

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in LINGUE E LETTERATURE
EUROPEE, AMERICANE E
POSTCOLONIALI

Tesi di Laurea

CERVANTES Y TÁRREGA: EL LABERINTO FAVORABLE

Relatore

Ch.ma Prof.ssa. María del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Ch.mo Prof. José Manuel Rico García

Laureanda

Alice Gazzato

Matricola 833994

Anno Accademico

2015 / 2016

A Luca
Ai miei genitori

ÍNDICE GENERAL

0. Introducción.....	p. 5
----------------------	------

Capítulo primero: Teatro del siglo XVI

1. El teatro en los últimos años del siglo XVI.....	p. 7
1.1 Primer teatro profesional.....	p. 7
1.2 Segundo teatro profesional.....	p. 12
1.2.1 Innovaciones.....	p. 16
2. Miguel de Cervantes y el teatro.....	p. 18
2.1 Primeros contactos con el mundo del teatro.....	p. 18
2.2 Escritura dramática cervantina.....	p. 21
2.3 Teatralidad cervantina.....	p. 24

Capítulo segundo. En búsqueda de las fuentes: ¿quizás Tárrega?

1. <i>El laberinto de amor</i>	p. 29
1.1 Sinopsis.....	p. 29
1.2 Estructura.....	p. 30
1.3 Cuadro explicativo.....	p. 34
1.4 Conflicto dramático.....	p. 36
1.5 Acotaciones escénicas e intertextualidad.....	p. 39
1.6 Fuentes, fecha de composición y género.....	p. 40
2. Cervantes y Tárrega.....	p. 46
3. Francisco Agustín Tárrega.....	p. 48
3.1 Obra literaria del canónigo Tárrega.....	p. 52
3.2 Peculiaridades del teatro de Tárrega.....	p. 55
4. <i>La enemiga favorable</i>	p. 56
4.1 sinopsis.....	p. 56
4.2 Estructura.....	p. 57
4.3 Cuadro explicativo.....	p. 59
4.4 Conflicto dramático.....	p. 61
4.5 Acotaciones escénicas e intertextualidad.....	p. 66
4.6 Fuentes, fecha de composición y género.....	p. 66

Capítulo tercero: *El laberinto de amor* y *La enemiga favorable* en el espejo

1. Estructura.....	p. 69
2. Conflicto dramático	p. 70
2.1 Personajes.....	p. 76
2.2 Falsa acusación doble.....	p. 78
3. Tradición pastoril	p. 83
3.1 Papel de la mujer.....	p. 85
3.1.1 Desmayo y silencio.....	p. 87
3.2 Libre albedrío del ser humano.....	p. 88
4. Acotaciones escénicas e intertextualidad.....	p. 89
4.1 Disfraz y vestuario.....	p. 89
4.2 Funciones alegóricas.....	p. 92
4.3 Apartes	p. 93

Conclusiones.....	p. 95
--------------------------	--------------

Bibliografía	p. 100
---------------------------	---------------

0. INTRODUCCIÓN

El tema del amor entrecruzado entre parejas es probablemente tan longevo como la humanidad, y siempre ha sido un tópico frecuente en los macroniveles de la literatura, de la pintura y del teatro. Las historias amorosas que han quedado en la memoria de los lectores son las que presentan un desarrollo dificultoso, donde el problema no se resuelve de manera tan simple y los enamorados tienen que luchar para conquistar su derecho a quedarse juntos. De hecho son muchos los nombres de parejas famosas entradas en el lenguaje coloquial para representar una determinada situación, es el caso de Julieta y Romeo o Tristán e Isolda, entre otras. Lo que une a todos esos personajes es que poseen características modernas, que aparecen hoy en día en obras contemporáneas y que hacen que los lectores se reconozcan en esos arquetipos.

El objetivo general de la presente investigación es demostrar las analogías y las diferencias cotejadas entre la comedia llamada *El laberinto de amor*, recogida en el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, publicado por Miguel de Cervantes en 1615 y la comedia denominada *La enemiga favorable* escrita por el canónigo Francisco Agustín Tárrega, escritor contemporáneo al autor del *Quijote*. Se ha decidido cotejar las obras citadas puesto que Cervantes había valorado «la discreción e innumerables conceptos» del canónigo Tárrega en el prólogo a las *Ocho comedias...* y, además, había citado *La enemiga favorable* en el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote* considerándola una obra «no disparatada» porque respetaba el principio de la verosimilitud y la finalidad eutrapélica, aspectos necesarios a la producción de textos dramáticos. El presente trabajo se compone de tres secciones principales y un apartado conclusivo. En la primera sección se darán algunas informaciones preliminares sobre el panorama teatral en la península ibérica en los últimos veinticinco años del siglo XVI. El fenómeno del teatro como profesión nace en torno a los años cuarenta del siglo XVI con la incorporación de personas que trabajaban como artesanos y que, en un momento dado, entran en el mundo del teatro. Ya en los años setenta del mismo siglo, el teatro profesional tiene su primer auge y se verifica la llegada de poetas y humanistas que revolucionan la fisonomía de los textos dramáticos. Es precisamente en ese periodo cuando se incorpora al mundo de la farándula el autor del *Quijote*, Miguel de Cervantes y, por eso, se analizarán sus primeros contactos con el mundo del teatro; sucesivamente se dará una visión general

de la escritura dramática y la teatralidad cervantina. En la segunda sección se volverá la mirada hacia una obra en particular del autor, o sea *El laberinto de amor*, y se analizará desde múltiples aspectos; seguidamente se explicará la conexión que subyace entre Miguel de Cervantes y el canónigo Francisco Agustín Tárrega, considerando la obra literaria del canónigo y proporcionando una visión de conjunto de las peculiaridades de su teatro, hasta llegar al estudio detallado de la comedia *La enemiga favorable*. En la tercera sección, que simboliza el corazón de la presente investigación, emergerán los aspectos divergentes y convergentes de las obras recién citadas. La labor de comparación terminará con la cuarta sección en la que se hace hincapié en las cuestiones claves que se quieren resaltar con respecto al trabajo de investigación.

* * *

Un agradecimiento singular debo a la profesora María del Valle Ojeda Calvo que, como directora de esta tesis, me ha apoyado, orientado y corregido en mi labor de búsqueda y estudio, y también al profesor José Manuel Rico García que ha contribuido a la corrección de la presente investigación. Agradezco a mi novio Luca: gracias por estar presente no solo en esta etapa tan importante de mi vida, sino en todo momento ofreciéndome lo mejor y buscando lo mejor para mi persona. Finalmente agradezco mis padres por ser los principales promotores de mis sueños, gracias a ellos por cada día confiar y creer en mi y en mis expectativas, gracias a mi madre por estar dispuesta a acompañarme sonriendo en cada largo día de estudio.

CAPÍTULO PRIMERO: TEATRO DEL SIGLO XVI

1. EL TEATRO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL SIGLO XVI

1.1 PRIMER TEATRO PROFESIONAL

El nacimiento del teatro profesional en la Península Ibérica, según la crítica especializada se puede fechar por el momento en torno a los años cuarenta del siglo XVI, cuando empiezan a incorporarse personas procedentes de los gremios¹ al mundo de la farándula y cuando empiezan a aparecer documentos de pagos a actores por representaciones. Por eso es evidente que ya no se habla de actores aficionados sino de actores profesionales que trabajan en el teatro y perciben dinero por estas representaciones; es decir que han hecho del teatro su profesión, su medio de vida. Las representaciones teatrales ya existían, pero con otra finalidad y no constituían un fenómeno estable, pues representaciones teatrales se realizaban en ocasiones puntuales como podía ser una fiesta religiosa o un acontecimiento cívico y servían principalmente como medio de difusión de las ideas pertenecientes a las clases que detenían el poder económico y político.

A la hora de hablar de este fenómeno del teatro puede ser oportuno establecer dos momentos en el Quinientos: un primer y un segundo teatro profesional. El primero comprendería los primeros veinte años de actividad profesional de las que de manera más o menos continua tenemos noticias y que coincide con el periodo teatral documentado hasta ahora de Lope de Rueda; esto es de los años cuarenta a los sesenta. El segundo abarcaría los siguientes veinte años cuando, como iremos viendo más adelante, el teatro profesional se va consolidando, hay proliferación de actores y compañías y la práctica teatral se extiende por toda la Península. En este momento habrá otro fenómeno importante que hay, sin duda, que tener en cuenta, pues se incorporan a esta empresa una serie de poetas e intelectuales que darán o venderán sus textos a las compañías y modificarán así los espectáculos.

Hoy por hoy, para explicar el nacimiento del teatro profesional y el triunfo de un

¹ Se suele definir gremio la corporación formada por personas que cumplen un oficio o una actividad. El gremio surgió en las ciudades europeas medievales para reunir a los artesanos que compartían el mismo oficio. Al unirse, los artesanos podían potenciar la actividad, organizar la demanda y garantizar el trabajo para todos los asociados. Por otra parte, se dedicaban a la enseñanza de sus labores.

tipo de espectáculo que después será conocido como la Comedia Nueva, sigue siendo muy válida la hipótesis de Joan Oleza aunque hay datos que hay que revisar². Ese autor va a definir la práctica teatral como una práctica social, de esa manera proporciona una visión del mundo en la que la práctica social tiene un papel fundamental. Este estudioso hace un panorama de la historia anterior y va a identificar tres tipologías de prácticas escénicas que, interactuando entre ellas, van a explicar el nacimiento del modelo teatral. Los tres modelos de prácticas escénicas a los que hace referencia Oleza son la populista, la cortesana y la erudita o de raíz literaria.

La primera de las tres, la populista, va a ser dirigida a un público popular que Alfredo Hermenegildo³ define “abierto” porque las representaciones pertenecientes a esta práctica se realizaban alrededor de iglesias, conventos y determinadas fiestas ciudadanas como la fiesta del Corpus Christi, así que todos podían acudir a los espectáculos. Durante la liturgia se podían reproducir pequeñas representaciones en dos momentos específicos que se identifican con el tropo de la adoración al niño Jesús hecha por los pastores conocido como *officium pastores*, y el momento de la resurrección llamado *quem queritis*.

En un momento dado estas representaciones salieron de la esfera litúrgica y llegaron a las plazas y los patios, de modo que la propaganda de las ideas religiosas fuera recibida por toda la población. En estas representaciones se englobaban tanto motivos religiosos como cívicos y los gastos los sostenía la ciudad (es decir el ayuntamiento o la iglesia) ocupándose de organizar esos espectáculos que se representaban por muchas razones distintas: acontecimientos religiosos o políticos como la entrada en la ciudad de un noble o el nacimiento de un infante o de un miembro importante de la nobleza. Por los datos que tenemos es posible pensar que las personas que se ocupaban de organizar estas representaciones eran las mismas que se ocupaban de contratar a determinadas personas que pudieran trabajar ocasionalmente como actores. Estos organizadores se ocuparían también de producir o buscar los textos necesarios a la representación⁴. Lo importante era también

²Oleza, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp 9-45 (ed. riv.: *Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, 1984, pp. 9-41).

³ Hermenegildo, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Barcelona, Júcar (Historia de la literatura española, 15), 1994, pp. 9-198.

⁴ Ojeda Calvo, María del Valle, *Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la Comedia Nueva* in Marcella Trambaioli, Manfred Tietz, *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

contratar a artesanos para la realización de los materiales aptos para el espectáculo, esto incluía todo lo que tenía a que ver con el montaje del tablado, las escenografías y el vestuario de escena. Tenemos algunos ejemplos de este hecho que data de finales del siglo XV y se encuentra en los Protocolos Notariales de Valladolid donde se recogen datos de documentos de pago a artesanos⁵.

Por lo que se refiere a la práctica escénica cortesana, se debe tener en cuenta que desde la Edad Media en las cortes de las casas importantes de los nobles, muchas veces aparecían representaciones para diversión o para festejar determinados acontecimientos; aquí también se hacían representaciones teatrales y celebraciones. Alfredo Hermenegildo en este caso habla de un público “cerrado” porque las personas que asistían a estos espectáculos eran los nobles invitados. Los que producían los textos teatrales para los espectáculos eran unos poetas al servicio de esos nobles como se deja ver en dos cortes importantes como es la castellana del Duque de Alba, para quienes trabajó Juan de la Encina y vinculado a ella también estuvo Luca Fernández, o la portuguesa con Gil Vicente. En estos casos conocidos sabemos que estos poetas escriben y también organizan las representaciones; muchas veces incluso actuaban en ellas.

La última práctica escénica, la erudita o de raíz literaria, va a ser dirigida a personas procedentes del ámbito universitario y colegial, un público que Hermenegildo define “cerradísimo”. En las escuelas se leían los textos teatrales y las comedias latinas de Plauto y Terencio, pero dentro de la retórica, así que estos textos eran modelos para aprender a estructurar un discurso y para convencer al destinatario de la validez de la argumentación. De ahí nace entonces la comedia humanística, modelo que se realiza antes en latín y después en vulgar, pero de un modo muy libre, como es el caso emblemático de *La Celestina*; estos textos se representaban pocas veces. Todos estos modelos y prácticas van a interactuar entre ellas y el teatro profesional los influirá considerablemente.

El eje de la cuestión gira en torno al cambio emprendido por esas personas que decidieron pasar del oficio de artesanos al vivir trabajando en el mundo del teatro como actores representantes o autores de comedias. Hay que preguntarse por cuáles razones esos artesanos dejaron de trabajar en su propio oficio para dedicarse totalmente al teatro y cuál fue el hecho que hizo desencadenar ese fundamental

⁵ Valladolid, Archivo Histórico Provincial, Protocolos Notariales, 120.

cambio de ruta. De hecho el cambio crucial que convirtió el teatro en teatro profesional es la clave para entender la entrada de personas procedentes de los gremios en el mundo de la farándula. Con toda seguridad se puede afirmar que la profesión del teatro llega a ser más rentable cuando las representaciones se convierten de esporádicas a asiduas. Por eso José Luis Canet⁶ explica este fenómeno de cambio haciendo hincapié sobre la importancia de los grandes núcleos urbanos como Valencia, Sevilla, Toledo, Valladolid o Madrid.

Lo importante era encontrar a una cantidad numerosa de personas que tuvieran tiempo libre y dinero para asistir a las representaciones; este es un fenómeno moderno. No hacía falta que el público fuera hidalgo, sino bastaba con tener un salario para que por lo menos una vez a la semana pudieran pagar la entrada al teatro. En cambio el campo no representaba el lugar ideal porque no había un público suficiente, sin embargo en la ciudad el público era más numeroso.

Canet afirma que para que de la actividad teatral nazca una profesión son necesarios dos elementos, o sea, el aprendizaje en un ambiente adecuado y una praxis continuada para alcanzar la maestría, y esto lleva a la necesidad de tener una demanda social suficiente para poder vivir de esta profesión. De hecho se pueden definir dos etapas en la representación escénica: la primera de innovación y adaptación que va de fines de siglo XV a los años 30 y 40 del siglo XVI; la segunda etapa es la de profesionalización que va de los años 40 en adelante; no pertenecen a la etapa de la profesionalización las representaciones del teatro romano, el teatro cortesano y el teatro religioso. Así que la suma de todas estas modalidades juntas con la consolidación de la burguesía ciudadana, llevó a la llegada del teatro profesional y a generar una demanda social suficiente para que los autores y actores pudieran vivir del oficio del representar. Este periodo coincide con la figura de Lope de Rueda y el grupo de representantes denominado autores-actores y con el nacimiento, aunque vacilante, de las compañías teatrales. Entre estos artesanos que llegan a ser autores-actores destacan nombres como el ya citado Lope de Rueda, un batihaja, Alonso de la Vega, un calcetero, y Joan Timoneda, *assaeador* y posteriormente librero.

Reflexionar sobre el papel de Lope de Rueda en el primer teatro profesional posibilita hacer un panorama de qué tipo de espectáculos proponía al público, a la vez que deja entender el sistema de producción que utilizaba. Lo que caracteriza la figura

⁶ Canet Vallés, José Luis, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 109-121.

de Lope de Rueda es el hecho de ser, como ya he afirmado antes, autor-actor, una etiqueta con la que se identificaban las compañías teatrales dirigidas por personas que escribían (autores), pero también representaban (actores) en los espectáculos, de ahí la doble denominación; de hecho esos autores-actores eran artesanos que adquirirían una dignificación no solamente gracias al trabajo de actor sino, sobretodo, por la escritura de los textos teatrales.

Juan Rufo fue uno de los primeros que recoge la imagen de un Rueda equipado con medios muy reducidos y caracterizado como una figura salida de la nada literaria. Según Rufo, Rueda representó en lugares pobres ante un público exclusivamente popular. El entorno profesional de Rueda, para el mismo Rufo, es la pobreza de las farsas, el estilo rudo, la falta de seda en el vestir, seis pellicos y cayados, dos flautas, un tamborino, tres vestidos, una o dos comedias, la entrada muy barata, el teatro casi vacío, un patio cruel ardiente en verano y helado en invierno. Así que Juan Rufo subraya la penuria en el vestuario, en los músicos, en el repertorio y en los lugares de representaciones.

Del mismo modo, Miguel de Cervantes en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* que se publica en 1615, va a hacer una pequeña historia del teatro español de la que hablaré más detalladamente en el apartado siguiente. En esta historia, muy personal e intentando llevar el agua a su molino, indica tres personas importantes que contribuyeron a que el teatro logre ser «a punto de toda perfección»; una de las tres es Lope de Rueda, que Cervantes identifica como “padre del teatro español”. La imagen que Cervantes proporciona del primer teatro profesional es la de un teatro pobre, donde no se utilizaban máquinas escénicas ni se representaban batallas entre moros y cristianos, como en cambio los había en el teatro de los años setenta. Según Cervantes esa falta de materiales y escenografías del primer teatro profesional lo vincula a ser considerado un teatro de escasa riqueza de contenidos y atrezzo escénicos, pero que tuvo mucha importancia porque para los autores llegados después de Rueda fue precisamente ese momento cuando empezó el fenómeno del teatro profesional.

Sin embargo revisando los documentos llegados hasta hoy del primer teatro profesional que empezaron a sacarse a la luz precisamente a principio del siglo XIX, periodo en el que, gracias a la ideología positivista se empieza a rehacer, en cierta medida, la historia de la literatura, se excluyen las hipótesis de Miguel de Cervantes y Juan Rufo que subrayaban la escasa cualidad escénica del teatro hecho por Lope de

Rueda. De hecho, la documentación llegada hasta hoy, que abarca aproximadamente veinte años de 1542 a 1565, revela una intensa actividad teatral por parte de Lope de Rueda que toca todo tipo de práctica escénica: popular, cortesana y literaria, desvelando el carácter itinerante de la compañía teatral y la presencia de músicos, bailarines y también mujeres como actrices, hecho que testimonia su deseo en el buscar las novedades en ámbito teatral.

En cuanto a los cambios aportados por Lope de Rueda, Joan Timoneda juega un papel fundamental en la difusión de sus obras al público. Lo cierto es que Timoneda publicó obras de Lope de Rueda y Alonso de la Vega. Como las obras que analizó Timoneda eran materiales aptos para las representaciones, él tuvo que manipularlas para la imprenta, y, en la *Epístola satisfactoria de Joan Timoneda al prudente lector* él advierte al lector de que lo que va a leer ha sido arreglado para la lectura. Una cuestión fundamental es el grado de manipulación con a que estos documentos llegaron a Timoneda. La cuestión recién citada es evidente en el *Coloquio de Gila*, que en opinión de Pedro Cátedra, el texto es la imbricación de dos versiones (prosa y verso) y de ahí algunos fallos en la coherencia total de la pieza.⁷ Viendo el contenido de estas ediciones, según opinión de José Luis Canet, lo que va a publicar Timoneda son novedades para el público, es decir coloquios pastoriles y comedias, seguramente no publicó los autos sacramentales porque no representaban una innovación.

Las publicaciones de Timoneda fueron estimadas, entonces, como una oportunidad de lectura de algo nuevo y, al mismo tiempo las compañías teatrales podían utilizar esas piezas para sus representaciones. De modo que se puede pensar a un doble uso de las ediciones Timoneda: por una parte entretener y deleitar al público y conseguir un provecho gracias a la venta de ese material, por otra parte proporcionar repertorio para las representaciones a las compañías teatrales a través de la obra conocida como *Registro de representantes*. La cuestión de la ampliación del repertorio de las compañías teatrales se considera estrictamente vinculada a dos fenómenos que se verificaron en la península ibérica: la llegada de las compañías italianas y la integración de un grupo de literatos y humanistas en el mundo del teatro; seguidamente tendré la ocasión de comentar esos fenómenos de modo más detallado.

1.2 SEGUNDO TEATRO PROFESIONAL

⁷ Cátedra, Pedro Manuel, «Lope de Rueda y el Coloquio de Gila», en Vergara, Juan de y Lope Rueda, *Tres coloquios pastoriles*, ed., San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006, pp. 389-465.

Estamos en los años setenta del siglo XVI, periodo en el que el teatro se está consolidando y esto se manifiesta en la construcción de teatros, la cada vez más asidua documentación de pagos de actores para representaciones y la creación de compañías que se mueven de ciudad en ciudad consiguiendo que esta profesión se vaya extendiendo; este oficio moderno se va nutriendo de personas que pertenecen a las diferentes capas sociales, sin distinciones de poder económico o político: hidalgos, estudiantes, artesanos entre los otros. En este crecimiento del teatro hace falta tener un repertorio mayor, de hecho el repertorio se amplía porque crecen las compañías y aumenta el público. Incluso se llega a modificar el calendario, porque al principio se podía representar solamente durante los días festivos, después se llegará a poder representar todos los días de la semana, a través de pleitos y luchas contra el ayuntamiento o el poder. Por eso el repertorio había de ser muy amplio. En el último tercio del siglo XVI las compañías teatrales se quedaron por más tiempo en las grandes ciudades, y eso significa que había un público que iba a teatro, que los días de representaciones habían aumentado y que el repertorio se había ampliado. Al fin de llevar a cabo un panorama en el ámbito teatral de fin del siglo XVI, resulta necesario considerar el tipo de producción textual emprendida por las compañías teatrales de ese mismo periodo.

En el primer teatro profesional que, repito, abarca el periodo que va de los años cuarenta a los años setenta del Quinientos, el sistema de producción era interno, eso es, los mismos autores-actores se ocupaban de escribir el texto del que se partía para las representaciones. De hecho, escribían la acción dándole una primera forma de diálogo que se completaba durante la realización del espectáculo. Como es fácil intuir, los tiempos de escritura de las obras eran largos porque cada autor-actor tenía que comprometerse en escribir el texto de las obras. La mayoría de las veces, los que escribían los textos se basaban en otras obras como punto de partida y la adaptaban al contexto español creando sus propias dramaturgias; muy a menudo esos textos eran de origen italiano.

El paso de un primer teatro profesional al segundo teatro profesional se da por medio de dos acontecimientos que marcaron de manera explícita la historia del teatro español y que contribuyeron al cambio de un sistema de producción interno a un sistema de producción externo, es decir la llegada de las compañías italianas y la incorporación de poetas y escritores en el mundo del teatro.

En 1574 llegó a la península ibérica la famosa compañía italiana de Alberto

Naselli, conocido por su nombre de arte Zan Ganassa junto con su compañero Botarga, y permaneció durante diez años, de 1574 a 1584. Los italianos⁸ tuvieron un éxito increíble porque hacían teatro de una manera totalmente diferente con respecto a las compañías españolas; se dice que «Cuando Ganassa llegó, se llevó el aplauso y el dinero de todos»⁹ y esto porque utilizaban técnicas y materiales novedosos como las tramoyas con garruchas que permitían el movimiento de los personajes en niveles diferentes del tablado: subir, bajar e incluso moverse en diagonal. Esta llegada se testimonia en un documento que data 1574 en el que Ganassa pide a las cofradías religiosas de la pasión y de la soledad, -administradores de los tres teatros más importantes de Madrid el Príncipe, la Cruz y la Pacheca- que se haga una obra para modificar el teatro de la Pacheca; él quería que se techara el teatro y que se construyera una ventana lateral. Para que se haga esta obra de modificación, Ganassa adelanta el dinero que después las cofradías tendrán que devolvérselo. Además él se compromete a representar durante sesenta días, eso quiere decir que debían de tener un repertorio muy amplio. Sin ese techo la compañía de Ganassa no habría podido hacer sus representaciones porque ellos utilizaban las ya citadas tramoyas, es decir máquinas escénicas que se fijaban en el techo. Entonces es precisamente en ese momento cuando se puede hablar de influencia italiana, porque ellos modificaron la fisionomía del espacio de representación. De hecho los italianos tenían un sistema de producción interno muy rápido: cada actor escribía su propia parte sacando los textos de las autoridades; de aquí llega la frase hecha italiana “fare la parte” que tanto se utiliza en el lenguaje coloquial, o sea literariamente significaba escribir la parte de cada acto. Los italianos no influyeron en el sistema de producción de los españoles, sino que la influencia italiana se vio en el producto final que va a identificarse con el género posterior de la comedia nueva. De hecho múltiples fueron los aspectos en los que los italianos aportaron modificaciones: los textos conocieron una verdadera revolución métrica¹⁰ porque se empezaron a utilizar los versos italianos en lugar de los españoles, como explicaré en el apartado siguiente; asimismo cambia la estructuración de la obra y pasa de una segmentación en bloques o escenas acuñada por Lope de Rueda, a una articulación en jornadas o actos que los humanistas habían adaptado de los textos clásicos.

⁸ Para las noticias de las compañías italianas que vinieron a la Península Ibérica en el siglo XVI, véase Ojeda Calvo [2007:57-94].

⁹ Ricardo de Turia.

¹⁰ Morley [1925:519].

A partir de 1575 está documentada la aparición de una serie de personas ajenas al mundo del teatro, es decir notarios, poetas y humanistas que escriben y empiezan a dar y vender sus obras dramáticas para las representaciones teatrales. Así que a este sistema de producción interna se añade un elemento externo con la presencia de estos intelectuales. Estos poetas son los que Jean Canavaggio agrupa en la «generación de los ochenta»¹¹, aunque no se puede hablar de generación y sería mejor utilizar el término “grupo”. Este grupo de poetas quiere restituir al teatro la dignidad de la antigüedad. Tomando en consideración este acontecimiento, se puede afirmar que de ese momento empieza el segundo teatro profesional y es precisamente en ese momento cuando se incorpora en el mundo del teatro Miguel de Cervantes a su vuelta de Argel en 1580.

Hay que distinguir dos papeles fundamentales en el mundo del teatro que se identificaban con el autor del texto teatral, es decir el dramaturgo que se ocupaba de realizar los diálogos para los representantes, y el *autor de comedia* al quien se le llamaba de este modo porque era el autor del espectáculo, el director de la compañía, el empresario y generalmente representaba también. Una vez que el dramaturgo vendía al autor de comedia la obra que había escrito, él perdía todos los derechos y el manuscrito era de propiedad del autor de comedia que podía modificar el texto a su antojo: él podía quitar partes, ampliar y modificar el texto.

