. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	204
1.1. <i>Datación</i> .....	204
1.2. <i>Fortuna escénica y editorial</i> .....	204
2. <i>LOS ARMENGOLES. PRIMERA Y SEGUNDA PARTE</i> .....	205
2.1. <i>Datación</i> .....	205
2.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	206
2.3. <i>Fortuna escénica, editorial y literaria</i> .....	212
3. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	218

3.1. <i>Datación</i> .....	218
3.2. <i>Fortuna editorial</i> .....	219
4. <i>DIDO Y ENEAS</i> .....	219
4.1. <i>Datación</i> .....	219
4.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	221
4.3. <i>Fortuna editorial</i> .....	229
5. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	230
5.1. <i>Datación</i> .....	230
5.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	232
5.3. <i>Fortuna editorial</i> .....	235
6. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD</i> .....	236
6.1. <i>Datación</i> .....	236
6.2. <i>Fortuna editorial</i> .....	237
7. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	237
7.1. <i>Datación</i> .....	237
7.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	239
7.3. <i>Fortuna escénica y editorial</i> .....	246
8. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	247
8.1. <i>Datación</i> .....	247
8.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	249
8.3. <i>Fortuna editorial</i> .....	250
9. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	250
9.1. <i>Datación</i> .....	250
9.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	251
9.3. <i>Fortuna escénica y editorial</i> .....	256
CAPÍTULO IV. CUESTIONES DE GÉNERO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	259
1. TRAGEDIAS.....	264
1.1. Los Armengoles. Primera y segunda parte.....	265
1.1.1. <i>Los Armengoles. Primera parte</i> .....	265
1.1.2. <i>Los Armengoles. Segunda parte</i> .....	269

1.1.3. <i>Los Armengoles</i> como dilogía.....	277
1.2. Dido y Eneas.....	278
1.3. El legítimo bastardo.....	285
1.4. El peligro en la amistad.....	288
1.5. El renegado del cielo.....	297
1.6. Renegado, rey y mártir.....	301
1.7. La toma de Sevilla por el santo rey Fernando.....	303
2. COMEDIAS.....	309
2.1. Las academias de amor.....	309
2.2. Dejar por amor venganzas.....	320
CAPÍTULO V. LOS PERSONAJES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	327
1. PERSONAJES PRINCIPALES.....	330
1.1. <i>Agonistas en busca de su salvación</i> .....	332
1.1.1. Pedro Armengol ( <i>Los Armengoles</i> ).....	334
1.1.2. Osmán ( <i>El renegado del cielo</i> ).....	342
1.1.3. Pedro ( <i>Renegado, rey y mártir</i> ).....	350
1.2. <i>Agonistas en busca de su destino</i> .....	357
1.2.1. Eneas y Dido ( <i>Dido y Eneas</i> ).....	358
1.2.2. Policarpo y Casimiro ( <i>El legítimo bastardo</i> ).....	365
1.3. <i>Agonistas en guardia por su honor: Mendo y Rosaura</i> ( <i>El peligro en la amistad</i> )	371
1.4. <i>Príncipes agonistas como ejemplos o contraejemplos del buen gobierno</i> .....	377
1.4.1. El rey de Nápoles ( <i>El peligro en la amistad</i> ).....	378
1.4.2. El santo rey Fernando y Ajartaf ( <i>La toma de Sevilla</i> ).....	382
1.5. <i>Agonistas en busca del amor: los héroes cómicos</i> .....	386
1.5.1. La duquesa Estela y don Carlos ( <i>Las academias de amor</i> ).....	387
1.5.2. Don Juan e Isbella ( <i>Dejar por amor venganzas</i> ).....	395
2. PERSONAJES SECUNDARIOS.....	398
2.1. <i>Figuras de la autoridad</i> .....	399
2.1.1. Personajes sobrenaturales.....	399
2.1.2. Reyes y poderosos.....	400

2.1.3. Figuras parentales trágicas.....	405
2.1.4. Figuras parentales cómicas.....	408
2.2. <i>Galanes, damas y caballeros varios</i> .....	409
2.2.1. Galanes, damas y caballeros trágicos.....	410
2.2.2. Galanes, damas y caballeros cómicos.....	420
2.3. <i>Subalternos</i> .....	426
2.3.1. Graciosos trágicos.....	427
2.3.2. Graciosos cómicos.....	435
2.3.3. Criadas y criados trágicos.....	438
2.3.4. Criadas cómicas.....	440
<b>CAPÍTULO VI. ESPACIALIDAD Y ESPECTACULARIDAD DE LA PRODUCCIÓN</b>	
<b>DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....</b>	
1. DIDASCALIAS Y PROYECTO ESCÉNICO.....	444
2. ESPACIOS DRAMÁTICOS, ESCÉNICOS Y ESCENOGRÁFICOS.....	464
2.1. <i>Espacios naturales</i> .....	466
2.1.1. El monte.....	467
2.1.2. El mar.....	481
2.2. <i>Espacios urbanos</i> .....	488
2.2.1. El palacio.....	488
2.2.2. La muralla.....	494
2.2.3. La casa.....	495
2.2.4. La calle.....	500
2.2.5. El jardín.....	502
2.3. <i>Espacios taumatúrgicos</i> .....	507
2.3.1. Los sueños.....	508
2.3.2. Los prodigios.....	509
2.4. <i>La dimensión pictórica de la puesta en escena</i> .....	515
3. MÚSICA Y DANZA.....	518
<b>CAPÍTULO VII. ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE</b>	
<b>CRISTÓBAL DE MORALES.....</b>	
1. RECURSOS RETÓRICOS GENERALES: ENTRE LA TRADICIÓN Y EL GONGORISMO.....	530



1.1. <i>La imaginería</i> .....	531
1.1.1. Imágenes del ámbito celeste.....	532
1.1.2. Imágenes del reino animal.....	536
1.1.3. Imágenes del reino vegetal.....	540
1.1.4. Imágenes del mundo mineral y de la gemología.....	545
1.1.5. Otras imágenes.....	549
1.2. <i>Las perífrasis</i> .....	550
1.3. <i>Los paralelismos</i> .....	553
1.4. <i>Las correlaciones</i> .....	562
1.5. <i>La mitología clásica</i> .....	573
2. EL PAPEL DEL GONGORISMO.....	584
2.1. <i>Valores hermenéuticos</i> .....	587
2.1.1. Prosopografías.....	587
2.1.2. Topografías.....	589
2.1.3. Cronografías.....	592
2.1.4. Pragmatografías.....	595
2.1.5. Etografías.....	598
2.2. <i>Valores estructuradores</i> .....	600
2.3. <i>La parodia anticulterana</i> .....	604
CAPÍTULO VIII. LA MÉTRICA DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	609
1. A MODO DE RECORDATORIO: ALGUNOS DATOS ESTADÍSTICOS.....	612
2. VALORES FUNCIONALES DE LAS ESTROFAS.....	617
2.1. <i>Los romances y los romancillos</i> .....	618
2.2. <i>Las redondillas</i> .....	628
2.3. <i>Las décimas</i> .....	634
2.4. <i>Las silvas de consonantes y las estrofas aliradas</i> .....	641
2.5. <i>Las octavas reales</i> .....	648
2.6. <i>Los endecasílabos pareados</i> .....	651
2.7. <i>Los sonetos</i> .....	653
CONCLUSIONS.....	658

---

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS.....	673
1. FUENTES DOCUMENTALES.....	673
2. OBRAS LITERARIAS.....	674
2.1. <i>Obras de Cristóbal de Morales</i> .....	674
2.2. <i>Obras de otros autores</i> .....	681
3. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y RESEÑAS.....	691
4. WEBGRAFÍA.....	740
5. ILUSTRACIONES.....	746
ÍNDICE DEL TOMO PRIMERO.....	747
ÍNDICE GENERAL.....	754

## ÍNDICE GENERAL

## TOMO PRIMERO

## ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

RÉSUMÉ.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	12
CAPÍTULO I. CRISTÓBAL DE MORALES, SU TIEMPO Y SU OBRA LITERARIA.....	56
1. DON CRISTÓBAL DE MORALES ¿GUERRERO?: UN POETA MISTERIOSO Y DESCONCERTANTE EN LA SEVILLA DEL SEGUNDO CUARTO DEL SEISCIENTOS.....	59
1.1. <i>¿Don Cristóbal de Morales Guerrero o don Cristóbal de Morales a secas?</i> .....	60
1.2. <i>La trayectoria biográfica de Cristóbal de Morales</i> .....	65
1.2.1. Trayectoria académica.....	65
1.2.2. Trayectoria profesional.....	72
1.2.3. Trayectoria personal.....	75
1.3. <i>La trayectoria literaria de Cristóbal de Morales</i> .....	80
1.3.1. El mecenazgo del duque de Medina Sidonia.....	81
1.3.2. El ambiente cultural del momento.....	86
2. LA OBRA DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES: FIJACIÓN DE UN CORPUS.....	96
CAPÍTULO II. CUESTIONES TEXTUALES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	163
1. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	167
1.1. <i>Tradición textual</i> .....	167
1.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	168
2. <i>LOS ARMENGOLES. PRIMERA PARTE</i> .....	170
2.1. <i>Tradición textual</i> .....	170
2.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	170
3. <i>LOS ARMENGOLES. SEGUNDA PARTE</i> .....	171
3.1. <i>Tradición textual</i> .....	171
3.2. <i>Cuestiones ecdóticas</i> .....	171
4. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	171