El paso de un sistema de producción interno como el de Lope de Rueda a un sistema de producción externo, típico del segundo teatro profesional, se da a través de un periodo intermedio de producción doble interno y externo. Quizás la clave para entender el tipo de producción doble está en un documento de Valladolid de 1594, un contrato en el que se ve como Alonso de Cisneros, un autor de comedia, tenía organizada su compañía teatral. Lo cierto es que, como el repertorio tenía que ser muy amplio para responder a la continua y creciente demanda por parte del público, cada uno de los actores tenía su propio papel dentro de la compañía: había quien se ocupaba de componer las comedias y quien se ocupaba de comprar y abastecer la compañía de entremeses y también comedias. En definitiva para responder a la enorme demanda de representaciones, las compañías necesitaban un sistema rápido

¹¹ Canavaggio [1983:XVII-LVII]. En este grupo hay que situar las experimentaciones dramáticas de autores como Juan de la Cueva, Lupericio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués y del mismo Cervantes; así que el teatro de Cervantes ya no resulta tan extraño al insertarlo en su contexto histórico, contexto que llevará al sucesivo desarrollo de la Comedia Nueva de Lope de Vega.

para abastecerse de textos que tenían que ser numerosos para poderlos representar durante todo un año, y por eso, en el segundo teatro profesional el sistema de producción externo va a convertirse en el medio más dinámico utilizado por las compañías teatrales.

1.2.1 INNOVACIONES

Con la incorporación de escritores y poetas en el mundo del teatro se marcó una nueva época teatral en la península ibérica. Gracias a esta intervención se intentó convertir el teatro en un fenómeno que tuviera una dignidad mayor desde el punto de vista ético y estético. Los intelectuales que empezaron a dar y vender textos a las compañías teatrales eran conscientes de que eran hombres de su tiempo y que «lo antiguo al fin acaba»¹², es decir que muchos de ellos se sentían muy orgullosos de las innovaciones que se estaban introduciendo y había que tener en cuenta el gusto del receptor; y esta es la característica del teatro de fin de siglo: la modernización por la superación del modelo clásico. Esos intelectuales que se introdujeron en un teatro ya desarrollado, constituyeron el punto de inflexión que llevó a una modificación significativa de muchos aspectos conectados al espectáculo, pero sobre todo a la composición de los textos teatrales. De hecho se ve como la fisonomía de los textos dramáticos va a cambiar notablemente gracias a la introducción de novedades en la estructura, en el género, en la métrica y en la función de los textos.

La primera de las novedades se refiere a un cambio estructural de los textos dramáticos. En primer lugar hay que subrayar que los textos del grupo de intelectuales que va a incorporarse en el mundo del teatro en los años setenta del siglo XVI, están divididos como los textos clásicos, es decir en actos o jornadas, una cuestión que representa un cambio de ruta con respecto al pasado, porque antes las obras estaban divididas en escenas, que nada tenían que ver con las clásicas. La división en cinco actos de la comedia, como había quedado establecido para las obras de Terencio, se va a hacer extensiva a la tragedia, incluso con el uso del prólogo exento, como innova Giraldo Cinzio, Los dramaturgos españoles en estos años van a ir más allá y así vemos que la articulación de las obras, tanto comedias como tragedias, se reduce de cinco a cuatro y después a tres jornadas o actos. Este paso de cinco a tres lo tenemos precisamente en la década que va de los primeros años setenta a 1585 aproximadamente. El mérito de la reducción de las jornadas de las obras teatrales

¹² Artieda, Rey de, [1997:7].

parece estar disputado entre varias personas, porque Juan de la Cueva dice que él fue el primero en quitar al texto un acto y dejarlo en cuatro; también Cristobal de Virués se otorga el mismo mérito de haber reducido las jornadas, pasando de cuatro a tres e incluso Miguel de Cervantes dice que él fue el primero en llevar a cabo esta reducción. Todavía no se sabe quién fue el primero que decidió reducir las jornadas, aunque difícilmente fuera Cervantes porque llegó después de los otros, pero, en definitiva, esta articulación de las jornadas se realizó y se mantuvo de ese momento en adelante. Además cada acto va a ser estructurado según el estilo de la escena clásica, es decir que se encadenan las entradas y las salidas de los personajes, aunque a veces se queda el tablado vacío.

La segunda innovación representa una profunda alteración con respecto al canon clásico de las obras teatrales, porque se alcanza el abatimiento de las fronteras genéricas entre tragedia y comedia. Ante todo es necesario resumir los preceptos del modelo clásico que los autores tenían que respetar a la hora de componer una pieza teatral. Por lo que se refiere al género de la tragedia los personajes tenían que pertenecer a una capa social alta, el asunto mitológico o histórico, el nivel espacio-temporal que reflejaba lejanía y el desarrollo del conflicto dramático que terminaba fatalmente con la muerte de los personajes. Por el contrario, en la comedia los personajes debían de pertenecer a una capa social baja, el asunto inventado, el nivel espacio-temporal que reflejaba cercanía y el final feliz. Junto a estas características claves, hay que recordar también que con respecto al género de la tragedia se fijan las tres unidades aristotélicas: unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar. La acción, o sea el asunto dramático que desarrolla el conflicto, tenía que ser única sin intervenciones de asuntos secundarios, único tenía que ser el lugar y asimismo el tiempo, normalmente un día, en el que se realizaba la acción. De los años setenta en adelante se va a borrar esta rígida oposición entre comedia y tragedia: los dos géneros ya no están delimitados como antes, sino que se llega a una mezcla de géneros. Materia, personajes, articulación, espacio y tiempo podían ser combinados entre comedia y tragedia y la diferencia se halla en el desarrollo del conflicto dramático. Por consiguiente, frecuentes son las obras de autores como la conservada de Andrés Rey de Artieda o las de Juan de la Cueva, entre los otros, que mezclan los dos géneros y dan lugar a comedias con personajes altos y final trágico o tragedias con personajes bajos y final feliz.

La tercera novedad refleja un importante cambio en la métrica de los textos

dramáticos. Durante el primer teatro profesional las obras empezaron a ser organizadas en versos pero autóctonos, es decir octosilábicos. La intervención de los poetas es importante porque se empezaron a sustituir los versos octosilábicos con los heptasílabos y endecasílabos, en otras palabras los típicos versos italianos. La novedad fue adoptar este metro para el teatro, y esto podía venir solamente de personas que conocían el sistema métrico, es decir los poetas.

La última innovación hace que los textos teatrales aspiren a enseñar al público a huir los vicios y seguir las virtudes, esto es, lo importante era la función de utilidad moral del teatro. La modernización parte de un elemento fundamental, o sea que los autores adaptan el modelo clasicista al mundo español de la época. Esta modernización está a la base de todas las experimentaciones que van a introducir poetas como Lupercio Leonardo de Argensola que en el prólogo a la *Isabela*, alaba al público que va a ver a una tragedia porque es algo que hace reflexionar sobre la vida; en cambio en su opinión, la comedia sirve para deleitar a los oyentes -así llamadas las personas que asistían a los espectáculos-. Asimismo Juan de la Cueva en la *Epístola dedicatoria a Momo* explica que tanto tragedias como comedias son ejemplos para nuestra vida. Hasta Andrés Rey de Artieda retoma a Ciceron diciendo que «Es la comedia espejo de la vida, su fin mostrar los vicios y virtudes»¹³. Cristóbal de Virués, en el prólogo a *La cruel Casandra* explica la funcionalidad de la tragedia: mostrar los vicios para que se aprenda a ser ejemplo de virtud; con la obra se busca siempre una ejemplaridad útil y moral¹⁴. Son todos ejemplos de dramaturgos orgullosos de que en ese periodo se están aportando muchas innovaciones en el ámbito teatral y en las obras que escriben siempre subrayan la modernidad con respecto al modelo clasicista. El cada vez más creciente orgullo de esos dramaturgos a subrayar la modernidad en sus textos, los hace cuestionar sobre otra temática clave de la época: el asunto de la recepción, muy claro a estos poetas de fin de siglo. Es precisamente en este momento cuando se incorpora Miguel de Cervantes en el mundo de la farándula.

2. MIGUEL DE CERVANTES Y EL TEATRO

2.1 PRIMEROS CONTACTOS CON EL MUNDO DEL TEATRO

La mente creadora del *Quijote*, uno de los libros más conocidos y actuales de la

¹³ Rey de Artieda, *Epístola*, vv. 1-3. En el original, el segundo verso empieza «su fin mostrar los vicios [...]».

¹⁴ Virués, Cristóbal de, *La cruel Casandra*.

historia de la literatura, empieza a pisar el tablado del teatro español a su vuelta de Argel en 1580. En septiembre de 1575 Miguel de Cervantes y su hermano Rodrigo Cervantes, viajaban en una galera de retorno a España cuando fueron atacados por corsarios argelinos y llevados a Argel, donde permanecieron en cautiverio por cinco años y medio de 1575 a 1580, hasta que se pagó el rescate para liberarlos¹⁵. El teatro en España ya se había convertido en un fenómeno efervescente y en continua evolución durante la ausencia de Miguel de Cervantes en su periplo por tierras extranjeras. Su vuelta a España marcó el inicio de su producción dramática, aunque documentos señalan, y el mismo Cervantes afirma, que su interés por el teatro siempre ha sido un elemento esencial de su vida. Cuando se habla de la afición del manco por el teatro, la crítica frecuentemente ha asociado el Cervantes personaje de la *Adjunta al Parnaso* con el verdadero Cervantes; de hecho cuando Pancracio Roncesvalles le pregunta al Cervantes personaje si fuera aficionado a la Carátula, él contesta positivamente:

-¿Y vuesa merced, señor Cervantes -dijo él-, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

-Sí -dije yo-, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.

Pancracio.- ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

Miguel.- Seis tengo, con otros seis entremeses.

Pancracio.- Pues, ¿por qué no se representan?

Miguel.- Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos. Pancracio.- No deben de saber que vuesa merced las tiene.

¹⁵ Para informaciones detalladas sobre el periodo de cautiverio argelino, véase Canavaggio, Jean, *Cervantes*.

Miguel.- Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares.¹⁶

Cervantes se siente muy orgulloso de las obras que ha realizado y justifica el hecho de que no se representan diciendo que quiere darlas a la estampa. Hasta en la segunda parte del *Quijote* emergen referencias al mundo del teatro, cuando Don Quijote dice «desde mochacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula»; así que, aunque sea el personaje del Quijote y no el mismo Cervantes, se puede pensar que el autor compartía esa idea con su personaje más famoso.

Con el fin de entender a qué punto de su vida se incorporó en el mundo del teatro español y cuáles fueron las conexiones que le permitieron conseguir mayor visibilidad como dramaturgo, es útil dar algunos datos biográficos relativos a las experiencias teatrales del autor. Los primeros datos que testimonian los contactos que tuvo Cervantes con el teatro empiezan a ser cada vez más detallados a partir de algunos años después de su vuelta de Argel. Una de las personas que representa un punto cardinal para Cervantes es el autor de comedia Jerónimo Velázquez, padre de Elena Osorio, la amante de Lope de Vega. De hecho, en 1585 Jerónimo Velázquez tiene que haber sido muy amigo de Cervantes porque el autor le firma un aval a la mujer de Jerónimo Velázquez. Otra conexión se sitúa con otro autor de comedia, Gaspar de Porres, al que Cervantes vendió en 1585 las dos comedias de *La confusa* y *El trato de Constantinopla* al precio de cuarenta ducados, una cifra importante para la época. Hay que señalar también otro personaje peculiar en la vida teatral de Cervantes, Alonso Getino de Guzman que tenía muchos contactos en los círculos festivos en Madrid; él era amigo del padre de Cervantes, Rodrigo Cervantes, y en 1567, en ocasión del nacimiento de la infanta Caterina, va a publicar un soneto del joven Miguel de Cervantes que tenía apenas veinte años y eso quería decir introducirlo en el mercado literario. Además él había sido uno de los bailarines de la compañía de Lope de Rueda. Alonso Getino ayuda a Cervantes e incluso ayuda a su

¹⁶ Cervantes, *Adjunta al Parnaso*, p. 1350.

madre a pagar el rescate de Cervantes cuando estaba cautivo en Argel; eso quiere decir que Alonso Getino tenía que ser un buen amigo de la familia Cervantes. Cervantes tuvo contactos también con Tomás Gutiérrez porque cada vez que Cervantes iba a Sevilla era acogido en casa de Tomás y porque Cervantes le firma un pleito que hace Tomás a la cofradía del sagrario porque no lo admiten como miembro de la cofradía por haber sido actor, entonces Cervantes firma el pleito a su favor. Todos estos contactos hacen entender que el autor del *Quijote* demostró interés por el mundo del teatro no solamente a su vuelta de Argel sino también durante su juventud. Entre 1569 y 1575 Cervantes entra al servicio del cardenal Julio Acquaviva en Roma y se puede asumir que durante esta permanencia en Italia él pudo haber visto representar a compañías italianas y también pudo haber leído textos dramáticos aunque esta es una hipótesis porque no hay documentación relativa a este periodo.

2.2 ESCRITURA DRAMÁTICA CERVANTINA

A la hora de considerar el conjunto de obras de Miguel de Cervantes hay que tener en cuenta la dificultad en el encontrar un criterio para clasificarlas. Además hay que considerar las dificultades que la datación de sus comedias y la pérdida de textos conllevan a la hora de trazar su trayectoria dramática. Así veía Wardropper¹⁷ el panorama «En esta zona tenebrosa de la cronología cada cervantista tiene sus teorías predilectas, casi nunca verificables». Estos vacíos, unidos a nuevos datos promueven la formulación de hipótesis y teorías, algunas aceptables, otras no tanto, de muchos interrogantes y muchos vacíos, algunos con respuesta, otros aún por resolver. Jean Canavaggio divide la producción literaria y teatral cervantina en tres fases. La primera (1581-1587) época precedente al éxito de Lope de Vega, de la que solo conservamos *Los tratos de Argel* y *La Numancia*; la segunda (1587-1606) que se corresponde con las comedias más antiguas de las ocho comedias *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*, la tercera (1606-1610) que engloba redacción de la mayoría de las comedias publicadas en 1615. En cambio otros críticos¹⁸ afirman que sería mejor dividir la escritura dramática del autor en dos categorías: las obras representadas, que abarcan un periodo que va del 1580 al 1590, y las obras no representadas, o sea que fueron impresas y que se refieren al año 1615.

¹⁷ Wardropper, B., "Comedias" en *Suma Cervantina*, Thames Book, Londres, 1973, p. 152.

¹⁸ Sostienen esta división, entre otros, F. Sevilla Arrollo y Antonio Rey Hazas, Ojeda Calvo, Arellano.

De las obras representadas hay que darle crédito a las palabras de Cervantes cuando dice «compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas»¹⁹ por distintas razones. En primer lugar por el estado de conservación en el que se han conservado hasta hoy esas obras que son *El cerco de Numancia* y *Los tratos de Argel*; a estas hay que añadir una obra atribuida por Arata, o sea *La conquista de Jerusalén*. Tanto de *El cerco de Numancia* como de *Los tratos de Argel* se conservan dos manuscritos muy diferentes los unos de los otros; eso quiere decir que sufrieron muchas modificaciones a la hora de la puesta en escena. Por encima, en los manuscritos de *Los tratos de Argel* se ha cambiado incluso el título, porque Cervantes se refiere a esta obra nombrándola *Los tratos de Argel*, en cambio en los manuscritos figura el título *El trato de Argel*, quizás tomado de las palabras conclusivas de la obra. Gracias a un reciente trabajo de Debora Vaccari²⁰ se ha podido fijar una fecha de composición de *Los tratos de Argel* dado que se han encontrado los papeles de actor pertenecientes a Juan de Limos, un renombrado autor de comedia que ha puesto en escena esa comedia entre 1582 y 1584 en Lisboa. Así que esa obra fue seguramente compuesta antes de 1582 y después de 1580, fecha en la que se da la vuelta de su cautiverio en Argel.

En la categoría de las obras representadas es posible insertar otros títulos procedentes de la *Adjunta al Parnaso* como *La Confusa* -vendida a Gaspar de Porres en 1585 junto con *El trato de Constantinopla*-, *La gran turquesca*, *La batalla naval* -representación anotada en su diario por Girolamo de Sommaia en 1604 (y *El cerco de Jerusalén*)-, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda* -citada por Matos Fragoso en *La Cosaria catalana*-. De algunas, como se ha indicado, se han encontrado informaciones, de otras todavía falta documentación que testimonia la representación en los teatros²¹.

Por lo que se refiere a las obras impresas, pertenece a esa categoría el volumen llamado *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* publicado en el año 1615. Este título tuvo que llamar mucho la atención de los lectores contemporáneos; en primer lugar lo normal era que se publicaran doce obras, en

¹⁹ Cervantes, Miguel de, Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615.

²⁰Vaccari, Debora, *Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014.

²¹ Véase el apartado precedente en el que se ha puesto el fragmento de la *Adjunta al Parnaso* de lo que proceden esos títulos.

cambio aquí se listan dieciséis piezas, un número extraño con respecto a los cánones de la época. En segundo lugar el hecho de que Cervantes pone al mismo nivel las ocho comedias y las piezas menores, es decir los entremeses, es algo a lo que no estaba acostumbrado el lector contemporáneo. En tercer lugar la astucia del autor en el utilizar la fórmula de «nunca representados» para despertar la curiosidad del posible comprador del volumen; de hecho la práctica habitual era que antes se representara una obra en los teatros y solamente después se leía el texto teatral, en cambio aquí Cervantes revoluciona la praxis marcando la novedad y la modernidad.

Cada obra de Cervantes representa un pequeño mundo del cual el lector puede aprender, extendiendo a su propia vida la situación descrita en el conflicto dramático y decidiendo qué conducta adoptar frente a los varios problemas que se les presentan delante. Naturalmente es necesario adaptar el contexto a la vida de los días presentes, pero lo cierto es que los textos dramáticos realizados por la mente creadora del *Quijote* quedarán en la historia por ser llenas de inspiraciones literarias, pese a que la crítica nunca ha llenamente valorizado el enorme trabajo y genio del autor. Como justamente afirma Luis Gómez Canseco²², lo extraordinario es que Cervantes consiguió construir «una dramaturgia compleja y abierta, en la que, a partir de cuestiones particulares, se pusieran sobre la escena problemas de una mayor trascendencia ideológica y estética».

Según Canseco²³ si se quiere clasificar el conjunto de las obras cervantinas más conocidas bajo distintos temas, es fácil enterarse de que es posible dividir las en bloques; en la primera agrupación se sitúan las obras que tienen como asunto principal la ciudad, ejemplos son *La Numancia*, *La conquista de Jerusalén* y *El gallardo español*. Un subgrupo de ese primer bloque se refiere al tema del cautiverio, y para *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel* Cervantes elige la ciudad norteafricana donde él mismo sufrió esta experiencia brutal, en cambio para *La gran sultana*, la acción se desplazó hasta Constantinopla. A la segunda agrupación pertenecen las obras que presentan problemáticas amorosas en cuyo origen está siempre un matrimonio problemático y, la mayoría de las veces, concertado, como en *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y *La entretenida*. Quedan las dos últimas comedias, es decir *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*, donde los protagonistas,

²² Cervantes, Miguel de, *Comedias y Tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 47.

²³ *Ibidem*.

respectivamente Lugo y Pedro, tienen que descubrir su propia identidad y andan a la búsqueda de un lugar donde sentirse ellos mismos.

Tres son los temas en los que se pueden encasillar las obras citadas: el libre albedrío del ser humano, el amor y todos sus matices, y, como sugiere Canseco²⁴, «la compleja mixtura literaria de lo real y lo aparente». De estos asuntos tendré ocasión de hablar detalladamente en el apartado siguiente.

2.3 TEATRALIDAD CERVANTINA

Existen dos textos que dan noticias sobre la ideología teatral cervantina, y estos son el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* publicado en el año 1615 donde el mismo Cervantes presenta el volumen, y el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote*. Estos dos textos son de diversa naturaleza, pues en el prólogo el autor se dirige a los lectores y el capítulo cuarenta y ocho es un fragmento de un texto de ficción donde aparecen dos personajes que hablan de literatura.

En primer lugar voy a tomar en consideración el contenido del prólogo a las *Ocho comedias...*, ya citado precedentemente, donde Cervantes echa la vista atrás y se autoriza a explicar al lector cuáles fueron los progresos claves que permitieron al teatro «quedar en punto de toda perfección»²⁵ para utilizar sus palabras. El autor da una visión general sobre quiénes fueron las personas que, según su opinión, aportaron innovaciones en la esfera teatral, entonces él afirma que estas personas fueron Lope de Rueda, un tal Navarro y él mismo, Miguel de Cervantes. De Lope de Rueda, además de considerarlo el fundador del primer teatro profesional y acordándose de que «había visto representar al gran Lope de Rueda» a los diecisiete años, Cervantes subraya su habilidad en la realización de los coloquios pastoriles y su destreza en los papeles cómicos. Aunque Cervantes considere el teatro de Rueda como un teatro pobre, ya se sabe que los documentos atestiguan el hecho de que no eran tan pobre, eso es, aquí hay una manipulación intencional por parte de Cervantes porque va a defender la idea del progreso; de hecho Cervantes utiliza esta comicidad para una obra mayor, o sea la comedia (como se puede ver en *La entretenida*) y no solamente en las obras menores como los entremeses. De Navarro no se sabe

²⁴ Ibidem, p. 48.

²⁵ Cervantes, Miguel de, Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615.

prácticamente nada, tampoco el nombre. De él señala el hecho de que introduce otra novedad, es decir la espectacularidad, porque antes no habían desafíos entre moro y cristianos, caballos que subían a la escena y máquinas escénicas. Sin embargo se sabe que seguramente no fue Navarro quien introdujo todo eso, sino los italianos -en particular la compañía de Ganassa como ya he explicado en el apartado precedente-. Cervantes concluye la historia del teatro hablando de sí mismo y afirmando que fue él quien insertó los pensamientos escondidos del alma de los personajes, o sea las figuras morales que aparecen en *Los tratos de Argel* (la ocasión y la necesidad) y también introdujo la reducción de las jornadas de los textos teatrales de cinco a tres²⁶ - pero difícilmente pudo haber sido él porque llegó después de Cristóbal de Virués que, como ya he dicho, se disputa el mérito de esta innovación-. Así que implícitamente Cervantes está declarando que, desde su punto de vista, después de él mismo nadie ha llevado otras novedades al teatro porque con él mismo se llega a un punto de toda perfección. A Lope de Vega le da el mérito de que proporciona un repertorio muy amplio pero que Cervantes considera «mercadería vendible», excepto poquísimas obras que corresponden a la idea teatral del manco.

También hay que destacar algunos conceptos del capítulo cuarenta y ocho del *Quijote* de 1605 que explican más detalladamente qué características poseen las obras consideradas positivamente por el canónigo, personaje que a veces ha sido identificado como el álgter-ego de Cervantes. En este capítulo se halla una discusión sobre asuntos literarios entre un cura y un canónigo, es decir dos literatos que conocían muy bien los modelos clásicos. Esos personajes se están planteando el problema de los libros de caballerías y ponen el ejemplo de las comedias que se están representando en su época. Dado que las obras de Lope de Vega eran muy en auge en ese mismo periodo, lo que va a seguir puede ser considerado como uno de los muchos puyazos que asesta Cervantes a Lope de Vega. Para el canónigo esas obras son disparates porque no respetan los preceptos del arte y no reflejan la finalidad eutrapélica de la comedia, justificando el hecho de que sean disparates porque necesitan respetar el gusto del público, así que la recepción se convierte en una cuestión que se debía de tener en cuenta a la hora de escribir una comedia. El canónigo afirma que el gusto del público no debería imponerse sobre el arte, sino que estos elementos deberían unirse para crear una obra que respetara los preceptos

²⁶ Sobre la reducción de las comedias de cinco a tres jornadas, reivindicada a la vez por Cueva, Virués y Cervantes, véase Canavaggio, 1977, pp. 244-246. Sobre las «figuras morales», Riley, 1972.

artísticos de las obras teatrales. Entonces el canónigo da algunos ejemplos de obras que según su opinión respetan los preceptos artísticos:

Acuérdome que un día dije a uno destos pertinaces: "Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?" Sin duda -respondió el autor que digo-, que debe de decir vuestra merced por *La Isabela, La Filis y La Alejandra*". "Por ésas digo -le repliqué yo-; y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitude vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado".²⁷

De hecho el canónigo hace referencia a tres tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola, concretamente *La Isabela, La Filis y La Alejandra*, después cita *La ingratitude vengada* de la primera producción de Lope de Vega, *La Numancia* de Cervantes, el *Mercader Amante* de Gaspar Aguilar y, por última, *La enemiga favorable* del canónigo Francisco Agustín Tárrega, pieza central en el análisis que se lleva a cabo en ese mismo trabajo y que voy a considerar más minuciosamente en el apartado siguiente. Todas esas obras se sitúan a finales del siglo XVI y lo que está subrayando el canónigo es diferenciar los autores que buscan la fama de los que querían hacer buen teatro. Entonces la cuestión se halla en entender cuáles son los

²⁷ Cervantes, Miguel de, Capítulo cuarenta y ocho del *Quijote*, 1605.

preceptos del arte de los que habla el canónigo y en qué modo las obras que ha citado los respetan.

Frecuentemente la crítica ha pensado que el discurso del canónigo, considerado como si fuera Cervantes el que hablaba, no es coherente con las obras escritas por Cervantes, porque estas no respetan de ninguna manera los preceptos del arte neoaristotélico. De hecho la crítica ha asociado los preceptos del arte de los que hablaba el canónigo con los preceptos neoaristotélicos; pero el hecho es que todas las obras citadas por el canónigo y que según su opinión respetaban los principios del arte, no respetan en absoluto los principios neoaristotélicos. Entonces el quid de la cuestión es entender a qué tipo de preceptos hace referencia el canónigo. Se puede afirmar, por consiguiente, que tanto el cura como el canónigo van a defender el principio de la verosimilitud y las obras que se consideran disparatadas atentan contra este principio. De hecho el teatro cervantino nunca es un disparate y siempre sigue el precepto de la imitación de la realidad, entonces la representación tiene que parecer real y Cervantes considera su teatro una ilusión, un engaño a los ojos²⁸.

Para observar un ejemplo de este concepto voy a considerar la estructura dramática de *El rufián dichoso*, cuarta obra del volumen de *Ochos comedias...* que ha de ser posterior al 1610 por razones internas -la importancia que tiene la jácara- y externas hagiográficas, quizás un acercamiento religioso cervantino. Esa obra puede considerarse tripartida en cuanto a la construcción dramática pero es bipartida en cuanto al desarrollo de la historia; es una obra anómala dentro del canon cervantino porque es una comedia de santos. La primera parte de la obra se constituye en Sevilla, y cuando el pícaro Lugo, el protagonista, va a tomar los hábitos, la acción se desplaza en México. Así que este desplazamiento podría representar un disparate; pero en el momento en el que se cambia de lugar, Cervantes introduce dos figuras alegóricas, Comedia y Curiosidad. Cuando Curiosidad le va a preguntar a Comedia el motivo de este cambio que no respeta los preceptos de la verosimilitud, Comedia va a contestar como habrían contestado los intelectuales de los años ochenta del siglo XVI: los tiempos cambian y hay que contar con la participación del receptor. Comedia termina diciendo «perdona del disparate», así que con esta frase Cervantes se justifica diciendo que al oyente no importa que en un momento la acción se desarrolle en

²⁸ Cervantes, Miguel de, Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615.

Sevilla y el momento después en México, lo importante es contar con la participación del receptor.

Otro punto que merece la pena considerar es lo que contesta el cura en este diálogo lleno de contenidos fundamentales para entender la idea teatral cervantina. El cura retoma a Tulio definiendo la comedia como «espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad», en otras palabras según el cura el teatro tiene que ser la representación de la realidad; para él sería inverosímil que las obras se cambiaran de lugar, y esto también ha hecho que la crítica asocie la defensa de los preceptos del arte del canónigo a las unidades neoaristotélicas. Otro concepto que defienden el cura y el canónigo en ese capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote* es la finalidad eutrapélica de la comedia, es decir que la finalidad de la comedia tiene que ser la diversión pero honesta y útil. Esto no es muy diferente del concepto que defiende Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares* y en la comedia *El licenciado Vidriera* donde se confirma el mismo asunto, o sea que el teatro, igual que la literatura, tiene que ser un engaño a los ojos, una mesa de trucos y una honesta recreación.

A la defensa de la finalidad eutrapélica, el cura añade una última consideración: él propone un mecanismo para controlar el teatro; según su opinión no solamente se debería controlar el contenido de la obra para que lo que se exponga no vaya en contra de la moral, la política y la religión, sino que lo que va a proponer el cura tendría que ser también un mecanismo de control literario. Por consiguiente, la persona apta a ejercer este control ha de ser una persona discreta, o sea que sepa los principios de las comedias; concretamente la comedia debería de ser artificiosa, bien ordenada y verosímil.

Las informaciones concernientes el teatro de Cervantes examinadas en la presente investigación han de considerarse una mínima parte con respecto a la enorme cantidad de datos relativos a la escritura dramática del autor del *Quijote*. He elegido definir los elementos principales relativos a la escritura y la ideología teatral del autor para introducir la obra que representa el objeto de estudio de la presente tesis, o sea *El laberinto de amor*.

CAPÍTULO SEGUNDO. EN BUSQUEDA DE LAS FUENTES: ¿QUIZAS TÁRREGA?

1. EL LABERINTO DE AMOR

1.1 SINOPSIS

Una de las obras cervantinas que más de otras ha dado quebraderos de cabeza en cuanto a su análisis textual y estructural, es sin duda *El laberinto de amor*, sexta obra recogida en el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. En el presente estudio se trata de dar a conocer un escrito que queda inexplorado a la mayoría de las personas que no se ocupan de este ámbito de investigación, proponiendo una distinta lectura de la obra en cuanto a su comparación con otros trabajos precedentes. En *El laberinto de amor* se desvela todo el imaginario literario cervantino que busca una reminiscencia de la moral caballeresca asociada a, como afirma Rico García²⁹, «la seducción de lo heroico» y la «fantasía épica», elementos estos que se dejan ver claramente en la obra. La historia del *Laberinto de amor* se halla en un periodo de tiempo indeterminado en el que se presenta al lector el mundo de la nobleza medieval insertado en un contexto geográfico real con referencias que respetan los preceptos de la verosimilitud de los que hablaba el canónigo en el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote*.

La acción se desarrolla en Emilia-Romaña, una región del norte de Italia, y los distintos acontecimientos se suceden dentro de un tiempo circunscrito. Si bien el espacio en el que se desarrolla la acción es bien determinado, los lugares mencionados -Novara, Utrino, Rosena, Dorlán- resultan ser una simple referencia a las ciudades de origen de los duques implicados en la historia. El autor menciona las ciudades sin ninguna intención de atribuir una importancia histórica a estos lugares, actitud muy diferente si pensamos a obras como *Los tratos de Argel* o el *Cerco de Numancia* donde las ciudades representan el punto central de la obra.

Considero que el mejor modo de plantear los conflictos amorosos enmarañados en la comedia, tal vez sea agrupar por familias y lugares de origen a los personajes. Se ven implicados los nobles de cuatro condados: Novara, Utrino, Rosena y Dorlán. El Duque de Novara ha concertado el matrimonio de su hija Rosamira con Manfredo, Duque de Rosena. El motivo de la falsa acusación se hace patente cuando Dagoberto,

²⁹ Rico García, José Manuel, “El laberinto de amor” en *Miguel de Cervantes, Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.

Duque de Utrino, acusa a Rosamira de estar en «torpe ayuntamiento» con quien no es su prometido. En realidad ambos están enamorados y, a través de este engaño, pretenden conseguir un matrimonio concertado. Entonces el padre de Rosamira decide encerrarla en prisión hasta el día del torneo en el que algún caballero luche para defender su nombre. Al mismo tiempo el Duque de Dorlán tiene dos hijos Anastasio y Julia y una sobrina, Porcia. Anastasio también tiene un matrimonio concertado con Celia, pero él está enamorado de Rosamira; por lo que irá disfrazado al torneo para defenderla. A escondidas, incluso Julia y Porcia se disfrazan: las dos están enamoradas respectivamente de Manfredo y Anastasio y parten a la búsqueda de los dos enamorados. El Duque de Dorlán acusará a Manfredo de haber secuestrado a las dos mujeres y esto llevará a otro desafío. Manfredo, Anastasio y Dagoberto aman a Rosamira, pero los primeros dos son requeridos por otras damas; así se establecen las tres parejas. El laberinto se desarrolla en el viaje hacia Novara: desafíos, disfraces, malentendidos y cartas secretas rodean la historia hasta llegar al torneo conclusivo en el que se desvela la verdad y todo termina bien. La tensión de la intriga se da a través de los numerosos giros y vueltas que el autor crea para despertar la curiosidad del lector.

1.2 ESTRUCTURA

Como se puede notar en el cuadro explicativo de la estructura de la comedia *El laberinto de amor*, la obra está dividida en tres jornadas y cada jornada está caracterizada por proporcionar cuatro espacios vacíos -si no se consideran los dos que señalan la contemporaneidad de dos escenas en la segunda jornada, pero que han de ser valorados como uno dado que las dos secuencias deberían representarse contemporáneamente pero, obviamente, eso no es posible en el teatro-. Como espacio vacío ha de ser considerado el momento en el que ningún actor está físicamente presente en el tablado, es decir cuando los actores que terminan de representar una determinada escena salen del tablado y llegan otros actores para representar la secuencia sucesiva. La estructura de las comedias en tres jornadas o actos, es una peculiaridad que hace parte de las innovaciones admitidas gracias al fenómeno de la incorporación de escritores y poetas en el mundo del teatro cuando se marcó una nueva época teatral en la península ibérica.³⁰

Otro elemento que hay que señalar es la estructuración de los espacios

³⁰ Ver apartado precedente, par. 1.2.1 Innovaciones en el segundo teatro profesional.

dramáticos con los que juega Cervantes; como se puede observar la primera y la segunda jornada están caracterizadas por tener cuatro bloques: tres se desarrollan en un espacio exterior -de camino o en el campo- y el último en un espacio interior - prisión donde está encerrada Rosamira, acusada falsamente-. En cambio en la tercera jornada se ve como el autor modifica esta estructuración; de hecho los bloques llegan a ser cinco y desvelan un pequeño sistema circular en el que el primer bloque se desarrolla en un espacio exterior, los tres centrales en un espacio interior - concretamente en la prisión- y el último bloque retoma el espacio exterior de principio de la jornada tercera. En realidad en el bloque indicado con la letra K sobresale un detalle que me parece significativo con respecto a la organización estructural de la obra; de hecho la acción se está realizando en el interior de la prisión donde queda encarcelada Porcia disfrazada de Rosamira la cual está escuchando las instrucciones, relativas al día siguiente en el que tendría lugar el torneo, que le está dando el carcelero por voluntad del padre de Rosamira, el duque Federico de Novara. Pero lo que pasa es que una vez terminada la explicación, Cervantes no indica la salida de escena de la fingida Rosamira y del carcelero y empieza otra secuencia en la que la acción se realiza en un espacio exterior y cambian los personajes en escena. Así que mi propuesta es la de insertar otro espacio vacío que haría de ponerse entre la secuencia de la prisión y la secuencia siguiente en la que Rosamira encuentra a Manfredo y se le desvela para poderse ir a Utrino juntos, así para obtener un matrimonio concertado.

El último elemento que voy a analizar en este párrafo es la métrica que utiliza Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*. Muy varios son los metros utilizados en las tres jornadas que componen la obra: en la primera jornada emerge una alternancia de redondillas y octavas reales, a parte por la secuencia de los estudiantes capigorriones, Tácito y Andronio, en la que el autor emplea los sextetos liras, o sea estrofas mixtas compuestas por versos de once y siete sílabas que riman en consonante, no olvidando que el último verso debe ser endecasílabo. Esa misma versificación se ve empleada en la jornada segunda en la secuencia en que Julia disfrazada de estudiante se inventa una historia para declarar el amor de la verdadera Julia a Manfredo. Por eso me atrevo a afirmar que Cervantes utiliza el sexteto lira cuando debe mantener un tono burlesco y satírico o cuando lo que escribe se refiere a sentimientos y emociones. De hecho en la escena de los estudiantes Tácito y Andronio la acción toma una vertiente cómica así para cortar con la situación trágica; en cambio

en la otra secuencia Julia disfrazada cita un hipotético discurso en el que la verdadera Julia le confiesa su amor por Manfredo. Toda esta última secuencia de Julia disfrazada y Manfredo, sigue en la tercera jornada pero la versificación cambia y el autor emplea redondillas posiblemente porque el fingido discurso directo que cita Julia termina casi enseguida y luego se retoma la historia. El hecho de que la secuencia termine en la tercera jornada en lugar de terminar en la segunda es peculiar en cuanto no sigue un esquema prefijado sino revoluciona las previsiones de un lector; todo eso es muy típico del estilo cervantino. La jornada segunda y tercera presentan una versificación que alterna redondillas y octavas reales, sin considerar los sextetos liras ya citados; la intención del autor parece dar al lector la impresión de que las palabras del texto teatral puedan formar parte de una música. Lo cierto es que una canción, como una poesía, un soneto, una composición literaria, presentan una determinada estructura que permite al oyente prever lo que va a escuchar; en la comedia que se toma en consideración el lector que va a leer el texto se imagina que al cambiar versificación, cambia incluso la secuencia teatral, así que el enredo complicado que presenta la historia se ve aclarado por la estructura métrica que utiliza Cervantes en *El laberinto de amor*.

Una primera lectura más sumaria puede sugerir una interpretación que antepone la sonoridad y la musicalidad de los versos con respecto al contenido de diálogos y monólogos que componen el texto dramático. Pero después de un atento análisis de la versificación empleada por Cervantes en la narración del conflicto dramático, se observa que el autor emplea las octavas reales por las secuencias que relatan acontecimientos trágicos o serios relacionados al enredo como, entre los otros, el tópico de la doble falsa acusación de Rosamira y Manfredo, el duelo entre Anastasio y Manfredo y la fingida lucha entre Julia (Camilo) y Porcia (Rutilio), o la escena en la que el carcelero comunica a Porcia-Rosamira las firmes intenciones del duque Federico relativas al torneo, entre las otras; por el contrario se nota una versificación de ocho sílabas al momento de contar hechos cómicos, satíricos y de quejas amorosas típicas, estas, de las comedias pastoriles. Así se ve que son octosilábicos todos los versos que relatan secuencias en las que aparecen en escena Julia y Porcia -la mayoría de las veces disfrazadas-, los diálogos de los estudiantes capigorriones Tácito y Andronio, y las escenas no estrictamente conectadas con los momentos de tensión de la obra. Quizás el autor quiso cortar una vez más el hilo de suspense que creaba el enredo insertando secuencias más ligeras y de menor audacia.

A todo ello habría que añadir un fenómeno de metamétrica que se desvela en la segunda jornada³¹; entre los versos 1218 y 1231 aparece un soneto que pronuncia Porcia sobre el amor, en el que ella hace referencia a los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire. La composición poética se posiciona inmediatamente después de la acotación escénica que indica la salida de los personajes de Anastasio y Cornelio, así que el soneto resulta un elemento que hay que sobresaltar a la hora del análisis métrico dado que sucesivamente se inserta un espacio vacío. El esquema métrico corresponde a ABBA ABBA CDE CDE, un típico soneto petrarquesco de versos endecasílabos.

³¹ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada segunda, vv. 1218-1231.

1.3 CUADRO DE EL LABERINTO DE AMOR

Estructura "El laberinto de amor"

BLOQUE	ESPACIOS	ACCIÓN	MÚSICA	SECUENCIAS	VESTUARIO	MÉTRICA
JORNADA PRIMERA						
A	Espacio exterior (campo)	Se anuncia la llegada de Manfredo, duque de Rosena (vv. 1-21). Falsa acusación por parte de Dagoberto a Rosamira (vv. 22- 245)	—	A.1	Hábito de labrador (duque Anastasio)	Tercetos encadenados + serventesio (vv. 1-37) ----- octavas reales (vv. 38-245)
	Espacio vacío					
	Espacio exterior (de camino)	Julia (Camilo) y Porcia (Rutilio) disfrazadas de pastorcillos encuentran a dos cazadores y a Manfredo (vv. 246- 517). Manfredo recibe la noticia de la falsa acusación y a su vez se le acusa de haber raptado Julia y Porcia. (vv. 518- 675).	—	A.2.a	Julia y Porcia en hábito de pastorcillos con pellicos; embajador de Dorián vestido de luto. (más vv. 583-584)	Redondillas (vv. 246-417) ----- Sextetos lirás (vv. 418- 441) ----- Redondillas (vv.442-517)
				A.2.b		Octavas reales (vv. 518-675)
Espacio vacío						
Espacio exterior (campo)	Anastasio y Cornelio, su criado, hablan del hecho de defender a Rosamira (vv. 676-723). Los estudiantes capigorristas encuentran primero a Anastasio y Cornelio y posteriormente a Julia (Camilo) y Porcia (Rutilio) disfrazadas de estudiantes. (vv. 724-858). Escena cómica de Tácito y Julia (vv. 859-873). Manfredo disimula no saber lo que pasó y habla con dos ciudadanos que le cuentan el asunto del torneo. (vv. 874-973)	—	A.3	Disfraz (v. 709, cuando se habla de la hermosura de la mujer—> loa de alabanza de las mujeres feas??)	Octavas reales (vv. 676-723)	
			A.4		Sextetos lirás (vv. 724-814)	
			A.5		Redondillas (vv. 815-973)	
Espacio vacío						
B	Espacio interior (torre-prisión)	El Duque Federico (padre de Rosamira) y carcelero hablan de la acusación y del silencio de Rosamira. (vv. 974-1005)	—	B	—	Octavas reales (vv. 974-1005)
Espacio vacío						
JORNADA SEGUNDA						
C	Espacio exterior (de camino)	Cornelio y Anastasio encuentran a Julia y Porcia disfrazadas. Porcia (Rutilio), cuenta a Anastasio que se dice que ella está enamorada de él. (vv. 1016-1231). Escena cómica de Tácito y Andronio (vv. 1232-1286). Julia y Porcia quieren conquistar Anastasio y Manfredo. (vv. 1287-1347).	—	C.1.a	Julia y Porcia disfrazadas de pajes. Anastasio disfrazado de labrador.	Redondillas (vv. 1006-1217) ----- Soneto (vv. 1218-1231)
				C.1.b	Porcia difrazada de labrador y Julia disfrazada de estudiante.	Redondillas (vv. 1232-1347) ----- Apartes
		C.2		Porcia difrazada de labrador y Julia disfrazada de estudiante.	Tercetos encadenados + serventesio (vv. 1348-1552)	
Espacio vacío						
D	Espacio exterior (de camino)	La disfrazada Julia cuenta a Manfredo que Julia está enamorada de él. Cita un fingido discurso directo. (vv. 1553-1654)	—	D	Julia disfrazada	Sextetos lirás (vv. 1553-1654)
Espacio vacío						
E (contemporáneo a D)	Espacio exterior (de camino)	Escena cómica entre Andronio, Tácito y Porcia. Porcia tiene que entregar a Rosamira la carta. Los estudiantes le roban el canastico y comen la fruta. Llega el carcelero que defiende a Porcia y la guía a la prisión. (vv. 1655-1746)	—	E	Porcia disfrazada de labradora con un canastico de flores y fruta	Redondillas (vv. 1655-1746)
Espacio vacío						
F (sucesivo a D, contemporáneo a E)	Espacio exterior (de camino)	Continúa el relato de la disfrazada Julia a Manfredo. Manfredo le dice que si va a encontrar a Julia, la va a enviar a su padre como prueba de que él no la había raptada. (vv. 1747-1904)	—	F	Julia disfrazada	Sextetos lirás (vv. 1747-1836) ----- Redondillas (vv. 1837-1904)
Espacio vacío						

G (sucesivo a E, contemporaneo a F)	Espacio interior (prisión)	Porcia disfrazada va a visitar a Rosamira para traerle la carta que le había dado Anastasio. Rosamira le pide algo a Porcia (que se ponga en lugar de ella misma en prisión) (vv. 1905-2032)	—	G	Rosamira con un manto hasta los ojos	Redondillas (vv. 1905-2032)	
Espacio vacío							
JORNADA TERCERA							
H (sucesivo a F, contemporaneo a G)	Espacio exterior	Continúa el relato de la disfrazada Julia a Manfredo. Cita un fingido discurso directo. Manfredo le dice a la disfrazada Julia que quiere ir a hablar con Rosamira. (vv. 2033-2124). Rosamira y Porcia se visten una de otra. Rosamira, disfrazada de Porcia (Rutilio), escapa de prisión y Porcia toma el manto de Rosamira (vv. 2124-2144).	—	H	Julia disfrazada	Redondillas (vv. 2033-2144)	
Espacio vacío							
I	Espacio interior (prisión)	Llega el carcelero y explica las instrucciones del padre de Rosamira a Porcia -él no sabe que han sustituido Rosamira con Porcia- para el día siguiente durante el torneo. Ella tendrá que llevar un manto de tafetán negro y verde y habrán que estar cerca de ella un verdugo y un niño. (vv. 2145-2184).	—	I.1	Rosamira con vestido y rebozo de Porcia; Porcia con manto de Rosamira. Carcelero con un manto, la mitad de arriba abajo de tafetán negro, y la otra mitad de tafetán verde	Endecasílabos sueltos + pareado (vv. 2145-2184)	
	Espacio vacío ?						
	Espacio exterior (de camino para llegar a la prisión)	Rosamira escapa de prisión con el vestido de Porcia: encuentra Anastasio y Cornelio y después Dagoberto. Se descubre a Dagoberto y le pide que se vayan a Utrino juntos (vv. 2185-2264).	—	I.2	Rosamira vestida de Porcia (labradora)	Redondillas (vv. 2185-2264)	
Espacio vacío							
J	Espacio interior (prisión)	Manfredo y Julia van a visitar Rosamira (Porcia) y él le dice que la va a defender en el torneo. (vv. 2265-2324) -Enseguida Julia se da cuenta de que es Porcia y no es Rosamira-	—	J.1.a	Porcia con manto, disimulando ser Rosamira.	Redondillas (vv. 2265-2324) Romance úa (vv. 2325-2408)	
		Porcia continúa el cuento de Julia. (vv. 2325-2408) Se van Manfredo y Julia y llega Anastasio que le dice que quiere defenderla en el torneo. Porcia (Rosamira) y Anastasio se prometen en esposos. (Porcia permanece con el manto sobre los ojos así que Anastasio no sabe que se ha prometido en esposo con Porcia) (vv. 2409-2536)	—	J.1.b		Redondillas (vv. 2409-2536)	
	Espacio vacío						
	Espacio interior (ref. "hazla entrar" v. 2555)	La verdadera Julia encuentra a Manfredo; ella le dice que se ha disfrazado de Camilo. Manfredo quiere que Julia sea su padrino en el torneo (vv. 2536-2790)	—	J.2	Julia se le descubre a Manfredo y le dice la verdad.	Redondillas (vv. 2537-2700) Quintillas + redondillas <i>abbaacddc</i> (2701-2790)	
Espacio vacío							
Espacio exterior (torneo)	Empieza el torneo. El duque y el juez del torneo comentan los que entran y esperan Dagoberto esbozado de peregrino. Llega un correo con una carta de Dagoberto donde se explica la verdad. Se declaran: Rosamira a Dagoberto y Anastasio a Porcia. También Julia a Manfredo. Todo termina bien. (vv. 2791-3078)	Suenan trompetas tristes; tambores tristes y roncós	J.3.a	Trono cubierto de luto; Porcia con manto; Dagoberto y Rosamira disfrazados de peregrinos;	Endecasílabos sueltos (vv. 2791-2870) Octavas reales (vv. 2871-2934)		
		—	J.3.b	Anastasio rostro cubierto con tafetán; Manfredo con tafetán y Julia esbozada	Redondillas (vv. 2935-3078)		

1.4 CONFLICTO DRAMÁTICO

Al considerar una obra teatral hay que tener en cuenta el hecho de que el texto se compone de diálogos y monólogos que presuponen la presencia de personajes en escena. En *El laberinto de amor* los personajes son numerosos e interactúan entre ellos, creando así una red en la que todos los acontecimientos se ven conectados. En esta obra no hay una figura que predomine sobre las otras, sino que se trata de una comedia colectiva en la que actúan como protagonistas por lo menos seis personajes: Dagoberto, Manfredo, Anastasio, Rosamira, Julia y Porcia. Tres hombres y tres mujeres, no predominan unos u otros, sino que todos demuestran una voluntad muy fuerte para conseguir sus objetivos; como se puede observar esas figuras forman parte de las tres parejas que se van perfilando durante el desarrollo de la historia.

Dagoberto, hijo del duque de Utrino, posee todas las características de la figura del antagonista: hace patente desde el principio el motivo de la falsa acusación contra Rosamira, no escucha los consejos de Anastasio que le sugiere cambiar su actitud frente al problema, se compromete a participar en el torneo para validar su acusación. Pero el hecho es que todo se revela ser una maquinación porque él estaba enamorado de Rosamira y quería invalidar el matrimonio con Manfredo. De hecho:

ROSAMIRA Príncipe, hablarte quisiera
a solas, si ser pudiera,
o no con tantos testigos.
Y, para facilitallo,
mira quién soy.

(Descúbrese ROSAMIRA a sólo DAGOBERTO.)

DAGOBERTO ¿Qué es aquesto?
Amigos, váyanse presto. [...]
[ROSAMIRA] El tiempo, que es corto, ataje
el darte cuenta de todo.
Sólo vengo a que me lleves
luego a Utrino.³²

³² Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015.

Como es posible ver en el diálogo citado, Dagoberto se desvela no ser un antagonista ni tampoco un caballero indigno, sino la clave para resolver el problema de la falsa acusación que, a fin de cuenta, es verdadera ya que Rosamira mantiene efectivamente relaciones con el propio Dagoberto.

Rosamira refleja desde el comienzo la figura típica de la dama que protagoniza las comedias de capa y espada, ella es hermosa, acusada falsamente y acepta la decisión de su padre que la encierra en la torre sin decir ni una palabra. El hecho de que Rosamira se quede en silencio frente a la acusación lleva a pensar en su culpabilidad; en cierto sentido ella es culpable de maquinar un plano para conseguir un matrimonio concertado con Dagoberto; pero ¿quién es la persona que acusa a una pareja que lucha para lograr estar juntos? Esta es precisamente la estrategia narrativa cervantina: presentar los hechos de una determinada manera y después mostrar los mismos hechos de un diferente punto de vista. Así que si antes Dagoberto parecía ser el que deshonor públicamente a Rosamira, sucesivamente se entiende que su maniobra era necesaria para preservar el amor que es el motor de todas las acciones. En cambio Rosamira que al comienzo parecía ser la dama indefensa y culpada injustamente, se convierte en una mujer determinada a sellar su pacto amoroso con Dagoberto escapando de prisión para irse juntos a Utrino.

Julia y Porcia representan indudablemente lo laberíntico que puede ser el amor: si al principio Manfredo y Anastasio no correspondían el sentimiento de las dos, al final todo se pone al revés y se constituyen las tres parejas amorosas. La crítica ha subrayado la hipótesis según la que la acción del *Laberinto de amor* no estaba bien trabada³³ incluso porque según Rico García es inverosímil el hecho de que Manfredo y Anastasio rechazan a Julia y Porcia durante toda la obra y al final de repente todo se sistema y los dos se enamoran de ellas. Pero, según mi punto de vista, esta hipótesis resulta verdadera al cincuenta por ciento: el enamoramiento de los caballeros -sobre todo en el caso de Manfredo- no ocurre de repente sin una válida justificación, pues al contrario, se perfila un proceso de convencimiento por parte de Julia y Porcia a los dos duques durante todo el desarrollo de la obra; así que la disfrazada Julia cuenta un fingido discurso directo a Manfredo en el que se declara indirectamente a él, al termine del cual el duque se siente confuso y no sabe como portarse frente al acoso de Julia:

³³ Véase el párrafo siguiente por lo que se refiere a la valoración de la obra por parte de la crítica.

MANFREDO Si Julia es,
hazla entrar.

JULIA ¿Qué harás después
de entrada?

MANFREDO Yo determino
de hablarla y ver qué es su intento.

JULIA ¿Y enviarásla do dijiste?

MANFREDO No, por Dios.

JULIA No; que la triste
no puede más, según siento.
¡Oh, a qué buen tiempo llegaste!
Güésped, yo os lo serviré.
¿Y el vestido que ordené?

GÜÉSPED Está donde lo ordenaste.
[...]

MANFREDO El corazón en el pecho
me da saltos. ¿Qué es aquesto?
Mas, si anuncia que es verdad
lo que Rosamira dijo,
por vanas cuentas me rijo.
¿No tengo yo voluntad?
¿Cómo? ¿Sentidos no tengo?
¿No tengo libre albedrío?
¿Pues qué miedo es éste mío?
¡Mal con mi esfuerzo me avengo!
¿Con qué, para que me venza,
Julia me ha obligado a mí?
Pues no es señal verla aquí
de amor, mas de desvergüenza.
¿A dicha, solicitéla?
¿Dónde vee ricos despojos?
¿Viéronla jamás mis ojos,
o, por ventura, habléla?
No, por cierto. ¿Pues qué cargo
me puede Julia hacer?
¿Que me quiere y es mujer?

No me faltará descargo.
(Vuelve a entrar el GÜÉSPED con una rodela.)

GÜÉSPED Vesla aquí.

MANFREDO Toma tu espada,
y vente hacia mí con ella.
Muy mejor fuera no vella.

GÜÉSPED ¿Qué dices?

MANFREDO No digo nada.

GÜÉSPED ¿Hela de desenvainar?

MANFREDO Poco importa; desenvaina.

[...]

MANFREDO Si él aquesta treta tienta,
bien sé yo la contra della.
¡Válate Dios, la mujer,
cuál me tienes sin porqué!³⁴

Así que es evidente el hecho de que Manfredo no es indiferente a las atenciones que Julia les dedica. Al contrario, se percata de que lo que siente por Julia es interés, pero no sabe cuál es la acción mejor que debe realizar para huir los vicios y seguir las virtudes.

Por otro lado, estoy de acuerdo con Rico García cuando dice que Anastasio, enamorado ciegamente de Rosamira a punto de contraer matrimonio con la que presumía ser ella -pero en realidad se trataba de Porcia- caiga rendido «*in extremis* en los brazos de Porcia [...] sin que medie un proceso convincente»³⁵. En este caso sí, falta una explicación verosímil que aclare la actitud contradictoria de Anastasio por lo que se refiere a su enamoramiento por Rosamira.