4.1. Tradición textual.....	171
4.2. Cuestiones ecdóticas.....	172
5. DIDO Y ENEAS.....	172
5.1. Tradición textual.....	172
5.2. Cuestiones ecdóticas.....	173
5.2.1. Fragmentos encuadrados, tachaduras y correcciones.....	173
5.2.2. Los dos finales.....	176
5.2.3. El poema/fragmento «Suba la garza a la encimada esfera».....	179
6. EL LEGÍTIMO BASTARDO.....	183
6.1. Tradición textual.....	183
6.2. Cuestiones ecdóticas.....	186
7. EL PELIGRO EN LA AMISTAD.....	187
7.1. Tradición textual.....	187
7.2. Cuestiones ecdóticas.....	188
8. EL RENEGADO DEL CIELO.....	188
8.1. Tradición textual.....	188
8.2. Cuestiones ecdóticas.....	192
9. RENEGADO, REY Y MÁRTIR.....	195
9.1. Tradición textual.....	195
9.2. Cuestiones ecdóticas.....	198
10. LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO.....	199
10.1. Tradición textual.....	199
10.2. Cuestiones ecdóticas.....	200
CAPÍTULO III. DATACIÓN, FUENTES Y FORTUNA ESCÉNICA, EDITORIAL Y LITERARIA DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES....	202
1. LAS ACADEMIAS DE AMOR.....	204
1.1. Datación.....	204
1.2. Fortuna escénica y editorial.....	204
2. LOS ARMENGOLES. PRIMERA Y SEGUNDA PARTE.....	205
2.1. Datación.....	205
2.2. Fuentes literarias.....	206

2.3. <i>Fortuna escénica, editorial y literaria</i> .....	212
3. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	218
3.1. <i>Datación</i> .....	218
3.2. <i>Fortuna editorial</i> .....	219
4. <i>DIDO Y ENEAS</i> .....	219
4.1. <i>Datación</i> .....	219
4.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	221
4.3. <i>Fortuna editorial</i> .....	229
5. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	230
5.1. <i>Datación</i> .....	230
5.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	232
5.3. <i>Fortuna editorial</i> .....	235
6. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD</i> .....	236
6.1. <i>Datación</i> .....	236
6.2. <i>Fortuna editorial</i> .....	237
7. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	237
7.1. <i>Datación</i> .....	237
7.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	239
7.3. <i>Fortuna escénica y editorial</i> .....	246
8. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	247
8.1. <i>Datación</i> .....	247
8.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	249
8.3. <i>Fortuna editorial</i> .....	250
9. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	250
9.1. <i>Datación</i> .....	250
9.2. <i>Fuentes literarias</i> .....	251
9.3. <i>Fortuna escénica y editorial</i> .....	256
CAPÍTULO IV. CUESTIONES DE GÉNERO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	259
1. TRAGEDIAS.....	264
1.1. <i>Los Armengoles. Primera y segunda parte</i> .....	265