1.5 ACOTACIONES ESCÉNICAS E INTERTEXTUALIDAD

Observando el cuadro insertado a páginas 29 y 30 se puede notar que el número de acotaciones escénicas presentes en la obra es elevado y la mayoría de las veces se refieren a indicaciones relativas al vestuario de los personajes. Como se habrá

³⁴ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, vv. 2554-2564, vv. 2571-2598 y vv. 2631-2634.

³⁵ Rico García, José Manuel, “El laberinto de amor”, en *Miguel de Cervantes, Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 132.

intuido, en la comedia famosa de *El laberinto de amor* el disfraz es uno de los temas centrales empleados por Cervantes. Por consiguiente las informaciones relativas a los cambios de vestido de cada personaje antes de la salida en escena, son muy detalladas y necesarias al lector para captar las múltiples intrigas presentes en la comedia. Voy a analizar más detalladamente la temática del disfraz en la comparación de *El laberinto de amor* con *La enemiga favorable* del canónigo Tárrega en las páginas sucesivas.

1.6 FUENTES, FECHA DE COMPOSICIÓN Y GÉNERO

Al fin de llevar a cabo el análisis estructural de la comedia *El laberinto de amor*, parece significativo hacer hincapié en algunas obras de las que pudo inspirarse Cervantes para realizar la comedia recién citada. La crítica demuestra tener opiniones distintas con respecto a cuál fue el punto de partida de Cervantes para producir *El laberinto de amor*. Según Carrasco Urgoiti sería una larga parte del *Philocolo* de Boccaccio el ejemplo al que Cervantes hace referencia para producir la comedia. El *Philocolo* ha sido compuesto por el joven Boccaccio en torno al 1337; quien eligió el título según su convicción y personal interpretación etimológica por la que, en este caso, *Philocolo* significa “fatiga de amor”. El fragmento denominado *Las cuestiones de amor* fue traducido en castellano con el título *Laberinto de amor* en 1546 en Sevilla³⁶ como primera estampa realizada por Andrés de Burgos. El tema amoroso aparece en primera línea en el título decidido por Andrés de Burgos; este mismo título fue rápidamente sustituido por el de *Treze cuestiones de amor*, cuando Blasco de Garay editó nuevamente la obra con «la última lima de su autor» (*Treze questiones muy graciosas sacadas del Philoculo del famoso Juan Bocacio, traducidas de lengua Toscana en nuestro Romance Castellano con mucha elegancia y primor, 1546*)³⁷. El romance, compuesto en prosa y en lengua vernácula, cuenta la atormentada historia de amor de dos jóvenes, Filoculo y Blanca Flor. Por lo que se refiere a las trece cuestiones, es evidente que la cuestión décima tiene mucho que ver con la comedia de Cervantes: es una historia contada por una viuda acusada falsamente de adulterio y condenada a muerte por ello. Como el juez sospechaba de que la acusación era infundada, declaró que se hiciera un combate en el que algún caballero pudiera

³⁶ Carrasco Urgoiti [1980:83-84], Carrasco Urgoiti [1980:84].

³⁷ Garay [1546]. De esta edición se conserva un solo ejemplar en la Hispanic Society of America.

defender el nombre de la mujer acusada injustamente. Los valores que sobresaltan tanto en el fragmento de Boccaccio como en la comedia de Cervantes son los del triunfo de la verdad sobre la mentira y la astucia de los personajes en conseguir sus objetivos. Lo que pasa es que tanto el motivo de la falsa acusación como el del torneo para defender el nombre de la mujer acusada, son tópicos que reflejan el canon de las historias caballerescas y, por eso, no se puede asociar el desarrollo dramático de la comedia de Cervantes con el fragmento de la obra de Boccaccio.

En cambio, algunos años más tarde, Schevill y Bonilla³⁸ afirmaron que el embrión del que pudo haber nacido *El laberinto de amor* provenía del canto IV del *Orlando Furioso* de Ariosto. De hecho son claras las correspondencias entre la historia de Ginebra, acusada injustamente, y el inicio de la comedia cervantina, cuando se incrimina Rosamira de adulterio. La cuestión fundamental de la falsa acusación representa un tema frecuente en la literatura caballerescas, así que Chevalier³⁹ creyó incorrecto el hecho de tachar *El laberinto de amor* como una fuente secundaria y derivada del canto IV del *Orlando Furioso*.

Asimismo Cotarelo avanzó una hipótesis según la que las tres obras cervantinas identificadas con *La gran sultana*, *La Casa de los Celos* y *El laberinto de amor* serían refundiciones de *La gran turquesa*, *El bosque amoroso* y *La confusa*, respectivamente. La idea se basa en las palabras del mismo Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* cuando, hablando de sus comedias, afirma «la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores»⁴⁰. Lo más importante es que, desafortunadamente, el texto de *La confusa* se ha perdido y, por encima, existe un documento notarial descubierto por Ezquerdo Sivera⁴¹ que testimonia el hecho de que la comedia *La confusa* seguía estando en el repertorio de Juan Acacio aún en 1627. Por lo tanto, difícilmente se puede confirmar la idea de Cotarelo, valorada sucesivamente incluso por Schevill y Bonilla⁴², sin que surjan pruebas que den validez a esta hipótesis. Por añadidura parece poco creíble el hecho de que Cervantes publicara un volumen titulado *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca*

³⁸ Schevill y Bonilla [1922:112-113].

³⁹ Chevalier [1966:441].

⁴⁰ Cervantes, *Adjunta al Parnaso*, p. 1350.

⁴¹ Ezquerdo Sivera [1981].

⁴² Schevill y Bonilla [1922: 117-123].

representados y se le hubiera insertado una obra que ya se encontraba en los repertorios de algún autor de comedia: no corresponde a su *modus operandi*. Muchas correspondencias se han encontrado, en cambio, entre *El laberinto de amor* y una comedia del canónigo Francisco Agustín Tárrega, o sea *La enemiga favorable*; tendré ocasión de hablar de ese asunto en la sección siguiente.

A la hora de establecer una fecha de composición de *La Casa de los Celos* y *El laberinto de amor*, dos piezas que frecuentemente se han considerado relacionadas, las suposiciones de la crítica han sido desemejantes y contrarias. Por un lado Schevill y Bonilla les atribuyeron fechas muy tempranas por su convicción de que eran refundiciones de piezas posteriores; por otro, Astrana apuntó el hecho de que debían de ser unas piezas que pertenecían a la última producción cervantina para completar el proyecto de las ocho comedias que al principio eran seis. Cotarelo, en cambio, pensaba que las obras recogidas en el volumen de *Ocho comedias*.. fueron impresas en orden cronológico, así que, a *El laberinto de amor* le asignó la fecha de 1612 por su posición intermedia entre *Pedro de Urdemelas* y *La entretenida*. Canavaggio estaba persuadido de que *El laberinto de amor* pertenecía a la segunda etapa de la escritura dramática cervantina⁴³ y dató *La casa de los Celos* y *El laberinto de amor* en el periodo que iba de 1587 a 1606. Por otra parte, hay que tener en cuenta que escasas son las referencias históricas en el texto dramático. La primera, y muy dudable, la vemos cuando aparecen los estudiantes capigorriones y Andronio solicita a su compañero: «Deja los libros, Tácito; / digo, deja el tomar de coro ágora» (vv. 724-725). De hecho aquí Rico García afirma que:

Si bien es cierto que esta invitación y solicitud que un estudiante hace a otro para que deje por un momento el estudio es un recurso tópico en la literatura satírica, cabe pensar que hay en estas palabras de Andronio un eco del celeberrimo romance de Góngora («Dejad los libros ahora / señor licenciado Ortiz). [...] Admitir esta hipótesis supondría que la comedia habría sido compuesta después de 1590, año que el manuscrito Chacón proporciona para el romance gongorino. Para dar verosimilitud a esta suposición hay que dar también por buena la fecha que Don Antonio Chacón atribuía al

⁴³ A propósito de las tres fases de la escritura dramática cervantina según Canavaggio, consultar el apartado 2.2 de la presente investigación.

romance de Góngora, y que Cervantes compuso la comedia de una vez y tal como hoy la conocemos, sin añadidos ni refundiciones posteriores. En suma, demasiadas suposiciones.⁴⁴

Otra indicación histórica presente en el texto lleva a hablar de la categoría de los arbitristas a la que hace referencia Tácito (v. 1248 y ss.). La figura del arbitrista o memorialista surge en España durante la segunda mitad del siglo XVI y su objetivo principal era conseguir que aumentaran los ingresos monetarios, exponiendo al monarca un plan político, económico o social de carácter reformista, es decir un arbitrio. Los arbitristas fueron satirizados en el primer capítulo del segundo *Quijote*, cuando «el barbero y el cura quieren comprobar si el hidalgo manchego ha recuperado la cordura», utilizando las palabras de Rico García.⁴⁵ Lo más probable es que Cervantes escribiera la obra cuando el arbitrismo llegó a ser un «hueco social»⁴⁶, es decir después de 1587, porque parece menos prudente valorar la hipótesis según la que la obra fuera escrita a fin de los años ochenta del siglo XVI cuando la sátira contra los arbitristas era todavía muy temprana. Asimismo hay que decir que en el texto no aparecen las palabras *arbitristas*, ni *arbitrio*, pero sí *trazas*, «un eufemismo que se empleó para evitar las connotaciones peyorativas que había adquirido el sustantivo *arbitrio*»⁴⁷.

En definitiva, aunque no sea posible fijar con seguridad la fecha de composición de *El laberinto de amor* a causa de la falta de documentos del periodo en cuestión, se puede creer que su fecha de creación tiene que ser muy próxima a la de *La entretenida*⁴⁸. El orden en el que fueron impresas las comedias en el volumen *Ocho comedias...* no debe de ser casual -como se sabe Cervantes no deja nada al azar- porque *El laberinto de amor* precede *La entretenida*, «una parodia de las comedias de capa y espada, cuyo desenlace es exactamente el opuesto al de *El laberinto de amor*»⁴⁹. De hecho en *La entretenida* el triple matrimonio no se celebra, en cambio en

⁴⁴ Rico García, José Manuel, “El laberinto de amor” en *Miguel de Cervantes, Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 127.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, p. 128

⁴⁸ La crítica ha coincidido en fechar *La entretenida* en torno a 1613, inmediatamente antes de *Pedro de Urdemalas*.

⁴⁹ Rico García, José Manuel, “El laberinto de amor” en *Miguel de Cervantes, Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 128.

El laberinto de amor las tres parejas -Dagoberto-Rosamira, Julia-Manfredo, Porcia-Anastasio- que se expresan al final constituyen el final feliz típico de la *comedia nueva*. Cito a través de Rico García «el mismo Canavaggio consideró que algunos componentes estructurales y el desarrollo de la acción del Laberinto eran los más próximos al patrón de la comedia nueva. A las razones de Canavaggio se puede añadir el cuadro cumulativo final que convoca a todos los personajes, un rasgo que separa la comedia de la dramaturgia clasicista y la acerca a la comedia nueva»⁵⁰.

Otro elemento que merece la pena destacar es la complicada tarea de insertar la comedia de Cervantes en un determinado género, porque parece pertenecer a más de una tipología de texto literario. Entonces resulta que, por un lado, Schevill y Bonilla consideraron *El laberinto de amor* la única comedia de capa y espada de Cervantes, idea retomada años más tarde por Friedman⁵¹; por otro lado, Cotarelo afirmó que era una comedia novelesca y la incluyó entre las de asunto imaginario⁵². García Martín y María Soledad Carrasco la insertaron en la categoría de las comedias caballerescas⁵³; asimismo Rey Hazas y Sevilla Arroyo⁵⁴ la definieron como una comedia palatina “por el tono de altura que le confieren los personajes de la nobleza que la protagonizan, aun cuando ellos mismos la tildan como comedia de capa y espada»⁵⁵.

El laberinto de amor es una obra que a pesar de tener un final feliz, posee un desarrollo decididamente trágico: el motivo de la falsa acusación doble -primeramente a Rosamira y después a Manfredo-; los personajes altos; el papel de la mujer que, en Cervantes tiene una importancia fundamental, como también se verá en las obras de Tárrega; el motivo patético del desmayo y el encarcelamiento en la torre. A estos elementos que forman parte del género de la tragedia, se asocian intervenciones de personajes que consiguen que la obra tome un tono cómico, entre otras podemos elencar las disfrazadas Julia y Porcia -antes de pastorcillos, después de estudiantes, por citar dos ejemplos- y los estudiantes capigorriones Tácito y Andronio que intervienen de manera cadenciosa en las tres jornadas. Estas escenas parecen servir como intermedios para cortar la tensión que sube a niveles altísimos durante el desarrollo de la comedia, pero es claro el intento de Cervantes de conectar estos

⁵⁰ Canavaggio [1977:259].

⁵¹ Friedman [1915:108].

⁵² Cotarelo [1915:653].

⁵³ García Martín [1980:230], Carrasco Urgoiti [1980:81].

⁵⁴ Rey Hazas y Sevilla Arroyo [1988:XLIV-XLV].

⁵⁵ Rico García [2015:129].

interludios cómicos con el enredo.

El título de la obra es significativo porque refleja el tipo de comedia que el lector va a leer: el enredo es laberíntico y se figuran continuos giros y vueltas que hacen que la obra sea un poco complicada para la lectura. El tema del laberinto será un tópico muy frecuente en la literatura barroca, así que Cervantes anticipa esta temática despertando la curiosidad del lector contemporáneo que había de sentirse atraído por los enredos laberínticos. Pero aquí la voluntad de Cervantes no parece ser crear confusión en torno a la obra, sino dejar ver lo confuso y, otra vez, laberíntico que puede ser un sentimiento muy común: el amor. Desde el principio el amor se ve como algo que hace sufrir y que enloquece a una persona, pero al final, veremos que este sentimiento triunfará; muy sintomático es lo que dice Porcia a Julia en la primera jornada:

Eso, amigo, es lo peor
que yo veo en tus dolores:
que adonde sobran temores,
hay siempre falta de amor.
Si el amor en ti se enfría,
cuesta se te hará la palma,
grave tormenta la calma,
noche obscura el claro día.
Ama más, y verás luego
esparcirse los nublados,
todos tus males trocados
en dulce paz y sosiego.
Pero, quieras o no quieras,
ya estás puesta en la batalla,
y tienes de atropellalla,
sea de burlas, sea de veras.
Ya en el ciego laberinto
te metió el amor crüel;
ya no puedes salir dél
por industria ni distinto.⁵⁶

Un aspecto en el que la crítica se muestra unánime es en la valoración de la obra. Valbuena Prat señala: «Para mí la más floja es *El laberinto de amor*, en cuyas

⁵⁶ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, vv. 266-284.

aventuras no hay intensidad destacada, si bien ofrece méritos espectaculares»⁵⁷ . Continúa escribiendo que «es casi un drama insulso», «apenas se salva por algún detalle del embrollado nudo y falta de densidad e interés dramáticos»⁵⁸ y la define como «la más floja de las Ocho comedias»⁵⁹. García Martín la califica de “farragosa”: «Cervantes advirtió este enmarañamiento al ponerla título como un laberinto es este sucesor de escenas deshilvanadas, sin respeto alguno por las reglas dramáticas». Para Arellano: «Sea como fuere ésta de *El laberinto* no es de las mejores cosas que hizo su autor [...] es ciertamente deshilvanada y confusa». Entre las opiniones negativas aparece una voz contracorriente; hay que considerar la hipótesis de Zimic cuando dice que ve un verdadero reconocimiento al saber hacer de Cervantes: «de manera muy interesante, la indignación y las quejas mismas de los críticos, al encontrarse confusos y perdidos en la trama de la comedia, viene a ser un tributo elocuente a la ingeniosidad de Cervantes en crear el “laberinto confuso y ciego” en ella».⁶⁰

En la Adjunta al Parnaso el Cervantes personaje decía a Pancracio que quería dar sus obras a la stampa «para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan». Lo que la crítica muy escasamente ha considerado a la hora de contemplar *El laberinto de amor* es el hecho de que su autor la había pensado para la imprenta y no para representaciones teatrales; esto claramente incide en la valoración de la obra.

2. CERVANTES Y TÁRREGA

En este apartado voy a fijarme en la cuestión central planteada en la presente investigación: ¿cuál es la conexión que nos lleva a asociar Miguel de Cervantes con el canónigo Francisco Agustín Tárrega? Primeramente es necesario hacer algunas observaciones por lo que se refiere a dos obras de Cervantes ya citadas, en particular el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, y el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote*. De hecho en el prólogo a las *Ocho*

⁵⁷ Valbuena Prat, A., “Las ocho comedias de Cervantes” en *Homenaje a Cervantes*, 1950, II, p. 261.

⁵⁸ Valbuena Prat, A., (ed.) *Obras completas*, p.19.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁶⁰ Zimic, Stanislav, “El laberinto y el lucero redentor: Estudio de *El laberinto de amor* de Cervantes”, *Acta Neophilologica*, 13 (1980a), pp. 31-48.

comedias... Cervantes está haciendo un pequeño resumen de los autores que para él merecen la pena de ser considerados buenos, es decir que según su opinión realizan un buen producto literario y no buscan el éxito, y, entre los otros, menciona a Francisco Agustín Tárrega:

Pero no por esto, pues no lo concede Dios todo a todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después de los del gran Lope; estídense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez, la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; la discreción e innumerables conceptos del canónigo Tárrega; la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro, la agudeza de Aguilar; el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, y las que agora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen *Las fullerías de amor*, de Gaspar de Ávila, que todos éstos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope.⁶¹

Lo que Cervantes subraya de Tárrega son dos características en las que se encierran las ideologías teatrales cervantinas: «discreción» e «innumerables conceptos». Por lo que se refiere al principio de la discreción que Cervantes atribuye a Tárrega, no hay que olvidar la importancia que el autor del *Quijote* da al hecho de que las obras tengan la finalidad de ser honestas diversiones; como ya he apuntado en el apartado precedente, cuando el personaje del cura del capítulo cuarenta y ocho del *Quijote* está hablando de la finalidad eutrapélica que debían de tener las obras, propone un mecanismo de control que tenía que ejercer una persona *discreta* al fin de comprobar no solamente que cada texto teatral respetara la moral, la política y la religión, sino que tenía que verificar que una obra fuera artificiosa, bien trabada y verosímil. Por eso una persona discreta tiene que ser un intelectual o un literato que conoce los preceptos del arte, eso es, como ya se ha dicho, los principios de la imitación o de la verosimilitud. Así que alabando la discreción de Tárrega, Cervantes

⁶¹ Cervantes, Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615. El subrayado es mío.

está afirmando que ha leído sus obras y que las estima dignas de ser consideradas buenas obras. Por otro lado Cervantes subraya los «innumerables conceptos» del canónigo Tárrega; por concepto se entiende una cuestión principalmente abstracta de la que se puede hacer referencia para explicar un asunto concreto. Así que, con estas palabras, Cervantes quiere alabar la maestría de Tárrega en el exponer en sus obras una gran variedad de asuntos diferentes que reflejan las cuestiones concretas de todos los días y que son ejemplo de virtud para el público que iba a teatro para aprender algo; otra vez la finalidad eutrapélica de la comedia tan importante para Cervantes.

En cambio en el capítulo cuarenta y ocho, Cervantes está hablando de cuáles son, según su opinión, las obras que no pueden tacharse como “disparates”:

«Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado»⁶².

Entre todas las obras, Cervantes menciona *La enemiga favorable*, eso quiere decir que no hay ninguna duda de que Cervantes haya leído la obra de Tárrega. Seguramente la ha leído y muy probablemente fue este el punto de partida para realizar *El laberinto de amor*. No es ilógico pensar que *La enemiga favorable* sea la obra a la que pudo inspirarse Cervantes para escribir su obra *El laberinto de amor*, de hecho muchos son los detalles que enlazan las dos obras en niveles múltiples: estructural, de contenido, espacial y temporal. A continuación voy a fijarme en la figura de Francisco Agustín Tárrega y sucesivamente analizaré una de sus obras teatrales conocida como es *La enemiga favorable*.

3. FRANCISCO AGUSTÍN TÁRREGA

Dar una visión general y completa de la vida de Francisco Agustín Tárrega es

⁶² Cervantes, Capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote*, 1605. El subrayado es mío.

una tarea que al momento resulta imposible a causa de la falta de documentación relativa al periodo de final del siglo XVI y primeros años del siglo sucesivo. Los primeros documentos que se encuentran concernientes a Tárrega indican una fecha muy precisa: el 5 de Julio de 1575, cuando consiguió el bachillerato en las *siete artes liberales*⁶³ en Valencia, siéndole conferido por el maestro Jaime Ferruz. Dado que no fue posible encontrar documentos que atestigüen la fecha de bautismo del autor, sería utópico establecer con seguridad la ciudad en la que nació Tárrega, aunque los críticos se dividen en dos grupos: los que sostienen que el canónigo nació en Valencia y los que están convencidos de que él fue originario de Sogorb. La segunda hipótesis se basa sobre un acontecimiento histórico datado en 1577 cuando Tárrega tomó el beneficio de la capilla de San Pablo, apoyado por el noble D. Jaime Ferrer, «apoderado de la ciudad y ducado de Sogorb»⁶⁴. Pero, utilizando palabras de Luis Canet, «en la colación para dicho beneficio, se le designa como clérigo valenciano, bachiller en artes y sujeto adornado de méritos literarios.»⁶⁵ Por lo tanto, las dos posibilidades quedan abiertas para posteriores investigaciones.

En la toma de posesión de la capilla de San Pablo, Tárrega no se encontraba en Valencia y tomó posesión por su parte el Dr. Miguel Juan Lumuela, «que exhibió poderes otorgados en la ciudad de Salamanca ante el notario Cristóbal Ledesma, y en una de las cláusulas de la colación se señala que cuando el agraciado tenga la *edad marcada por los cánones* podrá acceder a las demás ordenes del presbiterado»⁶⁶. Por lo consiguiente, el canónigo Tárrega no debía de contar aún con veinticuatro años de edad, información que lleva a deducir que su nacimiento debe de ser posterior a 1553. Otra referencia vuelve a llevar a su bachillerato conseguido en 1575, hecho que testimonia que en ese año Tárrega debía de contar al menos con veintiún años. Por lo tanto, la fecha que más corresponde con el nacimiento de Tárrega se da entre 1553 y

⁶³ «Durante la edad media se dividían las ciencias en dos partes designadas con los nombres de *trivium*, y *quadrivium*. El *trivium* comprendía la gramática, la retórica (y la poesía) y la dialéctica. El *quadrivium*, abrazaba la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Las dos clases formaban las siete artes liberales (*septem artes liberales*) y tenían bastante relación con lo que después de las guerras púnicas formaba la base de la educación de los romanos. Las artes liberales servían de introducción al estudio de la teología que era su objeto y al cual estaban subordinadas.» Carderera, Mariano, «Las Artes Liberales En La Edad Media», *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*, Tomo III, pp. 432-434, Madrid, Imprenta de A. Vicente, 1856.

⁶⁴ Tárrega, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, edición, introducción y notas de Jose Luis Canet Valles, Támesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia, London, 1985.

⁶⁵ *ibidem*, p. 14.

⁶⁶ *ibidem*.

1555.

El día 24 de mayo de 1584, pues, Tárrega toma posesión de su canongía en el Seo de Valencia como «doctor en cánones y beneficiado perpetuo de la capilla de San Pablo en la catedral como nuevo canónigo, llamándole clérigo oriundo de la diócesis de Segorbe y sujeto con grandes méritos literarios.»⁶⁷ Su posición social siguió creciendo y en los años sucesivos a 1584 recibió reconocimientos incluso por el Cabildo:

En 1588 se le nombra administrador del *dinero menudo*; en 1591 ocupa el cargo de administrador de la *fábrica y almas*; en 1592 de la *limosna general*; en 1593 se le nombra *síndico del Cabildo*, administrador de *almas y racional*; en 1595, comisionado para las misas de los *beneficiados ausentes*; en 1597, *síndico ecónomo y procurador* de los canónigos del Cabildo.

Como se puede ver, múltiples fueron las tareas de cuño económico-social que le fueron asignadas. Pero lo más relevante es que, además de ser una personalidad reconocida por sus méritos sociales, Tárrega adquirió una cierta consideración por su maestría literaria y, en 1591 consiguió el cargo de consiliario en la Academia de los Nocturnos⁶⁸, mientras que el cargo de presidente pertenecía al noble D. Bernardo Catalán de Valeriola. El hecho de ser consiliario le otorgaba repartir temas a los componentes de la academia, admitir a los nuevos académicos, resolver todas las cuestiones.

Su maestría en el campo literario fue reconocida por distintos autores: Agustín de Rojas lo menciona en su «loa alabando la comedia» señalando «Al gran canónigo Tárrega, / Apolo, ocasión es ésta, / en que si yo fuera tú, / quedara corta mi lengua»⁶⁹;

⁶⁷ Cito, a través de Luis Canet Valles, la hipótesis de Joaquín Serrano Cañete que vio esta posibilidad pero en los libros parroquiales de esa ciudad no aparece su nombre. *Ibidem*, p. 13-14.

⁶⁸ Grupo de escritores, intelectuales y poetas que se reunían una vez por semana (los miércoles por la noche) para discutir sobre ensayos, críticas y poesías. Se reunían en el Palacio de los Catalá de Valeriola, dado que fue a iniciativa de Bernardo Catalá de Valeriola la creación de este grupo. Las obras que se leían generalmente eran en castellano y sus integrantes se autodenominaban con un seudónimo siempre referente a la noche; Francisco Agustín Tárrega había elegido el seudónimo Miedo.

⁶⁹ Rojas, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. de Jean Pierre Resson, Clásicos Castalia, Madrid, 1972, p. 155.

Micer Andrés Rey de Artieda, en su *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* considera «que Tárrega, Aguilar, Lope de Vega / aligerar con sus escritos pueden / la ansia y pasión que te desasosiega»⁷⁰; y Miguel Beneyto, en la sesión de 27 de noviembre de 1591 de la *Academia de los Nocturnos* observa «Tiene el famoso Tárrega a su lado / por quien ha menester famas el mundo, / pues no queda con una celebrado. / Su raro ingenio, su saber profundo; / el primero en el mundo y sin segundo.»; Lope de Vega, el “fénix de los ingenios”, menciona a nuestro canónigo en dos obras suyas: *Arcadia* y en el *Laurel de Apolo*⁷¹; incluso Miguel de Cervantes lo menciona en dos obras -el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote* y el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*- como ya he observado en el apartado precedente.

Fundamental es señalar que Tárrega pertenece a la escuela valenciana, es decir que forma parte de un grupo de poetas y literatos como Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués antes, y D. Guillem de Castro, Gaspar de Aguilar después que se apoyaban en el género de la tragedia para «construir sus obras, aunque la superaron hasta originar un nuevo género»⁷²; por eso fueron denominados autores trágicos. Junto con algunos de ellos editó un volumen, *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* en el que se recogían obras del propio Tárrega, Aguilar, Castro y Miguel Beneito. Evidente es el hecho de que el paso hasta la comedia se da, en los autores valencianos como en la mayoría de los autores españoles de fin del siglo XVI, a través de la adopción de marcos estructurales de las tragedias. A fin de cuentas eran éstas -por excelencia- la que se definían mejor proporcionadas de coherencia lógica y estructural por lo que se refería a las temáticas, los personajes y la técnica teatral.

El canónigo Francisco Agustín Tárrega murió el día 6 de febrero de 1602, dejando al mundo su producción literaria a la que autores posteriores pudieron tomar inspiración para producir sus obras.

⁷⁰ Artieda, Micer Andrés Rey de, *Discursos epístolas y epigramas de Artemidoro, sacados a la luz por Micer Rey de Artieda, dirigidas a don Martín Abarca de Castro y de Bolea, Barón Clamosa, señor de la villa de Sietamo, y sus Baronías y de Quarte y Caderete*. Con Licencia y Privilegio, Angelo Tavanno, Zaragoza, 1605, fol. 91, vt.º.

⁷¹ Vega, Lope de, *Arcadia*, BAE, XXXVIII, p. 130, y en *El laurel de Apolo*, silva II, BAE, XXXVII, p. 195.

⁷² Sirera, Josep Lluís, *Teatro y prácticas escénicas*, II. La comedia, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1984. p. 100.

3.1 OBRA LITERARIA DEL CANÓNIGO TÁRREGA

Es posible dividir la obra literaria de Francisco Agustín Tárrega en tres agrupaciones: poesía, prosa y teatro. Voy a dar algunas informaciones sobre los tres géneros, parándome de manera más detallada las obras teatrales.

Poesía

En las *Actas de las Academia de los Nocturnos* se encuentran la casi totalidad de los poemas compuestos por Tárrega; estas composiciones poéticas demuestran la variedad de asuntos que cuestionaba el canónigo Tárrega en sus escritos: religión, cortesanía, moral, para citar algunos ejemplos. Aunque se puede aventurar que la mayoría de los poemas de su producción tratan de asuntos cortesano y satírico. Voy a citar un soneto, que refleja el gusto poético académico, como ejemplo en el que Tárrega lista los académicos que pueden considerarse fundadores de la *Academia de los Nocturnos*.

*Soneto al nacimiento de Cristo Redentor Nuestro en el
cual están todos los nombres de los Académicos y el de
Nuestra Academia*

En medio del *Silencio*, *Temeroso*
quitando el *Miedo* y el *Horror* del suelo,
por las *Tinieblas* nace el sol del cielo,
Fiel reparo del mundo tenebroso.
Y sacudiendo en *Sueño* peligroso
Sombra de aquel eterno desconsuelo,
del *Descuido* común trueca el *Recelo*
en un *Sosiego* dulce y no costoso.
Tan grande *Estudio* puso el Dios más alto
en reparar del hombre la *Tristeza*
que su *Temeridad* cual hombre llora.
Y de *Recogimiento* y ropa falto
a un tiempo la moral naturaleza

lo aflige, le obedece y lo enamora.⁷³

Además Tárrega formó parte de tres justas poéticas organizadas por el presidente de la Academia, D. Bernardo Catalán de Valeriola, y también participó como juez a distintos concursos literarios.

Prosa

Como ha escrito Canet, «Toda la prosa que conocemos del canónigo Tárrega se encuentra en las Actas de la Academia de los Nocturnos. [...] Su prosa es una exhibición de conocimientos, sobre todo bíblicos, con los que fundamenta cualquier tema».⁷⁴ Cada texto presenta una fecha de composición, así que a la hora de datar una obra no se encuentra ningún problema.

Teatro

Lo que ratifica Tárrega como autor digno de ser mencionado por Cervantes y otros autores, es indudablemente su obra dramática. Sus comedias son la punta de lanza de su producción teatral; las que se conservan hasta hoy son diez:

La duquesa constante

El esposo fingido

Las suertes trocadas y torneo venturoso

La enemiga favorable

El prado de Valencia

El cerco de Pavía

El cerco de Rodas

La sangre leal de los montañeses de Navarra

⁷³ *Silencio*: Apelativo con el que firmaba D. Bernardo Catalán de Valeriola, presidente de la Academia. *Temeroso*: Seudónimo de D. Juan Fenollet. *Miedo*: Seudónimo del canónigo Francisco Agustín Tárrega, Consiliario de la Academia. *Horror*: D. Fabián de Cucalón. *Tinieblas*: D. Gaspar de Villalón. *Fiel*: D. Francisco Pacheco. *Sueño*: D. Hernando Pretel. *Sombra*: D. Gaspar de Aguilar; Miguel de Cervantes menciona sus obras en el prólogo a las *Ocho comedias...* y en el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote*. *Descuido*: D. Francisco Despluques, secretario de la Academia. *Recelo*: D. Carlos Boyl. *Sosiego*: D. Francisco de Villanova. *Estudio*: D. Jerónimo de Virués. *Tristeza*: D. Jaime Orts. *Temeridad*: D. Maximiliano Cerdán. *Recogimiento*: D. Manuel Ledesma. Tárrega, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, Edición, introducción y notas de Jose Luis Canet Valles, Tamesis Books Limited, London, 1985, en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, de Valencia.

⁷⁴ Tárrega, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, edición, introducción y notas de Jose Luis Canet Valles, Tamesis Books Limited, London, 1985, en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, de Valencia, p. 23.

La perseguida Amaltea

La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced

Además se hallan cuatro obras desde siempre atribuidas a Francisco Tárrega, pero que, desafortunadamente, no se han conservado, y son:

La gallarda Irene

El príncipe constante

La condesa Constanza

Santa Margarita

Incluso quedan dos que actualmente se excluyen ser suyas: *Los moriscos de Hornachos* y *Auto sacramental del Colmenar*.

Por lo que se refiere a las loas que preceden casi todas sus comedias, parece que fue Tárrega quien las escribió. Las únicas dos que no se les atribuye a nuestro canónigo son la *loa en alabanza de las mujeres feas* que precede *La enemiga favorable*, y la loa que se encuentra antes de *La duquesa constante*. Las dos se escribieron después de la muerte de Tárrega, una en ocasión de las fiestas dada por el casamiento de la Reina de Francia, la otra en la representación hecha por Claramonte a finales de 1608, seis años después de la muerte de Tárrega.

Muchas dificultades se han encontrado a la hora de definir la fecha precisa de composición de cada obra teatral del canónigo. Las únicas referencias se dan a través del estudio de los textos dramáticos; así que según Jose Luis Canet⁷⁵ la datación de sus comedias es la siguiente:

<i>La duquesa constante</i>	Anterior a 1589
<i>El esposo fingido</i>	Anterior a 1589
<i>Las suertes trocadas...</i>	Anterior a 1589
<i>La enemiga favorable</i>	Anterior a 1589
<i>El prado de Valencia</i>	Año 1589
<i>El cerco de Pavía</i>	Año 1590
<i>El cerco de Rodas</i>	Anterior a 1599
<i>La sangre leal ...</i>	Anterior a 1599

⁷⁵ Tárrega, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, edición, introducción y notas de Jose Luis Canet Valles, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia, London, 1985, p. 26.

La perseguida Amaltea
La fundación de la Orden...

Las últimas dos resultan muy dudosa en cuanto a su datación, de hecho puede que sean anteriores a *La sangre leal...* según la opinión de Bruerton y Froidi; pero según Canet sería «de extrañar que en los tres últimos años de su vida Tárrega no escribiese ninguna otra obra, cuando mantuvo su actividad literaria hasta muy poco antes de su muerte». ⁷⁶

3.2 PECULIARIDADES DEL TEATRO DE TÁRREGA

La escritura dramática de Francisco Agustín Tárrega constituye lo más sobresaliente de su producción literaria; sus comedias dan una clara visión de la sociedad nobiliaria de fines de siglo XVI y principio del siglo siguiente. El conjunto de los textos teatrales puede ser analizado según distintos criterios; para Canet y Sirera las estructuras de las comedias pueden ser divididas en dos agrupaciones:

«a) Obras que presentan un proceso de degradación, seguido de otro de mejora compensatoria, que cumple la función de dotar a la obra de un final feliz, acorde con los caracteres básicos de la comedia; es éste el caso de las dos primeras comedias escritas por el autor (*La duquesa constante* y *El esposo fingido*).

b) Obras que presentan un proceso de mejora, que puede llegar al final de una serie de amenazas encadenadas, que se van acumulando sobre el protagonista, hasta el punto de hacerle temer un fracaso, pero que se disipan a última hora ante la aparición de un hecho nuevo, de un auxiliar inesperado, o ante el arrepentimiento de un agresor» ⁷⁷.

A estas dos agrupaciones se puede añadir otro grupo en el que se inscriben las obras que presentan un desarrollo ambiguo y retorcido donde conviven “amenazas y contraataques, progresiones y regresiones en las que se reconoce ya el enredo desarrollado en todas sus posibilidades» ⁷⁸; de este último grupo forman parte *El prado de Valencia*, *La perseguida Amaltea* y *La enemiga favorable*, punto central del presente estudio.

⁷⁶ Ibidem, p. 26.

⁷⁷ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, pp. 109-110. El entre paréntesis es mío.

⁷⁸ Ibidem, pp. 110.

Con respecto a las temáticas claves de la mayoría de las obras pertenecientes al segundo grupo recién citado, es posible notar que esas mismas obras representan la mezcla de principalmente dos planos temáticos: «el histórico, que constituye el trasfondo de la anécdota dramática [...], y el personal, que se sobrepone a aquél, aunque el Canónigo sepa fundirlos ambos en la solución final del problema»⁷⁹. Por otro lado se ha observado que *El prado de Valencia* y *La perseguida Amaltea* narran «enredos de tipo amoroso, en los que la agresión adquiere una clara configuración de celada, que es combatida con armas semejantes»⁸⁰; *La enemiga favorable* comparte algunas de estas peculiaridades pero presenta también rasgos espectaculares que la ponen en conexión con *Las suertes trocadas*.... Según Canet y Sirera este primer análisis permite establecer el cambio de una «temática y unas estructuras» estrictamente conectadas con el género de la tragedia, para llegar hasta «una comedia en la que el enredo se erige como meta y como norma, aunque todavía vacile el autor entre las dos posibilidades: la combinación del enredo con la anécdota histórica y espectacular, o el enredo puro y simple»⁸¹. A continuación voy a analizar los rasgos estructurales y argumentales relativos a una de las obras relativas al ámbito teatral producida por Tárrega, esto es, *La enemiga favorable*.

4. LA ENEMIGA FAVORABLE

4.1 SINOPSIS

El estudio del texto teatral suele empezar de un examen estructural y de contenido, prolongándose a través de un análisis que abarca las funciones de los personajes principales, hasta llegar a un comentario sobre los aspectos intra e intertextuales que pueden observarse en la obra. Así que primeramente resulta necesario dar una visión general sobre los acontecimientos que constituyen la obra teatral.

La acción se ambienta en Campania, región del centro-sur de Italia, concretamente en Nápoles, en un periodo histórico indeterminado; puesto que la obra se desarrolla en el ámbito cortesano protagonizado por reyes, reinas y duques, se

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, p. 111.

podría suponer una ambientación relativa a finales del siglo XVI. La reina Irene, mujer del rey de Nápoles, tiene sospechas de que su marido tenga relaciones con Laura, una dama de corte. La reina en un primer momento quiere alejar a Laura de su marido, así que Polidoro, hermano de Laura, concierta el matrimonio entre Belisardo - hermano de la reina que está enamorado de Laura- y la propia Laura sin tener en cuenta su voluntad. Entonces Laura orgullosamente no acepta el casamiento con Belisardo y, ayudada por el rey, quien decide no otorgar el matrimonio, se va al palacio real. Entonces Irene pasa a un enfrentamiento abierto con Laura a la que propina un bofetón desencadenando su cólera, pero las dos se ven bloqueadas por el rey y Belisardo, los cuales quieren defender a Laura matando a la reina, pero ninguno de los dos la mata porque el rey tiene que irse. Laura, ofendida por el bofetón recibido, quiere ser vengada y, prometiéndose fingidamente en mujer a Belisardo, lo convence para que mate a su hermana la reina. Belisardo confiesa al rey la falsa acusación según la cual la reina había cometido adulterio con Norandino, primo del rey, llegado a Italia tras haber hecho un largo viaje a España y, por eso, la reina recibe órdenes de ser encarcelada en prisión por voluntad del rey. Después de una primera vacilación por parte del rey, que había pensado vengar el honor de Laura matando a la reina, él se da cuenta de que su mujer es un ejemplo de abnegación y fidelidad, pese a la falsa acusación de Belisardo. En el torneo final en el que participan los caballeros que querían defender el nombre de la reina, Laura disfrazada de caballero desvela arrepentida la maquinación que habían concordado con Belisardo para manchar el honor de Irene. Así que el rey, que se había disfrazado para luchar en el torneo en defensa de su mujer, decide suspender el enfrentamiento y todo termina bien. El desenlace de la obra se cierra con el cuadro de desfile de todos los participantes en el torneo con sus galas, cajas y atambores.

4.2 ESTRUCTURA

Como es posible verificar en el cuadro explicativo, la obra *La enemiga favorable* se compone de tres actos en los que las escenas trágicas aumentan en cuanto aumenta la tensión trágica de los acontecimientos narrados. Pues en el primer acto se identifican dos espacios vacíos, de hecho en esta fase inicial se presentan los personajes a través de su actitud frente al conflicto dramático pero todavía no se enfrenta el problema de la mancha de honor. En el segundo acto los espacios vacíos se convierten en tres: Tárrega está advirtiendo sus lectores de que la cumbre de la

disputa todavía no se ha logrado y la percepción del lector es precisamente esta, es decir que la tensión del conflicto juega un papel fundamental en la historia. El tercer acto proporciona tres espacios vacíos, pero al fin de simplificar y aclarar la visión general de la obra, me atrevo a insertar un ulterior espacio vacío que habría de ser introducido a conclusión de la escena en la que la reina pide perdón a Laura y a su marido, el rey, y les ruega de que no la vayan a justiciar terminado el torneo dado que ella piensa que ningún caballero irá a defender su nombre, ni tampoco su hermano Belisardo que es un traidor; según mi opinión la inserción de un ulterior espacio vacío resulta necesaria a la hora de definir un esquema de entrada y salida de los personajes en escena. Así que los huecos en escena resultan ser dos en el primer acto, tres en el segundo y cuatro en el tercero: un número creciente que, a pesar de parecer casual, resulta ser muy preciso por las razones mencionadas.

Sobre el asunto de los espacios dramáticos en los que se constituye la acción, hay que subrayar el hecho de que todas las secuencias se cumplen en espacios interiores menos dos: el primero y el último bloque de la comedia que se desarrollan en espacios exteriores. En efecto en la secuencia primera la comedia empieza con un juego de cañas, por lo tanto se trata de un espacio exterior y de encuentro; la obra se cierra con un torneo en el que los caballeros luchan para defender el nombre de la reina Irene, por lo tanto se puede hablar de una comedia circular porque empieza y termina mencionando dos competiciones, la primera que tiene carácter de juego, la segunda más grave y cumplidora y, al mismo tiempo las dos hacen referencia a espacios exteriores. En cambio todas las secuencias intermedias de desarrollo de la comedia se constituyen en espacios interiores que se identifican con el palacio real, la casa del conde Polidoro y la prisión donde queda encarcelada la reina Irene.

Al analizar la estructura de *La enemiga favorable* no hay que olvidar otro elemento que se encaja en el estudio de la configuración de la obra dramática, es decir la métrica. El texto se compone principalmente de quintillas con un esquema de rimas que se puede resumir en ABABA, CDCDC y siguiente, pero resulta interesante subrayar que en el primer bloque (de los versos 1 a 552) asistimos a una versificación alternada entre octavas reales y quintillas.

4.3 CUADRO DE LA ENEMIGA FAVORABLE

Estructura "La enemiga favorable"

BLOQUE	ESPACIOS	ACCIÓN	MÚSICA	VESTUARIO	MÉTRICA
ACTO PRIMERO					
A	Espacio exterior (de encuentro)	La comedia empieza con un juego de cañas (y termina con un torneo [circular]). La Reina dice a Polidoro que su hermana, Laura, se ha desmayado, entonces él va a su posada para verificar la salud de Laura. La Reina deja entender que el Rey está cometiendo adulterio con Laura; ella dice a Belisardo (su hermano) y Polidoro que durante el juego de cañas, el rey vio a Laura y cayó del caballo. La Reina dice al rey que se ha concertado el casamiento entre Laura y Belisardo, pero el rey no quiere consentir porque está enamorado de Laura. Entonces la Reina confiesa sus celos al Rey. (vv. 1-552)	Suenan atabales y trompetas como juego de cañas; ruido de cascabeles	Belisardo y Polidoro vestidos de juego de cañas con capellares y marlotas amarillas, acicates, lanzas y adargas.. (todas las descripciones antes que empiezan los versos pero en esta primera parte hay muchas referencias a los vestidos)	Octavas reales (vv. 1-8) ----- Quintillas (vv. 9-23) ----- Octavas reales (vv. 24-86) ----- Quintillas (vv. 87-552)
Espacio vacío					
B	Espacio interior (casa del conde Polidoro)	Polidoro ha concertado el matrimonio entre Laura y Belisardo. Llega el rey a casa de Polidoro y no quiere que se haga el matrimonio. Laura no quiere casarse con Belisardo, quiere tener mas tiempo para tomar su decisión. Así que Polidoro se enoja y quiere que su hermana esté de acuerdo con el casamiento. Pero Laura sigue no estando de acuerdo con la boda y el Rey la defiende y le promete llevarla a palacio real. Así que Belisardo acusa al Rey de que quiera defender a Laura para poder quedarse con ella. (vv. 553-1057)	—	referencias al vestuario	Quintillas
Espacio vacío					
ACTO SEGUNDO					
C	Espacio interior (palacio)	La reina Irene y Laura se enfrentan, porque las dos desean el amor del rey. Durante la discusión animada, la Reina Irene le da un bofetón a Laura. Belisardo y el Rey quieren matar la reina; uno por ser su hermano y otro por ser rey, porque ella ha ofendido a Laura. Ninguno de los dos la matan porque el Rey tiene que ir a una fiesta, entonces Laura quiere vengarse de la reina a través de Belisardo porque él le promete matar a la Reina para obtener su amor. (vv. 1058-1432)	al final: música atabales, trompetas y si hay chirimías	—	Quintillas
Espacio vacío					
	Espacio interior (palacio)	Llega a palacio Norandino, primo del Rey que había estado en España durante dos años. Norandino dá un retrato al Rey y a la reina y le pide que le den otro retrato a cambio. Le dan a Norandino un retrato de la reina y él la lleva de mano delante del rey para agradecerle. El rey vacila porque no sabe quien elegir si la reina o Laura. (vv. 1433-1637) Diálogo entre rey y Laura que quiere ser vengada por el bofetón recibido y amenaza el rey de que ella va a decir a su hermano que han tenido relaciones: el rey le promete matar a la reina. (vv. 1638-1742) Belisardo le dice al rey que la reina lo ha traicionado con Norandino pero es mentira. Belisardo le enseña al rey un niño degollado como prueba de que fuera un testigo. Así que el rey quiere aprisionar la reina y matarla, ya no quiere casarse con Laura. (vv. 1743-1938). Llega Laura que le lleva el veneno al rey para dárselo a la reina pero el rey le dice que ya no quiere casarse con ella. (vv. 1939-2026). Llega Polidoro que le dice a Laura que quiere llevarla a su casa. (vv. 2027-2051)		Laura vestida de negro (vv. 1638-1742)	Quintillas
Espacio vacío					

	Espacio interior (palacio)	La reina le confiesa a Norandino tener celos por su esposo. La reina es acusada de adulterio y tiene que ir a la prisión por voluntad del rey. Norandino trata de defenderla contra Horacio pero llegan el rey, Belisardo y Polidoro y va a ser aprisionada no solamente la reina, sino que también Norandino. (vv. 2052-2186)	—	—	Quintillas
Espacio vacío					
ACTO TERCERO					
D	Espacio interior (prisión)	Norandino habla con dos guardias porque quiere saber cuál fue la acusación que lo llevó a ser en prisión. Logra convencer a las guardias de sacarlo de la prisión y poner en su lugar una guardia. La guardia se viste de duque y el duque se viste de guardia para escapar de prisión. (vv. 2187-2371)	—	Norandino se viste de guarda con capa y sombrero, la guarda se viste de duque (cambio de vestido v. 2369)	Quintillas
Espacio vacío					
E	Espacio interior (palacio)	Polidoro le dice al rey que no cree en la acusación sobre su mujer, la reina, y que va a defenderla en la batalla pero el rey le pide que haga de juez. El rey está pensando defender a la reina en batalla pero no lo hace entender a Polidoro. (vv. 2372-2566) Después llega Laura que sigue pidiéndole al rey cuando irá a matar a la reina. El rey está molesto por esta presencia. (vv. 2567-2624). La Reina pide perdón a Laura y al rey, pero el rey no sabe si creerla. (vv. 2625-2828). <u>No está especificado el hecho de que lleven la reina a la prisión, se debería haber especificado y entonces falta un espacio vacío que yo he puesto para aclarar las secuencias.</u>	—	Reina con ropas honestas, de negro (vv. 2625 en adelante).	Quintillas
Espacio vacío ?					
F	Espacio interior (prisión)	Antes de ser justificada, la reina recibe visitas de Horacio, Belisardo, que dice a la reina que él va a defenderla en la batalla y, posteriormente, llegan dos personajes disfrazados de peregrinos (Norandino y Don Juan). Norandino se le descubre a la reina y le dice que el rey va a defenderla en la batalla. También le dice que quiere matar al rey durante la batalla y la reina le dice que se vaya, porque ella todavía está enamorada del rey. (vv. 2829-3087). <u>Debería estar escrito VANSE, en cambio solo aparece VASE.</u>	—	Norandino y Don Juan con barba cana, vestido de romero. (vv. 2981 y sig.)	Quintillas
Espacio vacío					
	Espacio interior (palacio)	El rey decide participar en la batalla y toma un arma que le aconseja un armero. El rey pide al armero que mantenga el secreto, pero él no mantiene la promesa. Laura confiesa al rey que Belisardo había mentido por causa suya. El rey está totalmente convencido de la inocencia de su esposa pero disimula con Laura y le hace creer que él quiera matar a la reina. (vv. 3088-3212)	—	—	Quintillas
Espacio vacío					
G	Espacio exterior (batalla)	Empieza la batalla para defender el nombre de la reina; los jueces son Polidoro, Arnaldo y Ponciano (dos caballeros viejos). Durante la batalla se presentan Belisardo, el rey, Norandino y Laura. Todos llevan visieras. La reina decide que tienen que enfrentarse el caballero vestido de negro (que es Laura) contra Belisardo. Belisardo y Laura explican el enredo; todo termina bien con el perdón del rey y de la reina. (vv. 3213-3490)	Suenan cajas; sitial negro; reina vestida de luto: a un lado un niño arrodillado, degollado por la garganta, a otro lado el verdugo vestido de luto.	Todos los participantes al torneo vestidos de batalla.	Quintillas

4.4 CONFLICTO DRAMÁTICO

Puesto que el conflicto dramático se queda en estricta relación con la actitud de los personajes manifestada en los diálogos, en la presente investigación resulta fundamental analizar los varios protagonistas de la comedia. Significativa es la figura del rey de Nápoles, personaje clave en la comedia de Tárrega. No solamente presenta una personalidad contradictoria, es decir el rey que encarna la justicia, pero que se comporta de forma injusta, sino que supera la contradicción clásica y proporciona una paradoja «que se plantea a tres niveles: el rey como fuente de justicia, sí, pero como galán que tiene la obligación de proteger a su dama legítima (la reina), de la que se tiene que deshacer para dar satisfacción a su dama ilegítima (Laura)»⁸². El final se soluciona de una manera ejemplar porque resulta ser revelador del genio del autor: el rey se convence de la inocencia de su mujer, pero no «interpondrá su influencia para detener el juicio que amenaza la vida de su esposa»⁸³ sino que saldrá disfrazado a defenderla en el torneo, renunciando, y aun más acusando a Laura de que ella no refleja la actitud de una dama digna como en cambio lo es la reina Irene, su esposa:

REY	Mira, Laura, que te olvido.
LAURA	¿Sin razón y sin por que varones tan principales quebrantan su ley?
REY	Yo sé que todas sois desleales, y con traidores no hay fe; todas sabréis ofender en las burlas y en las veras.
LAURA	No todas son tu mujer.
REY	Si tú imitarla supieras, yo te supiera querer. ⁸⁴

⁸² Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, p. 112.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, vv. 2788-2798.

Así que él llega hasta el punto de despreciar a Laura porque no demuestra ser un ejemplo de integridad como en cambio lo es su mujer, la reina Irene.

Es precisamente esta la cuestión principal con la que juega el canónigo Tárrega: presentar un símbolo de rectitud identificado con la cumbre máxima de la jerarquía social -el rey- que en un primer momento se deja vencer por sus pasiones y sentimientos, en un segundo momento vacila y no toma una posición cierta y clara, y al final abraza la redención defendiendo a su mujer en el torneo conclusivo. Gracias al cambio de ruta final el rey adquiere una consideración positiva a los ojos del lector de fines del siglo XVI porque se convierte en el ejemplo de virtud ampliamente citado por Cervantes y los autores que defendían la finalidad eutrapélica de la obra teatral e incluso moralizante.

En el primer acto aparecen, y se mantienen durante todo el trance inicial, dos temas que emergen frecuentemente en la literatura caballerescas, o sea la caída de caballo del hombre y el desmayo de la dama que en este caso particular es la amante. La caída de caballo no remite solamente a un incidente en el que el caballero efectivamente cae del animal, sino que sugiere una interpretación intertextual más profunda conectada al amor y a la falta de control; de hecho el caballo es el símbolo de las pasiones y, por lo tanto, dejarse desmontar, caer del caballo significa perder el control de las emociones y no lograr retomar el dominio de las propias acciones. Cito un ejemplo, entre los otros, que hace referencia al tema recién mencionado:

REINA	Todos tuvimos recelo, más mejor ha sucedido; que él ha caído en el suelo, y yo en su engaño he caído.
BELISARDO	¿El rey trata de engañarte?
REINA	A Polidoro conviene (a solas los dos) despedir, porque he de hablarte, aunque él en su casa tiene ocasión para dejarte.
BELISARDO	¡Ay de mí!
REINA	¡Conde!
POLIDORO	¿Que quieres?
REINA	Que sepas como tu hermana (Escúchame, no te alteres)

al lado de mi ventana
 miraba con sus mujeres;
 y no se cuál desventura
 o qué accidente impensado,
 cuando estaba más segura
 de un desmayo le ha quitado
 el mayo de su hermosura
 [...]

BELISARDO Mira si su amor es fiel;
 vióla en la plaza, y en vella
 cayó, y la caída dél
 causó el desmayo della.⁸⁵

Aquí se cuenta el hecho de que el rey cae de caballo y consiguientemente Laura se desmaya, clara señal de que los dos tenían relaciones secretas. En efecto, el desmayo aparece con insistencia en la literatura como uno de los síntomas característicos del amor femenino, pero tendré ocasión de hablar del tema del desmayo más adelante, en la comparación de los aspectos que diferencian y acomunan *El laberinto de amor* y *La enemiga favorable*.