1.1.1. <i>Los Armengoles. Primera parte</i> .....	265
1.1.2. <i>Los Armengoles. Segunda parte</i> .....	269
1.1.3. <i>Los Armengoles como dilogía</i> .....	277
1.2. <i>Dido y Eneas</i> .....	278
1.3. <i>El legítimo bastardo</i> .....	285
1.4. <i>El peligro en la amistad</i> .....	288
1.5. <i>El renegado del cielo</i> .....	297
1.6. <i>Renegado, rey y mártir</i> .....	301
1.7. <i>La toma de Sevilla por el santo rey Fernando</i> .....	303
2. COMEDIAS.....	309
2.1. <i>Las academias de amor</i> .....	309
2.2. <i>Dejar por amor venganzas</i> .....	320
CAPÍTULO V. LOS PERSONAJES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	327
1. PERSONAJES PRINCIPALES.....	330
1.1. <i>Agonistas en busca de su salvación</i> .....	332
1.1.1. <i>Pedro Armengol (Los Armengoles)</i> .....	334
1.1.2. <i>Osmán (El renegado del cielo)</i> .....	342
1.1.3. <i>Pedro (Renegado, rey y mártir)</i> .....	350
1.2. <i>Agonistas en busca de su destino</i> .....	357
1.2.1. <i>Eneas y Dido (Dido y Eneas)</i> .....	358
1.2.2. <i>Policarpo y Casimiro (El legítimo bastardo)</i> .....	365
1.3. <i>Agonistas en guardia por su honor: Mendo y Rosaura (El peligro en la amistad)</i> 371	
1.4. <i>Príncipes agonistas como ejemplos o contraejemplos del buen gobierno</i> .....	377
1.4.1. <i>El rey de Nápoles (El peligro en la amistad)</i> .....	378
1.4.2. <i>El santo rey Fernando y Ajartaf (La toma de Sevilla)</i> .....	382
1.5. <i>Agonistas en busca del amor: los héroes cómicos</i> .....	386
1.5.1. <i>La duquesa Estela y don Carlos (Las academias de amor)</i> .....	387
1.5.2. <i>Don Juan e Isbella (Dejar por amor venganzas)</i> .....	395
2. PERSONAJES SECUNDARIOS.....	398
2.1. <i>Figuras de la autoridad</i> .....	399

2.1.1. Personajes sobrenaturales.....	399
2.1.2. Reyes y poderosos.....	400
2.1.3. Figuras parentales trágicas.....	405
2.1.4. Figuras parentales cómicas.....	408
2.2. <i>Galanes, damas y caballeros varios</i> .....	409
2.2.1. Galanes, damas y caballeros trágicos.....	410
2.2.2. Galanes, damas y caballeros cómicos.....	420
2.3. <i>Subalternos</i> .....	426
2.3.1. Graciosos trágicos.....	427
2.3.2. Graciosos cómicos.....	435
2.3.3. Criadas y criados trágicos.....	438
2.3.4. Criadas cómicas.....	440
<b>CAPÍTULO VI. ESPACIALIDAD Y ESPECTACULARIDAD DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....</b>	
1. DIDASCALIAS Y PROYECTO ESCÉNICO.....	444
2. ESPACIOS DRAMÁTICOS, ESCÉNICOS Y ESCENOGRÁFICOS.....	464
2.1. <i>Espacios naturales</i> .....	466
2.1.1. El monte.....	467
2.1.2. El mar.....	481
2.2. <i>Espacios urbanos</i> .....	488
2.2.1. El palacio.....	488
2.2.2. La muralla.....	494
2.2.3. La casa.....	495
2.2.4. La calle.....	500
2.2.5. El jardín.....	502
2.3. <i>Espacios taumatúrgicos</i> .....	507
2.3.1. Los sueños.....	508
2.3.2. Los prodigios.....	509
2.4. <i>La dimensión pictórica de la puesta en escena</i> .....	515
3. MÚSICA Y DANZA.....	518

CAPÍTULO VII. ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	528
1. RECURSOS RETÓRICOS GENERALES: ENTRE LA TRADICIÓN Y EL GONGORISMO.....	530
1.1. <i>La imaginería</i> .....	531
1.1.1. Imágenes del ámbito celeste.....	532
1.1.2. Imágenes del reino animal.....	536
1.1.3. Imágenes del reino vegetal.....	540
1.1.4. Imágenes del mundo mineral y de la gemología.....	545
1.1.5. Otras imágenes.....	549
1.2. <i>Las perífrasis</i> .....	550
1.3. <i>Los paralelismos</i> .....	553
1.4. <i>Las correlaciones</i> .....	562
1.5. <i>La mitología clásica</i> .....	573
2. EL PAPEL DEL GONGORISMO.....	584
2.1. <i>Valores hermenéuticos</i> .....	587
2.1.1. Prosopografías.....	587
2.1.2. Topografías.....	589
2.1.3. Cronografías.....	592
2.1.4. Pragmatografías.....	595
2.1.5. Etografías.....	598
2.2. <i>Valores estructuradores</i> .....	600
2.3. <i>La parodia anticulterana</i> .....	604
CAPÍTULO VIII. LA MÉTRICA DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	609
1. A MODO DE RECORDATORIO: ALGUNOS DATOS ESTADÍSTICOS.....	612
2. VALORES FUNCIONALES DE LAS ESTROFAS.....	617
2.1. <i>Los romances y los romancillos</i> .....	618
2.2. <i>Las redondillas</i> .....	628
2.3. <i>Las décimas</i> .....	634
2.4. <i>Las silvas de consonantes y las estrofas aliradas</i> .....	641
2.5. <i>Las octavas reales</i> .....	648



2.6. <i>Los endecasílabos pareados</i> .....	651
2.7. <i>Los sonetos</i> .....	653
CONCLUSIONS.....	658
FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS.....	673
1. FUENTES DOCUMENTALES.....	673
2. OBRAS LITERARIAS.....	674
2.1. <i>Obras de Cristóbal de Morales</i> .....	674
2.2. <i>Obras de otros autores</i> .....	681
3. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y RESEÑAS.....	691
4. WEBGRAFÍA.....	740
5. ILUSTRACIONES.....	746
ÍNDICE DEL TOMO PRIMERO.....	747
ÍNDICE GENERAL.....	754

## TOMO SEGUNDO

## EDICIÓN DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES

INTRODUCCIÓN.....	1
I. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	4
II. <i>LOS ARMENGOLES O [EL PRODIGIO DE CATALUÑA]. PRIMERA PARTE</i> .....	76
III. <i>LOS ARMENGOLES O [EL PRODIGIO DE CATALUÑA]. SEGUNDA PARTE</i> .....	148
IV. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	221
V. <i>DIDO Y ENEAS O LOS AMORES DE DIDO Y ENEAS</i> .....	294
VI. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	374
VII. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD O [LA AMISTAD MAL PAGADA] O [LA AMISTAD PELIGROSA]</i> .....	443
VIII. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	515
IX. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	587
X. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	658
ÍNDICE DEL TOMO SEGUNDO.....	736
ÍNDICE GENERAL.....	737

## TOMO TERCERO

## APÉNDICES

APÉNDICE I. RESÚMENES DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	1
1. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	1
2. <i>LOS ARMENGOLES. PRIMERA PARTE</i> .....	5
3. <i>LOS ARMENGOLES. SEGUNDA PARTE</i> .....	10
4. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	13
5. <i>DIDO Y ENEAS</i> .....	19
6. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	22
7. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD</i> .....	26
8. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	30
9. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	34
10. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	37
APÉNDICE II. BLOQUES DIDASCÁLICOS COMPLETOS DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	42
1. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	43
2. <i>LOS ARMENGOLES. PRIMERA PARTE</i> .....	44
3. <i>LOS ARMENGOLES. SEGUNDA PARTE</i> .....	45
4. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	46
5. <i>DIDO Y ENEAS</i> .....	47
6. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	48
7. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD</i> .....	49
8. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	50
9. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	51
10. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	52
APÉNDICE III. SINOPSIS MÉTRICAS COMPLETAS DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	53
1. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	53
2. <i>LOS ARMENGOLES. PRIMERA PARTE</i> .....	57
3. <i>LOS ARMENGOLES. SEGUNDA PARTE</i> .....	59

4. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	62
5. <i>DIDO Y ENEAS</i> .....	64
6. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	67
7. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD</i> .....	70
8. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	73
9. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	75
10. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	78
11. COMPARATIVA DE LOS PORCENTAJES DE USO DE LAS ESTROFAS MÁS FRECUENTES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE CRISTÓBAL DE MORALES POR JORNADA.....	81
APÉNDICE IV. PROPUESTAS DE SEGMENTACIÓN DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE CRISTÓBAL DE MORALES.....	84
1. <i>LAS ACADEMIAS DE AMOR</i> .....	85
2. <i>LOS ARMENGOLES. PRIMERA PARTE</i> .....	86
3. <i>LOS ARMENGOLES. SEGUNDA PARTE</i> .....	87
4. <i>DEJAR POR AMOR VENGANZAS</i> .....	88
5. <i>DIDO Y ENEAS</i> .....	89
6. <i>EL LEGÍTIMO BASTARDO</i> .....	90
7. <i>EL PELIGRO EN LA AMISTAD</i> .....	91
8. <i>EL RENEGADO DEL CIELO</i> .....	92
9. <i>RENEGADO, REY Y MÁRTIR</i> .....	93
10. <i>LA TOMA DE SEVILLA POR EL SANTO REY FERNANDO</i> .....	94
ÍNDICE DEL TOMO TERCERO.....	95
ÍNDICE GENERAL.....	97