Lo que subraya Tárrega una y otra vez es la importancia de los protagonistas femeninos en *La enemiga favorable*: Irene y Laura son los personajes alrededor de los cuales se constituye la acción dramática. La reina Irene encarna el modelo supremo de mujer y de representante de la justicia pese a las contrariedades y a la injusta persecución a la que es sometida: al principio se ve humillada por parte de su marido que está enamorado de Laura, pero le deja entender que sus presuntos celos son infundados; seguidamente es detestada por Laura, la cual quiere vengarse del bofetón recibido y aspira a quitarla de en medio para ocupar su lugar tratando de convencer al rey para que la envenene; y es despreciada, finalmente, por su propio hermano Belisardo quien, enamorado también de Laura, levanta contra la reina su hermana un falso testimonio de adulterio con el duque Norandino, primo del rey. El hecho de que la reina confiesa a Polidoro y Belisardo sus temores y celos referidos al adulterio del rey no se considera mínimamente en cuanto la acusada falsamente resulta ser ella misma, y por encima, ella es inocente; emerge una vez más la diferencia entre

⁸⁵ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, vv.113-131 y 227-230.

hombres y mujeres: si al hombre se le justifica el adulterio cumplido, a la mujer se le encierra en prisión sin tener pruebas concretas de la falsa acusación.

El gusto del autor por el trágico emerge en varias escenas y en el acto tercero asistimos a una de las secuencias más trágicas de la comedia: Irene, arrodillada frente al rey y a Laura, pide perdón para el bofetón dado; Laura es inamovible y el rey por fin se da cuenta de la inocencia de su esposa. Su ser intachable la mueve hasta rechazar la ayuda de Norandino quien, disfrazado de peregrino quiere librarla de la prisión, para demostrar su honestidad e integridad a los ojos de su marido:

NORANDINO	En tu nombre he de salir, y a tu esposo he de matar.
REINA	Si mi esposo ha da morir, Duque, no me has de librar.
NORANDINO	Pues pondré tiento en mi espada, y le venceré no mas.
REINA	Eres fuerte, no me agrada, y nadie llevó compas con mano de acero armada; véte y no salgas, Señor.
NORANDINO	¿Hablas de veras?
REINA	De veras.
NORANDINO	¿Tienes honra?
REINA	Tengo amor.
NORANDINO	¿Còmo es posible que quieras mas su vida que tu honor?
REINA	Eso y más puede un querer.
NORANDINO	Reina, pues tan mal me pagas por mi la guerra he de hacer.
REINA	Véte, Duque, y no la hagas; guarda que te haré prender. ⁸⁶

Tanto la reina Irene es el modelo de rectitud, como Laura representa el máximo nivel de deshonestidad e inmoralidad a que pueda llegar una persona sin escrúpulos,

⁸⁶ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, vv. 3044-3062.

Otro personaje clave es el propio Belisardo quien demuestra ser una persona débil y que haría todo lo que Laura le pidiera. Efectivamente es el propio Belisardo quien acusa de adulterio a la reina para contentar a Laura y vengar su honor; cuando habla con Irene antes de que empezara el torneo, se arrepiente de lo que ha hecho y decide luchar en el combate para defender su nombre, demostrando una vez más su ser inestable e inconstante. De hecho, según Canet y Sirera, Belisardo pertenece a una clase bien determinada de personajes que frecuentemente emplea Tárrega, pues manifiesta las características del galán tercero; es decir, un «oponente episódico que surge en obras en las que el galán segundo o tiene poca importancia [...] o se comporta de forma atípica auxiliando la protagonista (así, Belisardo surge para cubrir el espacio atributivo que deja Norandino)»⁸⁸. Por lo tanto, la función de Belisardo resulta ser la de portarse de consecuencia con respecto a las decisiones tomadas por Laura.

4.5 ACOTACIONES ESCÉNICAS E INTERTEXTUALIDAD

Observando el cuadro insertado a páginas 50 y 51 se puede notar que las acotaciones en el texto son numerosas y, en su mayoría, relacionadas con el vestuario y la música. En la comedia *La enemiga favorable*, Tárrega proporciona abundantes indicaciones a los actores representantes sobre cómo tenían que vestirse y cuándo se debía insertar la música en escena para crear una determinada atmósfera. Esto puede hacer pensar que Tárrega, en un primer momento, había dirigido sus obras a grupos de aficionados no acostumbrados a la práctica teatral y que necesitaban escrupulosas instrucciones para las representaciones. En cambio, en las obras más tardías es posible ver una consistente reducción de las acotaciones escénicas, quizás a causa de una gradual profesionalización de las compañías teatrales que ya no necesitaban sugerencias detalladas como en los primeros momentos.

4.6 FUENTES, FECHA DE COMPOSICIÓN Y GÉNERO

Según la opinión de Teresa Ferrer Valls el punto de partida del cual pudo haberse inspirado Tárrega para producir su obra *La enemiga favorable* llega de una colección de novelas escritas por el autor italiano Matteo Bandello, titulada *Novelle* y publicada en 1554. La novela a la que parece haberse basado Tárrega es la Novella

⁸⁸ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tàmesis Books Limited, en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, pp. 112.

XLIV⁸⁹ coleccionada en la segunda parte del volumen de Bandello. De otra manera Tárrega pudo haber leído la misma novela a través de la traducción publicada en 1589, la cual incluía «una selección de catorce de las novelas de Bandello bajo el título de *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandelo veronés, nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Boaistuau y Francisco de Belleforest*. Un título decididamente significativo porque muestra la orientación que motivó la selección de esas catorce novelas: su carácter trágico y su lectura moral»⁹⁰. En cambio Canet avalora la teoría según la que la fuente de *La enemiga favorable* sería *Il novellino* del italiano Masuccio Salernitano, en particular el cuento número L⁹¹, sobre todo por lo que se refiere a la parte del enredo amoroso. Aunque bastantes sean los puntos de contactos con la historia de *La enemiga favorable* de Tárrega, como por ejemplo el tema de la falsa acusación por parte de una persona de corte a la dama

⁸⁹ Sinopsis de la novela XLIV de Bandello: la duquesa de Savoia se enamora de Don Giovanni Mendoza. La duquesa va de Turín a España en compañía de su fiado médico Appiano y su criada Giulia, tras haber maquinado un fingido milagro de recuperación. En España la duquesa no desvela su identidad y se finge una peregrina. Don Giovanni se enamora de su belleza y los dos tienen una relación secreta. Llega el duque de Savoia y lleva la duquesa a Turín. Tras la vuelta, el duque tiene que irse a combatir para el rey y la duquesa se queda con el conde Pancalieri, consiliario del duque de Savoia que tenía el cargo de ocuparse de los oficios del duque. Este conde se enamora de la duquesa, se declara a ella pero ella, que estaba enamorada de Don Giovanni, demuestra ser una roca fiel. Entonces el conde inventa una falsa acusación en contra de la duquesa e inculpa a un nieto suyo de que había quedado con la duquesa, pero es una falsa acusación porque el conde quería vengarse del desdén de ella. La duquesa intenta explicar lo sucedido, pero nadie le da crédito, y tiene que quedar en la cama-prisión esperando que alguien defienda su nombre en un torneo. El médico de la duquesa va a España para pedir ayuda a Don Giovanni, para que él defiendan el nombre de la duquesa acusada falsamente. Don Giovanni llega a Turín y llega a una iglesia de un fraile español y se desvela a él, explicándole la razón por la que él estaba allí, es decir para defender la duquesa de Savoia. Entonces Don Giovanni se disfraza de fraile para conseguir hablar con la duquesa. El día del combate, Don Giovanni consigue la victoria contra el conde y enseguida regresa a España porque su pueblo estaba en lucha contra la familia de Toledo. Don Giovanni vence la guerra, y el duque de Savoia muere en un combate. Entonces la duquesa, que queda viuda, se va a Inglaterra para ver a su hermano. Él le asegura prometerla en esposa al misterioso caballero que había vencido en el torneo. Ella no sabe que es Don Giovanni. Al final Don Giovanni explica lo sucedido a la duquesa y los dos se quedan juntos.

⁹⁰ Ferrer Valls, Teresa, *Aventuras Novelescas en el Teatro Español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal De Virués y Francisco Agustín Tárrega*. Edición digital a partir de M. Chiabò - F. Doglio (ed.), XXVIII Convegno Internazionale Romanzesche Avventure di Donne Perseguitate nei Drammi Fra'4 e '500. Estratto. Roma, 7-10 ottobre 2004, [Roma], Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2004, pp. 319-342. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 335.

⁹¹ Es la historia de un caballero español que, a causa de una riña en la que mata a un importante señor, decide huir a Francia para servir al rey. Llega a servicio del conde de Arminac y se destaca por su maestría con las armas. La hija del conde se enamora del caballero español y se declara a él a través de una carta. El caballero la rechaza demostrando ser caballero digno; pero tras haber oído a los dos, el conde de Arminac decide concertar el matrimonio por haber demostrado de ser dignos los dos.

protagonista, la instauración del torneo para defender el nombre de la dama y el tema del disfraz, sería inverosímil establecer con toda seguridad el hecho de que Tárrega se haya inspirado a la novela de Bandello o a la de Masuccio para producir su comedia.

A la hora de situar una fecha de composición de *La enemiga favorable*, la crítica ha dado opiniones contradictorias; Bruerton y Froidi están convencidos de que esta obra es una de las últimas escritas por el autor por la extrema simplicidad de la métrica. Pero según Canet y Sirera la cantidad de las acotaciones escénicas coincide más con las obras de la primera producción dramática, aunque exista una obra posterior con un mayor número de acotaciones (se trata de *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, «pero es un caso excepcional, en el que las acotaciones son debidas tanto a la necesidad de descripción técnica de los milagros que realiza la Virgen, como a la maquinaria escénica»⁹²). Canet y Sirera opinan que *La enemiga favorable* es una de las primeras obras producidas por el canónigo y la fecha de composición que le atribuyen es anterior a 1589. Estos críticos formulan este juicio al considerar la presencia de elementos teatrales como la abundancia de monólogos y apartes que cortan el diálogo y que hacen pensar a una datación más temprana de la obra. En la presente investigación se apoya la hipótesis de Canet y Sirera incluso porque se valora la idea de que *La enemiga favorable* es una pieza teatral anterior a *El laberinto de amor* de Miguel de Cervantes, concepto central del estudio comparativo relativo a las obras.

Por lo que se refiere al género al que puede inscribirse la comedia *La enemiga favorable*, Canet explica que según su punto de vista el autor quiso construir «una comedia basada en el enredo puro y simple»⁹³. A pesar de tener un desarrollo decididamente trágico, la comedia termina con el reconocimiento de la inocencia de la reina y el casamiento de Laura y Belisardo; así que *La enemiga favorable* puede definirse como una *tragedia a lieto fine* o una tragicomedia.

El objetivo al que apunta Tárrega es el de tomar el partido de la nobleza; «mediante la comedia se busca que el espectador llegue a creer en la validez de su sistema social de valores y encuentre una justificación de su manera de vivir. Esto se concreta en la defensa de la monarquía absoluta y del rey como representante de

⁹² Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, pp. 107.

⁹³ Tárrega, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, Edición, introducción y notas de José Luis Canet Valles, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia, London, 1985, p. 30.

esta».⁹⁴

CAPÍTULO TERCERO:

EL LABERINTO DE AMOR Y LA ENEMIGA FAVORABLE EN EL ESPEJO

Como resultado de las consideraciones hechas hasta ahora con respecto a las obras *El laberinto de amor* de Cervantes y *La enemiga favorable* de Tárrega, se evidencia la necesidad de intentar llevar a cabo una comparación a nivel estructural, temático y narrativo de las obras mencionadas. En el apartado precedente se ha elaborado un análisis individual de cada obra, y ahora intentaré realizar un estudio comparativo de ambas. Es cierto que cada pieza teatral posee sus propias características que la marcan y le permiten ser reconocida por esos mismos rasgos peculiares que la diferencian de otra obra dramática, pero la intención del presente estudio es la de hacer hincapié en las similitudes que enlazan la obra de Cervantes con la obra de Tárrega y al mismo tiempo verificar cuáles son los elementos que las diferencian.

1. ESTRUCTURA

Observando los cuadros insertados en la sección precedente⁹⁵ relativos a las piezas dramáticas, hay que destacar una primera semejanza cotejada en las obras desde el punto de vista estructural; en efecto la una y la otra se componen de tres jornadas o actos, característica que, como ya se ha apuntado en el primer capítulo⁹⁶, remite a una de las innovaciones aportadas en los años ochenta del Quinientos por parte del grupo de literatos y humanistas que se introdujo en el mundo del teatro en ese mismo periodo, y es precisamente esta la época en la que Miguel de Cervantes entró de lleno en la escena teatral española. Debe señalarse el hecho de que Tárrega emplea una división de las escenas dramáticas más arcaica con respecto a la segmentación escénica elegida por Cervantes; pues como ha expuesto Juan Oleza «El teatro cortesano, cuando no fue un bloque espectacular, tendió a articularse por

⁹⁴ Ibidem, p. 47.

⁹⁵ Páginas 34-35 con referencia al *Laberinto de amor*, y pp. 59-60 por *La enemiga favorable*.

⁹⁶ Páginas 7.

medio de estructuras intermedias, los cuadros, definidos generalmente entre dos vacíos, autónomos y con una espectacularidad específica, dotados asimismo de materializaciones escenográficas. Esta es la estructura que predomina en Tárrega y en muchas comedias del primer Lope de Vega, sobre todo en las de más marcado carácter cortesano»⁹⁷. Dicho de otro modo es posible ver como en *La enemiga favorable* el autor ha dividido los actos en una cantidad de bloques dramáticos decididamente más escasa con respecto a la división empleada por Cervantes en *El laberinto de amor*. Dentro de esta perspectiva destaca el hecho de que Tárrega puede ser inscrito en la categoría de los autores trágicos que retoman elementos típicos del *senequismo* como partes indispensables de sus comedias; entre todos destaca la rigidez tempo-espacial de sus obras más tempranas a la que se puede asociar una voluntad más tardía manifestada por el autor de una mayor elaboración conectada con el enredo.

2. CONFLICTO DRAMÁTICO

La extracción social de los personajes que protagonizan el conflicto dramático es la misma en las dos obras, pues pertenecen a la alta nobleza: en *La enemiga favorable* son los reyes quienes representan el modelo del poder y en *El laberinto de amor* son los duques y condes.

En este sentido se comprende el empleo de un conjunto de códigos, asimilados por la sociedad del siglo XVI, necesarios para que la historia adquiriera veracidad a los ojos de los lectores. Así las cosas, se volverá la mirada hacia situaciones que muy a menudo interesaban el ambiente cortesano: damas acusadas falsamente, matrimonios concertados por parte de hermanos o padres, damas que se disfrazan de hombres para conseguir su objetivo -la mayoría de las veces conquistar el caballero del que están enamoradas-, caballeros que defienden el nombre de la mujer ofendida y otras circunstancias similares que se explicarán a lo largo del presente apartado.

Tanto la obra de Tárrega como la de Cervantes se desarrollan en Italia, la primera en Nápoles y la segunda en Emilia Romagna; la ambientación italiana se convierte en una peculiaridad común a las dos obras incluso porque las indicaciones geográficas empleadas por los autores sirven principalmente de referencia espacial

⁹⁷ Oleza, Joan, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", Támesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, p. 276.

que fija los límites del lugar de desarrollo de la acción dramática, de hecho ninguna de las indicaciones alude a un particular acontecimiento histórico, al contrario los nombres geográficos que aparecen en las obras se prestan a connotar la procedencia de los distintos personajes. Múltiples son los escritores españoles que adoptaron la ambientación italiana como trasfondo de sus propias piezas dramáticas, por un lado porque las compañías italianas que llegaron a la península ibérica en torno a los años setenta del siglo XVI tuvieron un éxito excepcional gracias a su estilo innovador de hacer teatro⁹⁸, por otro lado la tradición italiana abastecía los autores de temas y argumentos variados que les permitían ampliar su repertorio de producción teatral.

Las obras examinadas están caracterizadas por tener un desarrollo decididamente trágico -sobretudo en *La enemiga favorable*-, en el que las posibilidades que el problema se solucione resultan ser escasas e improbables, pero al final, inesperadamente, se halla una vuelta que permite aclarar la situación problemática y, por eso, las piezas dramáticas pueden ser insertadas en el género de las comedias. La afirmación anterior permite reflexionar sobre el género de *La enemiga favorable* y *El laberinto de amor*, siendo conscientes del hecho de que existe una definición más adecuada por esos tipos de comedias, o sea la de tragicomedias, comedias serias o *tragedie a lieto fine*, términos acuñados para indicar esas tragedias con final rectificados presente ya en la producción teatral italiana anterior⁹⁹ y adoptadas sucesivamente incluso por los autores españoles. En *El laberinto de amor* el problema se presenta desde la primera jornada con la acusación de Dagoberto a Rosamira y quedará hasta la jornada tercera cuando, durante el torneo conclusivo, el padre de Rosamira lee la carta escrita por Dagoberto en la que los enamorados desvelan la maquinación que habían tramado:

«(Carta.) La presta resolución que tomaste de
entregar a Manfredo por esposa a tu hija Rosamira me

⁹⁸ A propósito de la influencia italiana en el teatro de la península ibérica, ver el primer apartado de la presente investigación.

⁹⁹ En el repertorio teatral del italiano Giambattista Giraldi Cinzio se halla un número sustancial de *tragedie a lieto fine*, la primera es *Altile*, en cuyo prólogo el autor expone sus observaciones sobre el nuevo género. Sobre este asunto, se puede observar las ideas de Cinzio en el *Discorso over lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, de 1543. Giraldi Cinzio, *Giambattista, Discorso over lettera di I Giovambattista Gira/di Cinzio I intorno al comporre delle Comedie I e delle Tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, *Scritti Critici*, Milano, Marzorati Vicenza, Stocchiero, 1973.

forzó a usar de la industria de acusalla, por evitar por entonces el peligro de perdella. La mejor señal que te podré dar de que es buena es el haberla yo escogido por mi legítima mujer. Considera, señor, antes que del todo me culpes, que soy tan bueno como Manfredo, y que tu hija escogió lo que quizá tú no le dieras casándola contra su voluntad. Si con ella usare[s] término de piadoso padre, usaré yo contigo el de obediente hijo; aunque, de cualquier manera que me trates lo habré de ser hasta la muerte. Tu hijo Dagoberto.»¹⁰⁰

Tras la confesión de Dagoberto y Rosamira el conflicto dramático se soluciona en los mejores de los modos dado que se van a establecer oficialmente las tres parejas amorosas de las que se advierten los ataques y contraataques durante toda la obra: Dagoberto-Rosamira, Julia-Manfredo y Porcia-Anastasio. Por otro lado, en *La enemiga favorable* se ve como el gusto trágico de Tárrega se hace patente desde el principio con las sospechas fundadas de la reina Irene hacia la fidelidad de su marido, y la escena de lucha no solamente verbal sino también física de Laura e Irene; el desenrollo trágico se soluciona en el acto tercero con el perdón dado por parte de la reina a su hermano y con la reconciliación de la pareja real:

LAURA	La lanza, amigo, has perdido; cae en la cuenta, Señor; pues la lanza se ha caído vuelve a la Reina el honor y serás hoy mi marido. Confesemos la verdad, pues por serlo, a cuenta mía, acusaste su bondad.
BELISARDO	(Ap. Por mi, por Laura, querría mentir y decir verdad.) Aunque puedo mis castigos excusar con mi inclemencia, sabed la verdad, amigos,

¹⁰⁰ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada tercera.

ya que mi propia conciencia
sirve en mi de mil testigos.
Esta es buena, en Duque honrado,
en Rey piensa sin razon,
yo por amor la he culpado [...]
Laura turbó mi memoria
a mi hermana propia ofrezco
por testigo de mi historia [...].

REINA Conde, yo fui la ocasión
del hierro que ha cometido
y así, le doy el perdón. [...]

REY Aquí está; dame, Señora,
las manos (*abrázanse*)

REINA dame tus piés.

REY Mi bien.

REINA Mi vida.

REY Mi honor.¹⁰¹

Las situaciones descritas demuestran como el final feliz de las obras las convierte de tragedia a comedia no obstante el desarrollo trágico y, a veces, incluso llevando elementos revisados del *senequismo* en escena. En múltiples ocasiones ambos Tárrega y Cervantes utilizan rasgos trágicos del horror *senequista*, pero suavizándolos para que la representación se parezca mayormente a la vida, así pues los venenos que matan se convierten en pociones que adormecen, el niño degollado resulta ser una alegoría del presunto adulterio, no se matan a las damas sino que se las encierran en prisión hasta el torneo final y la crueldad en escena se abandona progresivamente para lograr el intento de transformar la tragedia en comedia con final feliz; además no existen ni escenas ni personajes cómicos, como, en cambio, aparecen en *El laberinto de amor* de Cervantes.

A todo ello habría que añadir otra característica asociada al senequismo, o sea el elemento del patético, típico del género trágico, que se visualiza tanto en *La enemiga favorable* como en *El laberinto de amor*. En efecto varias son las escenas patéticas en las obras mencionadas; en la comedia de Tárrega los acontecimientos

¹⁰¹ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto tercero, vv. 3386-3403, vv. 3406-3408 y vv. 3429-3431.

cargados de patetismo se ligan en mayor medida con el personaje de la reina Irene, ejemplo de rectitud y modelo de virtud incluso cuando se le acusa de adulterio y queda encarcelada hasta que algún caballero defienda su honor. Consciente de su inocencia, la reina pide perdón al rey y a Laura para las ofensas que había provocado:

REY ¿A qué vienes?

REINA Con razón.
(A *Laura*) A ti por solo un abrazo
(Al *rey*) Y a ti por solo un perdón.
Rey no te llamo marido,
pues por mujer no me quieres.
Laura por lo que he sufrido,
amigo, por lo que eres,
amiga, por lo que he sido,
señor, por este llorar (*llora la reina*)
señora, por tu contento,
por quien has de comenzar
tántalo de honor hambriento,
con bebida y con manjar.

LAURA De los dos puedes hacer
Uno, sin hacernos mengua.

REINA Y ansí, para merecer,
puedo hablar con una lengua,
con dos que son un querer. [...]
A Laura di un bofetón.

LAURA Temerario atrevimiento.

REINA Más disculpada ocasión; [...]
Yo, con entrambos culpada,
merezco morir sin duda,
más no morir deshonrada.
A la muerte me ha traído
esta merecida pena,
mi sentencia apuesta ha sido;
que Dios sabe que soy buena
con él y con mi marido.
Laura, pues fue mi ofender
desdén fundado en amor (*de rodillas*)

Rey, pues te vengo a perder,
no llameis falta de amor
las sobras de mi querer.
A ti me humillo, y a ti
te pido una muerte honrada;
tú te vengas, y tú así
haces buena á Laura amada
sin hacerme mala a mi.¹⁰²

Las acotaciones escénicas que introduce Tárrega en este pasaje *-la reina de rodilla, llora la reina-* contribuyen a provocar conmoción a los lectores, dado que la abundancia de lagrimas expresa sentimientos de sufrimientos gracias a la capacidad de empatía presente en medida mayor o menor en todas las personas. Elementos patéticos se evidencian también en la comedia de Cervantes cuando Julia se desvela a Manfredo y le declara su amor que hasta ahora resultaba ser no correspondido, dado que Manfredo estaba enamorado de Rosamira, la protagonista acusada de la obra:

(Vase el GÜÉSPED y entra JULIA muy bien adrezada de mujer, cubierta con su manto hasta los ojos, y pónese de rodillas ante MANFREDO.)

JULIA Si no halla en tu valor
disculpa mi atrevimiento,
en las disculpas no siento
que la puede haber mejor;
y si no tiempla el rigor
de tu indignación mi pena,
acabará esta jornada
culpada y desesperada,
como mi suerte lo ordena.

MANFREDO Levanta, señora mía,
que esta tu tamaña culpa

¹⁰² Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto tercero, vv. 2637-2654, vv. 2680-2682 y vv. 2687-2699.

el deseo la disculpa
que en tus entrañas se cría:
que de Amor la tiranía
a peores cosas fuerza,
y sé yo por experiencia
que no hay hacer resistencia
a los golpes de su fuerza.
Pues ya Amor me ha descubierto
tus pasos, tu intento y celo,
descúbreme tú ese cielo
que traes con nubes cubierto;
y si lo ignoras, te advierto
que son seguras verdades
las que la experiencia apura:
que es parte la hermosura
para mudar voluntades.

JULIA

Harélo, como es razón;
mas, ¡ay de mí!, que barrunto
que ha de llegar en un punto
mi muerte y tu admiración.
No te espante esta visión
ni este nunca visto estilo;
que el amor que en mí se esmera,
de Julia la verdadera
hizo un fingido Camilo.¹⁰³

Del diálogo citado se ve cómo se introduce el elemento de lo patético matizado para demostrar el arrepentimiento de Julia y su amor por Manfredo, así que el lector pueda imaginarse el sufrimiento amoroso padecido por esa mujer que llega hasta disfrazarse primero de pastorcillo, luego de estudiante y finalmente de mujer para favorecer la voluntad de Manfredo.

2.1 PERSONAJES

A la hora de establecer el motivo conductor de las acciones dramáticas se

¹⁰³ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada tercera, vv. 2701-2736. El subrayado es mío.

observa que lo que mueve a los personajes de las obras en cuestión es el deseo de conquistar a la persona amada utilizando todos los recursos necesarios a conseguir ese mismo objetivo, en otras palabras, el amor es el motor que pone en marcha el conflicto dramático. Las comedias examinadas se componen de un número considerable de personajes, y lo que une a cada uno de ellos es el hecho de que todos actúen en nombre de una fuerza superior que se identifica con el amor. Dentro de esta perspectiva hay que destacar las distintas acepciones que pueden asociarse al amor porque, a veces, participa activamente el elemento del deseo amoroso que proporciona una connotación negativa a la voluntad de la persona enamorada. De hecho no siempre se puede hablar de un sentimiento positivo, al contrario, la mayoría de los personajes caen en situaciones reprochables en las que demuestran hasta qué punto pueden llegar para obtener su finalidad. Los hombres que protagonizan las dos obras son caballeros que ponen el deseo amoroso antes de la norma conductual a la que deberían hacer referencia: a veces suenan altos y fugaces los reproches hacia el rey de Nápoles que antepone su pasión a cualquier consideración de estado, como cuando Belisardo recrimina al rey que oculte bajo una falsa «más cara de justicia» su «lascivo amor», sin saber guardar la «ley de honrado». Igualmente en la obra cervantina Dagoberto no demuestra ser el típico caballero digno que lucha por obtener la mano de su dama, al contrario en la primera jornada él lanza la acusación contra Rosamira y reaparece solamente al final del torneo a través de una carta que explica la verdad al padre de su amada. Se visualizan también otros caballeros que pertenecen a las historias, pero funcionan como figuras complementarias a la dama de la que están enamorados: es el caso de Belisardo dispuesto a todo -hasta matar a su hermana, la reina Irene- para conquistar el amor de Laura en la obra de Tárrega y Manfredo y Anastasio, que van a defender el nombre de Rosamira en el torneo conclusivo, en *El laberinto de amor*.

Al mismo nivel de importancia que los protagonistas masculinos se colocan las damas que figuran en las obras examinadas; por lo que se refiere la obra de Tárrega, Canet y Sirera afirman que «la dama antagonista tiene, en el teatro de Tárrega, una gran importancia. Digamos de entrada que las dos damas principales (protagonista y antagonista) luchan activamente por el mismo hombre, el galán protagonista.»¹⁰⁴; en efecto vemos como la reina y Laura se enfrentan abiertamente desde el primer

¹⁰⁴ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, pp. 113.

encuentro y siguen siendo enemigas hasta el final cuando, por fin, se verifica el arrepentimiento de Laura que se disfraza de caballero para luchar en el torneo en defensa de la reina. De igual modo en la obra de Cervantes las fuerzas que desencadenan el laberinto amoroso son Rosamira, Julia y Porcia, por lo tanto las tres desempeñan un papel activo en el conseguimiento de sus fines: conquistar el amor de Dagoberto, Manfredo y Anastasio.

2.2 FALSA ACUSACIÓN DOBLE

Como es sabido la falsa acusación¹⁰⁵ fue un recurso ampliamente utilizado en los dramas de los Siglos de Oro, tanto por los dramaturgos mayores como por los de menor renombre. Intentando llevar a cabo una clasificación de los motivos por los que surge una falsa acusación, se evidencia que existen acusaciones que nacen de la malicia o doblez del acusador y, en otros casos, la acusación es un medio para conseguir ciertos fines. De la segunda agrupación forman parte las acusaciones conectadas a las obras del presente estudio, pero en las dos aparece una característica que las aleja en cierta medida del modelo tradicional; debe señalarse, en efecto, una doble vertiente en el motivo de la falsa acusación, dado que las personas acusadas son dos tanto en *La enemiga favorable* como en *El laberinto de amor*. De estos dos episodios se destaca que en el primer caso la acusación se revela verdadera, y en el segundo caso la inculpación es falsa. De estas evidencias se puede observar cómo en la obra de Tárrega la imputación que la reina Irene hace a su marido por tener relaciones con Laura, una dama de corte, resulta ser una sospecha fundada. Véase cómo en el diálogo entre la reina y Belisardo ella le confiesa sus celos:

REINA	¡Ay Belisardo! ¡Ay hermano! Si supieses las traiciones de un ingrato y de un tirano, darías á tus pasiones y á tu embustes de mano. Harías de ese Galeno un Nerón para matar,
-------	---

¹⁰⁵ Sobre el motivo de la falsa acusación, muy difundido, puede verse Cannavaggio, Jean, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, París, 1977, pp. 110-115.

y del arábico seno
 penetrante rejalgar,
 y de amor sangre y veneno.
 Dejarías de querer
 a quien te burla y me afrenta.
 BELISARDO ¿Qué es los que dices, mujer?
 REINA Darme ocasión á que mienta,
 acordándome en mi ser.
 Mujer soy, no me condenas,
 aunque me tratas tan mal;
 que en tus gustos y en mis penas
 hay una tan desleal,
 que á todas nos hace buenas.
 BELISARDO ¿Y quién es?
 REINA Una estimada.
 BELISARDO Acábala de nombrar;
 porque dar una embajada
 mala á pedazos, es dar
 purga con taza penada.
 REINA Laura y el rey han causado
 mi pena y tus desfavores;
 breve embajada te he dado,
 que en nombrar los ofensores
 las ofensas te he nombrado.¹⁰⁶

De igual manera en la obra de Cervantes se ve cómo la acusación que hace Dagoberto a Rosamira finalmente se desvela una maquinación que habían ideado los dos para lograr obtener un matrimonio concertado, así que ella estaba en «torpe ayuntamiento» con quien no era su prometido, o sea el mismo Dagoberto acusador;. Véase, por ejemplo, el pasaje en el que Dagoberto pronuncia la intriga disfrazada de acusación:

DAGOBERTO Tu honra puesta en deshonorado trance
 está por quien guardarla más debiera,

¹⁰⁶ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, vv. 182-211.

haciendo della peligroso alcance
la fama, en esta parte verdadera.
Forzosa es la ocasión, forzoso el lance;
las riendas he soltado en la carrera:
imposible es parar hasta que diga
lo que una justa obligación me obliga.

Tu hija Rosamira en lazo estrecho
yace con quien pudiera declarallo,
si a la grande importancia deste hecho
tocara con la lengua publicallo.
Impide una ocasión lo que el derecho
pide, y así, es forzoso el ocultallo;
basta que esto es verdad, y que me obligo
a probar con las armas lo que digo.

Digo que en deshonado ayuntamiento
se estrecha con un bajo caballero,
sin tener a tus canas miramiento,
ni a la ofensa de Dios, que es lo primero.
Y a probar la verdad de lo que cuento
diez días en el campo armado espero;
que ésta es la vía que el derecho halla;
do no hay testigos, suple la batalla.¹⁰⁷

Por eso se puede ver cómo en ambas obras, el primer caso de acusación se desvela ser una acusación fundada. En cambio, por lo que se refiere al segundo caso cabe subrayar que en *La enemiga favorable*, el hecho de que la reina Irene sea acusada de haber cometido adulterio con Norandino, un primo del rey, resulta ser una falsa acusación presentada por parte de Belisardo, nacida por culpa de un capricho de Laura que quiere ser vengada por el bofetón recibido:

BELISARDO

Laura querida,

Merced que es tan soberana,

No tiene paga medida.

REINA

Pues si das muerte á tu hermana

¹⁰⁷ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada primera, vv. 46-69.

yo te prometo dar vida.
Confieso que tu cuñado
fué mi galán admitido;
mas, aunque alegre y mirado
llegó el rey a ser querido
a mi mano no ha llegado.
Porque todo lo hace llano
la que todo no lo niega,
y de raya y de liviano
pasa el favor cuando llega
a las rayas de la mano.
No te pido, como á ciego,
el favor que de ti aguardo,
buena soy, su amor fué fuego.
Hazme honrada, Belisardo,
porque me haga tuya luego.
Mata á la reina, y confía
lo que digo y lo que callo.¹⁰⁸

Asimismo en *El laberinto de amor* el duque Manfredo viene acusado de haber raptado a Julia y Porcia, pero, en realidad, las dos habían huido de casa para declararse a los hombres de los que estaban enamoradas:

(Entra un EMBAJADOR del DUQUE DE DORLÁN, vestido de luto.)

DORLÁN ¡Gracias a Dios, Manfredo, que [te] he hallado!
Quien viene a lo que yo, Manfredo, vengo,
no le conviene usar de más crianza:
que sólo en las razones me prevengo
que estarán en la lengua o en la lanza.
La antigua ley de embajador mantengo:
escúchame, y responde sin tardanza,
que a ti el gran duque de Dorlán me envía
y a guerra a sangre y fuego desafía.
Dice, y esto es verdad, que habiendo dado

¹⁰⁸ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto segundo, vv. 1383-1404.

a tu corte en la suya alojamiento,
y habiéndote en su casa agasajado,
viniendo a efetur tu casamiento,
como el troyano huésped, olvidado
del hospedaje, con lascivo intento
su hija le robaste y su sobrina:
traición no de tu fama y nombre digna.
Por esto, si a su intento no te ajustas,
y a la ley no respondes de hidalguía,
de poder a poder, o, si más gustas,
de persona a persona, desafía.

PORCIA Nuestras [s]andeces causan estas justas.
¿Haslo notado bien? Di, Julia mía.

JULIA Calla, y entre estos árboles te esconde;
veremos lo que el duque le responde.[...]

MANFREDO Reprima mi inocencia en mí la ira
que alborota tu lengua licenciosa;
yo no sé qué responda a esa mentira;
sólo sé que Fortuna, mentirosa,
debe o quiere probar con su insolencia
los quilates que tiene mi paciencia.
Diréisle al duque que ante él mismo apelo
de aquesta acusación vana que ha hecho,
porque, por la Deidad que rige el cielo,
que jamás tal traición cupo en mi pecho.
Leal pisé de su palacio el suelo,
leal salí, guardando aquel derecho
que al hospedaje amigo se debía
y a la ley que profeso de hidalguía.¹⁰⁹

El conjunto de evidencias demuestra que tanto en la obra de Tárrega como en la de Cervantes el segundo caso de acusación se revela ser falsa, al contrario del primer episodio mencionado en el que la acusación es razonable y legítima.

¹⁰⁹ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada primera, vv. 556-580 y vv. 591-604.

3. TRADICIÓN PASTORIL¹¹⁰

Después de un atento análisis sobre las fuentes en las que se pudieron haber inspirado los autores en examen, se ha podido observar que tanto Cervantes como Tárrega han podido sacar varios elementos de la tradición pastoril, vinculados a su vez a la tradición cortesana, para la producción de sus obras. Así por ejemplo y de acuerdo con la perspectiva de Joan Oleza expuesta en su ensayo “La tradición pastoril en Lope de Vega”, se valora que «las lamentaciones y quejas amorosas constituyen uno de los tópicos más inseparables de la tradición pastoril»¹¹¹. En efecto, tanto en *La enemiga favorable* como en *El laberinto de amor* aparecen diálogos en los que los personajes reflexionan sobre sus situaciones amorosas y se quejan por el hecho de que no son correspondidos por el propio amado o amada. Es el caso de Laura -en *La enemiga favorable*- cuando descubre que el rey la rechaza porque la desprecia en cuanto ella no posee las características de dama digna como en cambio lo es la reina, su enemiga:

LAURA	Bien te dejas entender; ¡Ay Belisardo! ¡Ay traidor! Fuése y no me puede ver; dejóme, y es lo peor que me dejo de querer. Mis enojos indiscretos movieron su voluntad; su voluntad, sus respetos; sus respetos, su bondad; su bondad, estos efectos. No me quiere por mujer, y me trata con desden; que como en su parecer la reina es mala también,
-------	--

¹¹⁰ El nacimiento de la tradición pastoril se sitúa a principios del siglo XVI cuando las novelas pastoriles empezaron a ser cada vez más empleadas en el panorama literario de la época. El origen de la novela pastoril está en la égloga, género lírico constituido por un diálogo de temática amorosa entre dos pastores, que hablan y se comportan como caballeros cortesanos, en una naturaleza idílica.

¹¹¹ Oleza, Joan, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, pp. 328-329.

piensa que yo lo he de ser.
Por sobrada diligencia,
mal querida y deshonrada
me veo: que en ley de ausencia,
la medicina sobrada
suele crecer la dolencia,
si anduviera mas sufrida,
y sin Belisardo, ahora
me viera honrada y querida.
Dos veces reina traidora,
me veo de ti ofendida.
Sin honra y sin amistad
he quedado; pues ¿qué aguardo?
Loca iré por la ciudad
hasta hacer que Belisardo
le cuente al rey la verdad.¹¹²

Pero no solamente Laura manifiesta sus quejas amorosas, sino también el rey de Nápoles, en su vacilación entre el creer a la inocencia o a la falsedad de su mujer, pronuncia un monólogo en el que se pregunta cuáles fueron sus culpas para merecerse esa mancha en el honor; la única que no se queja con respecto a su situación problemática, aunque podría ser la única con derecho a hacerlo, es la reina Irene, posiblemente porque su inocencia es evidente desde el comienzo de la obra siendo ella el máximo modelo de rectitud y fidelidad. Igualmente en la obra de Cervantes se aprecia que Julia y Porcia manifiestan quejas amorosas en contra de los hombres esquivos de los que están enamoradas, pero ellos -Manfredo y Anastasio- solo tienen ojos para Rosamira hasta cambiar idea en la jornada tercera:

JULIA ¡Ay, crüel, cómo te vas
 triunfando de mis despojos!
 ¿Qué consejo en mis enojos
 es, ¡oh Amor!, el que me das?
 En gran confusión me veo.

¹¹² Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto segundo, vv. 1997-2026.

¿Quién me podrá aconsejar?

En fin, habré de acabar

a las manos del deseo.¹¹³

Tampoco en la obra de Cervantes la protagonista Rosamira pronuncia lamentaciones con respecto a su encarcelamiento, pero en este caso se sabe que, en resumidas cuentas, ella y Dagoberto son los responsables de la intriga que desencadena el conflicto dramático. Incluso se pueden asociar a la tradición pastoril «situaciones dramáticas muy codificadas y convencionalizadas» en las que frecuentemente se presentan personas que se aman sin corresponderse; es el caso de Belisardo-Laura en *La enemiga favorable*, y, como ya se ha comentado antes, Julia-Manfredo y Porcia-Anastasio en *El laberinto de amor*. Finalmente hay que destacar que «de todos los temas constitutivos de la tradición pastoril desde los orígenes virgilianos, es sin duda el tema del “Omnia vincit amor” el que mejor define a estas comedias» donde se supone «la confirmación del poder absoluto del amor, que vence todos los obstáculos y enredos»¹¹⁴. Así pues, tanto en la obra de Tárrega como en la de Cervantes la historia se concluye positivamente para todos los personajes, incluso para los que durante el desarrollo de la historia se habían demostrado ser personas sin escrúpulos para obtener sus finalidades -Laura y Belisardo en *La enemiga favorable*- y también para los que habían surtido múltiples intrigas para conquistar las personas amadas - Julia y Porcia en *El laberinto de amor*-.

3.1 PAPEL DE LA MUJER

A estas alturas del presente trabajo se han abundantemente mencionado los nombres de los personajes que figuran en las obras examinadas, pero todavía falta una puntualización por lo que se refiere al papel de la mujer en las piezas teatrales producidas por Tárrega y Cervantes. Según la visión de Canet:

La dama, en las comedias del poeta valenciano, llevará siempre la iniciativa y cualquier medio será válido para la consecución de su fin: el matrimonio. Fin completamente

¹¹³ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada segunda, vv. 1897-1904.

¹¹⁴ Oleza, Joan, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, Támesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, p. 333.

institucionalizado, ya que una vez en él, la mujer pierde la iniciativa para someterse completamente al varón. [...] El amor para Tárrega es un acto de sumisión de la mujer al padre o al hermano, poseedores de su honra y dueños y señores absolutos de su persona para casarla con quien quisieren.¹¹⁵

En este sentido, muy bien se entiende la actitud de Polidoro frente al rechazo demostrado por su hermana Laura que no estaba de acuerdo con el matrimonio que él le había concertado con Belisardo. A este respecto habría que añadir la perspectiva más tardía de Canet y Sirera, que en esta investigación se comparte, cuando valoran el hecho de que en el teatro de Tárrega «las protagonistas suelen ser, como sus antagonistas, activas, ya que sus galanes no acostumbran a levantar un dedo en su favor»¹¹⁶. En efecto, no obstante la incuestionable inocencia de la reina Irene, se observa cómo su marido, el rey, muestra un comportamiento totalmente pasivo relativamente a su relación de pareja, en cambio resulta ser atento a las apariencias, dado que demuestra una preocupación obsesiva a su mancha en el honor. Esas mismas damas activas:

no dudarán en disfrazarse de hombres, dar muerte a galanes impertinentes y hacer, en fin, todo lo posible para que la dama segunda no se salga con la suya. Ésta, por su parte, no será menos activa. Todo lo contrario, derrochará ingenio y malevolencia, y no dudará en urdir estratagemas nada legítimas así como se aliará con el galán segundo tantas veces fuese necesario. En campo del enfrentamiento será el honor de la protagonista. Si las damas segundas consiguen hacer creer al protagonista que su dama no es honrada, tendrán la mitad de la batalla ganada (y la otra, lograr que se

¹¹⁵ Tárrega, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, Edición, introducción y notas de José Luis Canet Valles, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia, London, 1985, pp. 44.

¹¹⁶ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, p. 113.

enamoren de ellas, la dan por supuesta).¹¹⁷

Con respecto a esta temática, resulta interesante valorar el punto de vista de Rico García sobre la obra de Cervantes cuando dice que «*El laberinto*, ciertamente, recrea un tema que preocupó a Cervantes a lo largo de toda su obra, desde la composición de *La Galatea* al *Persiles*: la defensa de la libertad de la mujer. [...] Los personajes femeninos de Cervantes se rebelan contra el matrimonio concertado y contra la tiranía de padres y maridos». Así que, como se puede observar en ambas obras, el papel de la mujer resulta ser un tema que desvela una reflexión minuciosa tanto de Tárrega como de Cervantes; las damas presentadas por parte de los autores encarnan mujeres actuales y modernas que luchan para obtener sus propios derechos y libertades: es el caso de Laura en *La enemiga favorable* que, aunque resulte ser la antagonista de la historia, niega el matrimonio concertado por parte de su hermano con Belisardo y es también el caso de Rosamira en *El laberinto de amor* que urde una intriga para anular otro matrimonio concertado por parte de su padre con Manfredo.

3.1.1 DESMAYO Y SILENCIO

Como ya se ha comentado precedentemente, los motivos del desmayo y del silencio aparecen a menudo en la literatura novelesca sobre todo con referencia a las mujeres; por lo tanto, se muestra clara la necesidad de valorar otro asunto que las obras examinadas comparten, a través del análisis de algunas escenas llamativas conectadas con la temática en objeto. En primer lugar se quiere tomar en consideración el motivo patético del desmayo en *La enemiga favorable*: en el acto primero la acción empieza con el ya citado juego de cañas en el que el rey de Nápoles cae del caballo y, en ese mismo momento, Laura se desmaya; es precisamente el sucederse de esos acontecimientos lo que lleva a la reina a tener un mal presentimiento sobre los dos que, seguidamente, se revela ser verdadero. Asimismo, en *El laberinto de amor*, asistimos al desmayarse de Rosamira, en la primera jornada, al momento de la acusación avanzada por Dagoberto; en segundo lugar, se puede observar cómo en el episodio de Rosamira se combina el motivo del desmayo a lo del silencio, dado que, frente a la calumnia recién oída, la protagonista no se defiende ni con una palabra, sino que se queda en silencio y se desmaya. De igual manera se

¹¹⁷ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Támesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, p. 113.

queda en silencio la reina Irene después de que le propina un bofetón a Laura por su insolencia, precisamente cuando llegan su marido y Belisardo, así que su silencio se interpreta como señal de culpabilidad. Dentro de esta perspectiva se ve cómo los motivos del desmayo y del silencio adquieren significado únicamente en el contexto en el que se ponen. Rosamira y Laura se desmayan por razones muy diferentes; el desmayo de Rosamira parece un recurso para que su padre se convenza de que la acusación hecha por Dagoberto tiene fundamento, pero, como sabemos, no lo es. Mientras que Laura se desmaya porque asiste a la caída del caballo de su enamorado, entonces la preocupación es tan fuerte que le provoca un desmayo. El quedarse en silencio puede vincularse tanto a la inocencia como a la culpabilidad de la persona. Así pues, Rosamira se queda en silencio frente a la acusación porque sabe que, en realidad, es verdadera, dado que está ideando una intriga con Dagoberto; en cambio el silencio de la reina Irene se puede interpretar como la conciencia de que, de allí en adelante, el bofetón que ha dado a Laura le causará numerosos problemas.

3.2 LIBRE ALBEDRÍO DEL SER HUMANO

Considerando las observaciones presentadas hasta ahora, resulta interesante notar cómo las acciones de los distintos personajes subrayan una idea clave que es el libre albedrío del ser humano y que afecta a todos los sujetos estimados en la presente investigación. Es cierto que tanto Tárrega como Cervantes -pero el autor del *Quijote* en mayor medida- han demostrado su interés por explorar las múltiples facetas que componen la personalidad de un individuo, presentando un abanico de protagonistas diferentes en las obras producidas. Según las afirmaciones de Gymez Canseco y Ojeda Calvo, hechas con referencia a la obra de Miguel de Cervantes:

En *El laberinto de amor*, los personajes indagan en los límites de la libertad para amar en un mundo donde el amor parece fuera del orden establecido. [...] Cervantes plantea de un modo más radical el problema de la libertad colectiva e individual. [...] Esta defensa a ultranza de la libertad determina también la naturaleza dramática de los personajes cervantinos, que rompen con los límites establecidos por las teorías teatrales contemporáneas, se mueven en márgenes ajenos al

decoro y actúan con una autonomía inusitada.¹¹⁸

En otras palabras Cervantes nos quiere comunicar que la libertad es la base de la dignidad del ser humano y permite tomar decisiones para diferenciarse de otras personas y afirmar la propia unicidad. El problema es que esta perspectiva muestra los límites a los que están sometido los sujetos analizados, así que la libertad de elegir llega a ser el punto fundamental para entender el comportamiento de los personajes:

Nos encontramos con personajes que quieren ser ellos mismos contra viento y marea o que, por el contrario, quieren ser lo que no son, pero que están dispuestos a mentir, a adoptar otras personalidades, a disfrazarse o incluso a arriesgar su vida y su honor por mantener su identidad o por alcanzarla¹¹⁹.

Las ideas expuestas, en efecto, podrían asociarse, con diferentes acepciones, a lo que pone en relieve Tárrega en sus personajes de *La enemiga favorable*: el rey de Nápoles elige creer a su mujer y decide no escuchar las falsas acusaciones en contra de ella; al mismo modo Laura, finalmente, muestra su arrepentimiento y confiesa la verdad durante el torneo conclusivo; asimismo Belisardo se da cuenta de lo que estaba dispuesto a hacer para conseguir el amor de Laura y decide rescatarse defendiendo el nombre de su hermana en el torneo final.

4. ACOTACIONES ESCÉNICAS E INTERTEXTUALIDAD

4.1 DISFRAZ Y VESTUARIO

Disfraces, engaños y enredos son recursos narrativos utilizados por los autores para surtir una trama laberíntica en la que los personajes caen en una serie de malentendidos que llevan a que las acciones se solucionen de manera sorprendente con respecto al hilo conductor de la obra. En *El laberinto de amor* «las damas salen del palacio al campo, se disfrazan de pastores, de labrador o labradora, de estudiante,

¹¹⁸ Gómez Canseco, Luis y María del Valle Ojeda Calvo, “Cervantes y el teatro”, en Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, p. 48.

¹¹⁹Ibidem, p. 49.

de escudero y hasta de otra dama y se encubren para conseguir lo que desean: casarse con sus amados, a la vez que una de ellas se libra de una falsa acusación»¹²⁰. Frente al papel muy activo de esas mujeres que se disfrazan y encubren para afirmar su propia voluntad, destaca el hecho de que incluso Dagoberto se viste de peregrino, pero con la finalidad de no ser reconocido durante el torneo conclusivo; así que esos continuos cambios de identidades llevan a que el laberinto de amores se enrede aun más, con la consecuencia de que el lector sea atraído a conocer cómo se soluciona el enredo. Asimismo, en *La enemiga favorable*, Tárrega emplea el recurso del disfraz distintas veces y con varios personajes: en la primera escena del acto tercero, por ejemplo, Norandino está encarcelado y logra convencer una de las guardias a cambiarse de vestido con él para escaparse de prisión; otra escena se da cuando Norandino «*con barba cana y vestido de romero*¹²¹» va a visitar a la reina Irene que estaba aprisionada porque víctima de una falsa acusación adelantada por Belisardo; incluso Laura se disfraza de caballero en el torneo final, demostrando su arrepentimiento, para luchar en defensa del honor de la reina.

De la perspectiva más general se observa que, utilizando palabras de Ojeda Calvo:

Cervantes se sirve en la construcción de su teatro de todo tipo de disfraces, de identidades falsas, de cambios de nombres y hasta de sexo, que, a más de un recurso dramático, encierran dos opciones repetidas: la del engaño como mecanismo para resolver los conflictos, común a buena parte del teatro contemporáneo, y la de la voluntad de ser otro o de ser ellos mismos siendo otros que muestran muchos de los personajes. [...] Pero es que en ese contraste entre ser y parecer, en esas apariencias que permiten a los personajes seguir siendo lo que son o encontrar un cauce para alcanzar sus deseos, está la clave de comedias como *El laberinto de*

¹²⁰ Ibidem, p. 37.

¹²¹ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto tercero, acotación escénica, tras el v. 2979.

amor, donde casi nadie es lo que parece¹²².

Las observaciones planteadas por Ojeda Calvo con referencia a la obra de Cervantes, pueden ser asociadas incluso a los recursos dramáticos empleados por el canónigo Tárrega. El disfraz es un recurso que aparece en nueve de las diez comedias escritas por Tárrega, de hecho «la mayor parte de los personajes que se disfrazan son mujeres que toman el hábito masculino. [...] Los hombres, si se disfrazan, es para pasar desapercibidos bajo una apariencia de inferior condición social»¹²³.

Otro elemento escenográfico fundamental es la descripción del vestuario que figura en las acotaciones escénicas posicionadas antes del texto, para dar indicaciones a los actores y a los lectores. En *La enemiga favorable* se nota una voluntad por parte del autor de describir minuciosamente los vestidos y los objetos que se necesitan llevar a la escena: «Salen Belisardo y Polidoro, vestidos de juego de cañas, con capellares y marlotas amarillas, acicates, lanzas y adargas»¹²⁴. En *El laberinto de amor* el vestuario se ve estrictamente conectado con el recurso del disfraz: «Salen Julia y Porcia en hábito de pastorcillos, con pellicos»¹²⁵, así que las acotaciones presentes relativas al vestuario resultan necesarias al fin de aclarar el enredo al lector.

Una peculiaridad que las dos obras indudablemente comparten, se observa en la tercera jornada, al momento del desarrollo del torneo conclusivo; en ambas obras la protagonista tiene que presentarse al torneo vestida de una manera bien determinada y tiene que ser acompañada por un lado de un niño y por otro lado de un verdugo. En *El laberinto de amor* Porcia se presenta al torneo -en lugar de Rosamira- cubierta con un manto «la mitad de arriba abajo de tafetán negro, la otra mitad de tafetán verde» según las instrucciones que le había dado el carcelero. Hay que señalar la importancia de los colores especificados que remeten a un fuerte simbolismo cromático: el verde

¹²² Gómez Canseco, Luis y María del Valle Ojeda Calvo, “Cervantes y el teatro”, en Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, p. 50.

¹²³ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, pp. 123-124.

¹²⁴ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto primero.

¹²⁵ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada primera.

se asocia a las plantas cuando están en su vigor¹²⁶, es decir la vida y la esperanza de que el honor de la dama sea defendido, en cambio el negro se vincula a la falta de esperanza y, por lo tanto, a la muerte.

4.2 FUNCIONES ALEGÓRICAS

Destacable es también el uso de símbolos concretos para referirse a ideas abstractas. En otras palabras, el hecho de que los autores utilizan figuras como el niño y el verdugo que aparecen durante el torneo conclusivo, indica la voluntad de emplear un símbolo para referirse a una idea: el niño simboliza la inocencia, el verdugo, en cambio, la culpabilidad.

A los detalles de los vestidos, anteriormente descritos, se añade el contexto descrito por Tárrega:

Suenan cajas, salgan una delante, y luego Belisardo tras ella; con la visera calada, da una vuelta por el tablado, saluda a los jueces y desde tiempo corre una cortina, donde sobre un sitial negro, levantado del suelo, se mostrará la reina, vestida de luto, sentada en una silla y á un lado estará un niño arrodillado, degollado por la garganta, con una corona de oro en una fuente, y á otro lado el verdugo, arrodillado, con una espada desnuda, vestido de luto y sin donaire sea.¹²⁷

Una escena muy fuerte que subraya el carácter trágico del desarrollo de la comedia. El niño degollado había ya aparecido anteriormente en un diálogo entre el rey de Nápoles y Belisardo, cuando Belisardo acusa a su hermana de haber cometido adulterio con Norandino:

«Muéstrale una cabeza de niño degollado, llena de

¹²⁶ Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, letra v, verde.

¹²⁷ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto tercero.

sangre, envuelta en una funda de almohada.»¹²⁸

Se nota, por lo tanto, el gusto por el horror en escena que el autor retoma del *senequismo* ya mencionado en los apartados precedentes. En este pasaje el niño degollado cumple la función alegórica de la prueba del presunto adulterio cometido por la reina.

En *El laberinto de amor* se puede observar la misma escena del torneo conclusivo vista en *La enemiga favorable*, pero con pequeñas modificaciones:

Sale Porcia cubierta con el manto que le dio el carcelero, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el verdugo al lado izquierdo, desenvainado el cuchillo, y al diestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo. Siéntase Porcia, cubierta, en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre.¹²⁹

Se puede ver una evidente semejanza en las acotaciones escénicas mencionadas, tanto en los objetos elegidos por los autores -«corona de oro» y «espada desnuda» en *La enemiga favorable*; «corona de laurel» y «desenvainado el cuchillo» en *El laberinto de amor*-, como por las figuras de acompañamiento a la dama acusada -niño y verdugo-.

4.3 APARTES

Tanto en la comedia de Tárrega como en la de Cervantes los discursos en aparte se manifiestan en varias escenas en los diálogos entre los personajes. Canet y Sirera afirman «no podemos olvidar el aparte, que cobra carta de naturaleza en el teatro de Tárrega, llegando en más de una ocasión a ser la base misma del diálogo, ya

¹²⁸ Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621, acto segundo.

¹²⁹ Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias, El laberinto de amor*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, jornada tercera.

que todos los personajes hablan en “aparte”»¹³⁰. De hecho hay que destacar que en *La enemiga favorable* existen treinta y siete apartes, y esa comedia es la segunda como número de apartes con respecto al conjunto de las obras del canónigo. Asimismo en *El laberinto de amor* varios son los apartes que funcionan como aclaración del enredo y espejo de la verdadera actitud del personaje. Estos apartes están convencionalmente dirigidos al público, y no a otros personajes de la escena, y permiten que el personaje exprese en voz alta, pensamientos propios para que el público sepa que es consciente de determinados hechos, sobre los que expresa una observación propia. Canet y Sirera valoran que «la cantidad de apartes está en relación con dos factores: el enredo o el disfraz, ambos recurren al aparte para poner sobre aviso al espectador de las verdaderas intenciones o de la auténtica personalidad del personaje en cuestión»¹³¹; finalmente afirman que «todos estos recursos, en resumen, tienen como objetivo fundamental dotar de agilidad teatral a la palabra»¹³².

¹³⁰ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Tàmesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, p. 115.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

CONCLUSIONES

En la presente investigación se ha pretendido demostrar los elementos de semejanza y los de diferencia cotejados entre la comedia *El laberinto de amor* de Miguel de Cervantes y *La enemiga favorable* del canónigo Francisco Agustín Tárrega, dos autores contemporáneos que compartían el mismo orgullo de formar parte del mundo del teatro. Este trabajo quiere contestar a una pregunta que, hasta ahora, posiblemente nunca había sido planteada: ¿se puede afirmar que Cervantes haya partido de la comedia de Tárrega para producir *El laberinto de amor*?

La metodología utilizada para llevar a cabo esta investigación ha contemplado el estudio de la mayoría de las obras dramáticas de Miguel de Cervantes y de Francisco Agustín Tárrega, parándome en el análisis de las obras claves del presente estudio y en los estudios críticos sobre los autores. Por lo que se refiere a los textos de Tárrega he encontrado algunas dificultades en la comprensión de las intrigas de las piezas teatrales, en cuanto el autor enriquece el texto con alegorías y metáforas que hacen que la lectura de las obras sea un poco críptica y que un considerable número de pasajes estén cargados de determinados códigos ideológicos y lingüísticos típicos de fin del siglo XVI. Al fin de examinar *La enemiga favorable* he enumerado los versos que componen la comedia, analizando la métrica empleada para proceder con mi objetivo de comparación.

Numerosas son los elementos que las obras en objeto comparten y parece necesario enfocar la atención sobre los puntos centrales que enlazan la comedia de Cervantes con la de Tárrega. En primer lugar, las obras se componen a nivel estructural de tres actos o jornadas, característica que remite a una de las innovaciones aportadas a los textos dramáticos en los años ochenta del Quinientos. Una diferencia que se puede valorar se da en la segmentación dramática de los bloques escénicos; de hecho Tárrega elige una división de la acción más arcaica con respecto a Cervantes, dado que el canónigo prefiere una narración con bloques dramáticos más amplios, sin recursos narrativos particulares como, en cambio, se ve en Cervantes que presenta la descripción de dos escenas que lógicamente tendrían que presentarse simultáneamente, pero, como tienen que representarse en el tablado, se reproducen consecutivamente. La razón que está a la base de estas distintas divisiones escénicas es estrictamente relacionada con la diferente percepción del público por parte de los autores. Lo que Tárrega quería obtener mediante la

representación de su obra era que el público aprendiera a comportarse de manera recta y honrada, finalidad verosímil ya que era un canónigo. Por eso sus obras no daban espacio a pasajes cómicos ni a las risas y seguían el gusto trágico clásico. Por el contrario, Miguel de Cervantes pensaba que «el principal intento de las repúblicas bien ordenadas tienen, permitiendo que se hagan públicas comedias, es para entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla á veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad»¹³³ como explicaba el cura en el capítulo cuarenta y ocho del primer Quijote. Así las cosas, se ve como la comicidad entra significativamente en las obras de Cervantes, bien como crítica a una determinada clase social -como lo puede ser la comicidad de los dos estudiantes capigorristas Tácito y Andronio-, bien como voluntad de deleitar el público con escenas cómicas empleadas para cortar la tensión del conflicto dramático -véase las escenas de Julia y Porcia disfrazadas-.

En segundo lugar, significativas son las correspondencias advertidas en los conflictos dramáticos de las dos comedias; para empezar hay que destacar la ambientación italiana que propone un escenario llamativo valiéndose de los nombres de las ciudades que circunscriben el espacio narrativo de las comedias. Seguidamente se observa que, tanto en *La enemiga favorable* como en *El laberinto de amor*, los personajes que viven en esas ciudades italianas pertenecen a la nobleza, es decir que se configuran en el escalón más alto de la pirámide social. En relación con la observación precedente, vemos como los autores muestran su voluntad de mantener algunas características de los textos clásicos pero, al mismo tiempo, se alejan del canon tradicional para demostrar su deseo de representar la modernidad de su época. En efecto, como los protagonistas de ambas obras pertenecen a la nobleza, vemos que el desarrollo de la obra es decididamente trágico, en el que emergen incluso elementos de lo patético y del horror típicos del *senequismo* clásico, pero lo que subraya la modernidad es el final, pues ambas obras presentan un *lieto fine*, es decir un final feliz. Sucesivamente hay que subrayar el motivo del amor que toca a todos los personajes, ya que es el motor que pone en marcha el conflicto dramático. Lo interesante es que los autores presentan este sentimiento con muchos matices. Así es posible encontrar el amor de la mujer por su marido, quien llega hasta resignarse a la voluntad de él para demostrar su inocencia; la mujer que quiere rebelarse en contra de la obstinación de su padre que había concertado su matrimonio con un hombre al que

¹³³ Cervantes, Miguel de, Capítulo cuarenta y ocho del *Quijote*, 1605.

ella no quiere, para declarar su amor por el verdadero hombre del que está enamorada y correspondida; el amor atormentado de un rey que se manifiesta durante toda la obra, pero que finalmente se revela ser verdadero y dispuesto a luchar para defender el nombre de su mujer. De estas evidencias, trasluce la conciencia de esos autores de fines del siglo XVI de que sus obras son representaciones de la realidad con las que los lectores pueden identificarse. A todos ellos, habría que añadir el tema de la falsa acusación que tanto en *La enemiga favorable*, como en *El laberinto de amor* adquiere una doble dimensión. Efectivamente las acusaciones que aparecen en las obras se presentan de manera bipartida: en el primer caso la acusación resulta tener fundamento, legítima; en cambio, en el segundo caso, la incriminación se desvela ser falsa y lleva a calumniar a la persona incriminada que, al fin y al cabo, es inocente.

En tercer lugar, hay que resaltar el hecho de que las obras en objeto han reanudado algunos asuntos pertenecientes a la tradición pastoril, y estos pueden configurarse con las lamentaciones amorosas causadas por un amor no correspondido. En efecto, esta lamentable situación, lleva a que las personas cambien su actitud con respecto al objeto de su amor. Pero, el tema que más que otro identifica ambas comedias y que llega de la tradición pastoril está determinado por la máxima latina *omnia vincit amor*, el memorable hemistiquio virgiliano que exalta la potencia del amor que soluciona los conflictos de cada género. Dentro de este marco, destaca el valor que atribuyen ambos autores a la función de la mujer; efectivamente todas las mujeres presentes en las obras desempeñan un papel fundamental y central en el avance del conflicto dramático. Ellas simbolizan los detectores de la intriga, dado que las culpables de la maquinación son ellas mismas. Conectados con las damas hay que destacar dos elementos que aparecen frecuentemente en la literatura y, la mayoría de las veces, se asocian al amor femenino; esto es, los motivos del desmayo y del silencio que aparecen tanto en *La enemiga favorable* como en *El laberinto de amor* con diferentes acepciones. Ambos motivos se interpretan como señal de culpabilidad de las mujeres que manifiestan estas fragilidades, pero es necesario analizar las situaciones en las que se verifican estos acontecimientos para entender los varios sentidos a los que quieren aludir los autores. De hecho, en el caso de *La enemiga favorable* el desmayo de Laura causado por la caída del caballo del rey es un claro señal de que los dos tienen relaciones, porque al ver la caída de su enamorado, la preocupación de la mujer es tan fuerte que el hecho le provoca el desmayo; por otro

lado el silencio de la reina es la toma de conciencia de que el bofetón propinado a Laura será el pretexto que causará todos sus problemas. En cambio, en *El laberinto de amor* el desmayo y el silencio de Rosamira resultan ser estrategias que ella emplea para obtener su fin, es decir, anular el matrimonio concertado por su padre para obtener otro matrimonio con Dagoberto, el hombre del que está verdaderamente enamorada. Por lo tanto, el diferente uso que los autores hacen de estos dos motivos demuestra, una vez más, el punto crucial que diferencia los autores. Cervantes hace hincapié en el ingenio de la protagonista utilizado para obtener su objetivo; Tárrega, en cambio, resalta indirectamente la culpabilidad de las protagonistas. Conectado con esta temática es también relevante el tema del libre albedrío del ser humano que experimentan los personajes de ambas obras; tanto los protagonistas como los antagonistas, demuestran una voluntad de mejora que los empuja a elevarse de una condición reprobable a una más digna.

Por último, en el apartado que se refiere a las acotaciones escénicas y la intertextualidad, cabe considerar el relieve que poseen la temática del disfraz y la del vestuario tanto en la obra de Tárrega como en la de Cervantes. El disfraz es un tema generalizado que en estas obras adquiere poder en cuanto conectado a los sentimientos de amor y deseo presentes en casi todos los personajes; de hecho, a través del disfraz se pretende alterar la identidad de los personajes para que ellos logren surtir intrigas necesarias al desarrollo del enredo. Esta temática lleva aparejada inevitablemente la «anagnórisis», es decir el reconocimiento o descubrimiento del personaje disfrazado. Ello emparenta estas comedias con el género bizantino, donde las anagnórisis finales y parciales son inevitables. Al mismo tiempo, las acotaciones que se refieren al vestuario de escena juegan un papel fundamental, porque a través de estas acotaciones, el lector consigue entender los acontecimientos laberínticos protagonizados por los personajes. Otro punto central es la función alegórica que los autores proponen para la descripción de algunos eventos cruciales. En las dos secuencias del torneo conclusivo, por ejemplo, se encuentran múltiples semejanzas con respecto a la sucesión de las escenas, y entre otras, destacan la presentación de la protagonista al torneo, los caballeros que no se hacen reconocer ni por los jueces ni por el público, el vestuario descrito con todos detalles y la presencia de un niño y un verdugo que acompañan la protagonista. Las últimas dos son claras señales alegóricas con las que tanto Tárrega como Cervantes quieren proporcionar una advertencia al lector, es decir la de huir de los vicios y seguir las virtudes. Resulta

asimismo interesante el frecuente uso de los apartes durante los diálogos que permiten conocer la verdadera actitud y los pensamientos escondidos de un personaje, dado que, muchas veces, actúa de una manera para lograr una determinada finalidad que el aparte explica.

Considerando las observaciones valoradas hasta ahora, y para contestar a la pregunta con la que se ha empezado esta sección final, creo que se puede afirmar que Cervantes ha leído *La enemiga favorable*, dado que la había mencionado en el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote* y, como la consideraba un buen producto literario, ha decidido tomar algunos elementos de la obra como punto de partida para la producción de su comedia *El laberinto de amor*. Naturalmente no se está insinuando que Cervantes haya copiado de la obra de Tárrega porque, efectivamente, *El laberinto de amor* presenta un desarrollo bastante diferente con respecto a *La enemiga favorable*; se está suponiendo que el autor del *Quijote*, impresionado positivamente por el estilo del canónigo, haya decidido inspirarse en su obra para producir algo diferente y, posiblemente, para proporcionar a los nostálgicos de las aventuras caballerescas y bucólicas, una obra para leer. Claro está que esta hipótesis se basa sobre el análisis presentado en el presente trabajo de estudio y búsqueda, y que las conclusiones obtenidas son el fruto de una reflexión personal abierta a futuros estudios y críticas.

A modo de conclusión, y empleando palabras de Ojeda Calvo se evidencia que:

El proyecto de espectáculo que encierra *El laberinto de amor* recuerda, pues, a obras de finales del XVI, como *La enemiga favorable* de su amigo Tárrega, donde se ve el paso de una temática como el falso juicio, de una estructura conectada con la tragedia y de la fiesta cortesana, hacia una comedia en la que el enredo es el fin, la norma y la razón de ser.¹³⁴

¹³⁴ Canet Vallés, Sirera Turó, *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, Támesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, p. 111.

Bibliografía

- Alarcos García, Emilio, «Cervantes y Boccaccio» en VV. AA., *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, ed. Francisco Sánchez-Castañer, Mediterráneo, Valencia, 1950, II, pp. 197-235.
- Alcalde Fernández-Loza, Pilar, «La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de Julio 2002*, coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Vervuert-Iberoamerica, Madrid, 2004, pp. 193-200.
- Alonso, Martín, *Enciclopedia del Idioma: Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, Aguilar, Madrid, 1958, 3 vols.
- , *Diccionario medieval español. Desde las Glosas emilianenses y silentes (s. X) hasta el siglo XV*, Universidad Pontificia, Salamanca, 1986, 2 vols.
- Arboleda, Carlos Arturo, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.
- Badía Herrera, Josefa, «Francisco Agustín Tárrega», en Pablo Jauralde Pou (dir.), Delia Gavela García y Pedro C. Rojo Alique (coords.), *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Castalia, Madrid, 2009, pp. 898-909.
- Bataillon, Marcel, «Cervantes y el matrimonio cristiano», en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 238-255.
- Buchanan, Milton Alexander, «The Works of Cervantes and their dates of composition», *Transactions of the Royal Society of Canada, Section II*, 32 (1938), pp. 23-39.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «El motivo en la literatura caballeresca», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 11-30.
- , «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro, Laura Puerto y María Sánchez, SEMYR, Salamanca, 2002, pp. 27-53.
- Canavaggio, Jean, «À propos de deux *comedias* de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé» *Bulletin Hispanique*, 68.1-2 (1966a), pp. 5-29.
- , Cervantes, *Los Baños de Argel*, introd., ed. y notas, Taurus, Madrid, 1983.
- , Introduction générale à Robert Marrast (éd.), *Théâtre espagnol du XVI siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1983, pp. XVII-LVII.
- , «Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre la historia y el mito» en *La comedia*, ed. Jean Caravaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 245-256.
- , «Hacia la nueva biografía de Miguel de Cervantes», en *Cervantes, entre la vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000.

- , «De un Lope a otro Lope: Cervantes ante el teatro de su tiempo» *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000c), pp. 51-60.
- , «Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados (Cervantes Saavedra, Miguel de): Prologue». <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>.
- Canet Vallés, José Luis, y Josep Lluís Sirera, «Francisco Agustín Tárrega», *Cuadernos de Filología*, 3 (1983), pp. 93-123. Revisado en *Teatro y Prácticas Escénicas. II: La Comedia*, ed. José Luis Canet, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 105-131.
- , «Francisco Agustín Tárrega», en J. Oleza (dir.), *Teatro y prácticas escénicas I, El Quinientos valenciano*, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1984.
- , «Lope de Rueda en la historia: los orígenes del teatro popular en España», en Lope de Rueda, Pasos, J. L. Canet Vallés, ed., Castalia, Madrid, 1992, pp. 71-93.
- , *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, London, 1986.
- , «El nacimiento de una nueva profesión: los autores representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 109-121.
- Cátedra, Pedro M., «Lope de Rueda y el Coloquio de Gila», en Vergara, Juan de y Lope Rueda, *Tres coloquios pastoriles*, Pedro M. Cátedra, ed., San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006, pp. 389-465.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.
- , «Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*», *Hispanic Review*, 48.1 (1980), pp. 77-90.
- , «Variantes de las “comedias de moros”, an *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcalá de Henares, 1998a. 1. pp. 363-370.
- , *Vidas fronterizas en las letras españolas*, Ediciones Bellotera, Barcelona, 2005a.
- Casaldueiro, Joaquín, «Cervantes: parodia de una cuestión de amor y queja de las fregonas», *Revista de Filología Española*, 19 (1932) pp. 132-137, p. 184.
- , *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Crítica, Barcelona, 1987.
- Celis Sánchez, María Ángela, «Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral», en *El teatro en tiempo de Felipe II. Actas de la XXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de Julio de 1998*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González-Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1999, pp. 83-98.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, “Comedias y tragedias” al cuidado de Luis Gómez Canseco, ed., estudio y anejos de Antonucci Fausta, Baras Escolá Alfredo, Fernández López Sergio, García Aguilar Ignacio, Gómez Canseco Luis, Nuñez Rivera Valentín, Ojeda Calvo Valle, Presotto Marco, Rico García José Manuel, Sáez Adrián, Vaccari Debora, Pinzan Beatrice, Colombo Martina; Real Academia Española, Madrid, 2015.
- Chevalier, Maxime, *L'arioste en Espagne*, Feret et Fils, Bordeaux, 1966.
- , «Literatura oral y ficción cervantina», *Proemio*, 5, 1947, pp. 160-196.

- , «Un personaje folklórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante» en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 39-58.
- Colón Calderón, Isabel, "El amor en *El laberinto de amor* de Cervantes." Dicenda ; *Cuadernos de Filología Española* 11, 1993, pp. 57-69.
- Cotarelo y Valledor, Armando, *El teatro de Cervantes*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.
- Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- Díez Borque, José María, coord., *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 155-319.
- Dubet, Anna, y Gaetano Sabatini, «Arbitristas: acción política y propuesta económica», en *La monarquía de Felipe III. La corte.III*, Fundación Mapfre, Madrid, 2009, pp. 867-870.
- Dudley, Edward, «Boccaccio and Cervantes: Novella as Novella», *Hispano-Italic Studies*, 1.3 (1979), pp. 23-40.
- Egido, Aurora, «La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes», en *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario de la edición del «Quijote», 1605-2005. (V Congreso Internacional de Poética del Teatro, Florencia, 17-19 de diciembre de 2003)*, eds. Jesús G. Maestro y María Grazia Profeti, Mirabel, Vilagarcía de Arousa, 2003, pp. 89-122.
- Ezquerdo Sivera, Vicenta, «Acerca de *La confusa* de Cervantes» en *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 243-247.
- Ferrer Valls, Teresa, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, eds., *Historia del teatro español, I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir., Madrid, Gredos, 2003, pp. 239-267.
- , «Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega», en Miriam Chiabò (ed.), *XXVIII Convegno Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, Roma 7-10 octubre, 2004, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2005, pp. 319-42.
- , dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Friedman, Edward H., «Double Vision: Self and Society in *El laberinto de amor* and *La entretenida*» en *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michael McGaha, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp.157-166.

- García Martín, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.
- González Pérez, Aurelio, «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas. Nápoles, 4-9 de abril de 1994*, ed. Giuseppe Grilli, Instituto Universitario Orientale, Nápoles, 1995, pp. 155-167.
- , «El proyecto teatral de las comedias de Cervantes» en *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Isla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997b, pp. 79-85.
- , «Caracterización de personajes en el teatro cervantino» en *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, El Colegio de México, México, 1997c, pp. 11-21.
- , «El disfraz en las comedias cervantinas», *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998b, pp. 584-589.
- , «Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998c, I, pp. 735-739.
- , «Las comedias: el proyecto dramático de Cervantes», en *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, ed. Aurelio González, El Colegio de México, México, 1999, pp. 75-85.
- , «Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001c, pp. 155-164.
- Hermenegildo, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Barcelona, Júcar (Historia de la literatura española, 15), 1994, pp. 9-198.
- Hsu, Carmen Y., «Amor y matrimonio según *El laberinto de amor* de Cervantes», *eHumanista/Cervantes*, I (2012), pp. 537-551.
- Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- Lamarck, Luis, *El teatro en Valencia, desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, 1840.
- Luna Mariscal, Xiomara, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2013.
- Marín Cepeda, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II, Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Colección La Corte en Europa, vol. 14, Ediciones Polifemo, Madrid, 2015.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.

- , «Telesio, Nápoles, y el joven Cervantes», en *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, ed. Pierre Civil, Antonio Gargano, Matteo Palumbo y Encarnación Sánchez García, Liguori Editore, Nápoles, 2011, pp. 237-250.
- Marrast, Robert, *Cervantés Dramaturge*, L'Arche, Paris, 1957.
- Martí Grajales, Francisco, *Estudio histórico-crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valencia, 1883.
- Meregalli, Franco, «La literatura italiana en la obra de Cervantes», en *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Rodopi, Ámsterdam, 1989, pp. 38-53.
- Morley, Sylvanus Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Librería Hernando, Madrid, 1925, I, pp. 505-531.
- Muñoz Fernández, Ángela, «Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)», *Cuadernos de Historia de España*, 83 (2009), pp. 107-139.
- Neuschäfer, Hans J., «Cervantes y Boccaccio», *Revista de estudios cervantinos*, 9 (2008), pp. 1-17.
- Ojeda Calvo, María del Valle, «Los enredos de Martín, “compuesta por Cepeda”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón* («Estaba en el jardín en flor...»). Homenaje a Stefano Arata), 87-88-89 (2003), pp. 589-601.
- Ojeda Calvo, María del Valle, «Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la Comedia Nueva» en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Academia de Hispanismo, Vigo, 2011, pp. 291-304.
- , «Antes del Arte Nuevo: el teatro de Cervantes», en *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Fundación Cervantina de México-Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2014, pp. 57-94.
- Oleza, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 9-45 (ed. riv.: Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano, 1984, pp. 9-41): http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html.
- , *Teatro y prácticas escénicas*, II. La comedia, Artes Gráficas Soler, S. A., Valencia, 1986, pp. 105-131.
- Pedraza Jiménez, Felipe, y Rafael González Cañal, ed., *La comedia de enredo. Actas de las XX jornadas de teatro Clásico*, Universidad de Castilla La Mancha, Ciudad Real, 1998.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto (Arcadia de las Letras, 25), 2004, pp. 13-122.
- Pianca, Alvin H., «Huellas del *Decamerón* en las *Novelas Ejemplares*», *Horizontes*, 11.21 (1967), pp. 34-39.

- Pieri, Marzia, «Gli uomini di spettacolo», en *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp.179-193.
- Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Castilla, Madrid, 1997.
- Rueda, Lope, *Cuatro comedias*, Alfredo Hermenegildo, ed., Madrid, Cátedra, 1991, pp. 165-214.
- , Pasos, J. L. Canet Vallés, ed., Madrid, Castalia, 1992, pp. 169-191 [pasos del Registro de representantes].
- Ruiz de Conde, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid, 1948.
- Schevill, Rodolfo y Bonilla San Martín, Adolfo, «El teatro de Cervantes: Introducción», en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y Entremeses*, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1915, VI, pp. 6-163.
- , *Viaje del Parnaso*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.
- Segre, Cesare, ed., Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Cátedra, Madrid, 2002.
- Serrano, Cañete, Joaquín, *El canónigo Tárrega, poeta dramático del siglo XVI*, Valencia, 1889.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- Sevilla Arroyo, Florencio, «La edición de las obras de Miguel de Cervantes, II», *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1995, pp. 103-135.
- , «*Laberinto de amor*», en *Gran enciclopedia cervantina*, ed. Carlos Alvar, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, Madrid, 2010, VII, pp. 6644-6647.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, Alianza, Madrid, 1998a, pp. I-LIII.
- Sirera Turó, Josep Lluís, «Los prelopidistas valencianos», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, I De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003. Dedicada específicamente a Tárrega las pp. 504-512.
- Tárrega, Francisco Agustín, *La famosa comedia de La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 576-621.
- , *Comedia famosa de El cerco de Rodas*, en *Poetas dramáticos valencianos, tomo I*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, pp. 267-301.
- , *El prado de Valencia*, edición, introducción y notas de Jose Luis Canet Valles, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia, London, 1985.

- Tietz, Manfred y Trambaioli, Marcella (eds.): *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Ojeda Calvo, María del Valle. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 291-303.
- Trambaioli, Marcella, «Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 3 (2007a), pp. 92-108.
- Tyler, Robert, «Algunas versiones de la leyenda de la “Reyna de Sevilla” en la primera mitad del Siglo de Oro», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 635-641.
- Vaccari, Debora, *Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014.
- Valbuena Prat, Ángel, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1943, vol. II.
 —, «Las ocho comedias de Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, Mediterráneo, Valencia, 1950, II, pp. 257-267.
 —, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Planeta, Barcelona, 1969.
- Valladares del Reguero, Aurelio, «Un problemático auto sacramental del canónigo Tárrega», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 27-38.
- Varey, John E., «El teatro en la época de Cervantes», en *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido, Caja de Ahorros, Zaragoza, 1985, pp. 15-28, reimpresso en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castilla, Madrid, 1987, pp. 205-216.
- Vilar, Jean, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Revista de Occidente, Madrid, 1973.
- Vranich, Stanko B., «Escándalo en la catedral», *Archivo Hispalense*, 167 (1973), pp. 21-52.
 —, *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Albatros Hispanófila, Valencia-Chapel Hill, 1981.
- Wardropper, Bruce, «Comedias», en *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 65-77.
- Ynduráin, Francisco, «Estudio preliminar», en *Obras de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas* (BAE, 156), Atlas, Madrid, 1962, pp. VII-LXXVII; reimpresso como «Cervantes y el teatro», en *Selección de clásicos*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 87-112.
- Zimic, Stanislav, «El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 40.1-4 (1964), pp. 361-387.
 —, «El laberinto y el lucero redentor: estudio de *El laberinto de amor* de Cervantes» *Acta Neophilologica*, 13 (1980a), pp. 31-48.