



Mariano Baquero Goyanes

Comedia y novela en el siglo XVII

Universidad de Murcia

I

¿Sería hoy aceptable aquella afirmación que Lope de Vega incluyó en su novela *El desdichado por la honra*: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»?

Que Lope era consecuente consigo mismo parece indudable, habida cuenta de que tal afirmación se relaciona con aquellas otras del Arte nuevo en que también se sacrifica «el arte», sus preceptos y cánones, a la necesidad de contentar y agradar al público.

Podría, pues, verse, en las frases transcritas de *El desdichado por la honra*, no tanto una afirmación de que novela y comedia coinciden en unos «mismos preceptos», como la de que, precisamente, carecen de ellos; enderezados como estaban, uno y otro género, a contentar «al pueblo», aunque, para conseguirlo, hubiera que quebrantar las artes o poéticas vigentes en la época.

Pero por mucha libertad constructiva que quiera concederse a una y otra especie, parece obvio que comedia y novela suponen estructuras diferentes

y requieren técnicas y expresiones distintas. El que, en aquellas épocas caracterizadas por una cierta indeterminación genérica (más o menos intensa, según los casos), pudieran sentirse como no siempre nítidas las fronteras entre comedia y novela, no supone el que hoy, con una mayor afinación crítica, suscitada por el proceso histórico de ambos géneros, tengamos que dar como aceptablemente normales esas posibilidades de confusión que, en el siglo XVII, provocaron la afirmación de Lope. Situada en su momento histórico tal afirmación, además de definir bien el especial talante de Lope -su vital y dominante actitud frente a los géneros literarios de su época-, establece una relación entre comedias y novelas que bien pudiera funcionar como una de las claves orientadoras de lo que ambas especies -así emparejadas- llegaron a suponer para el público -espectador y lector- del siglo XVII español.

II

El emparejamiento de comedias y novelas se configuró como uno de esos lugares comunes que había de rodar, una y otra vez, por las páginas de nuestros escritores de los siglos XVI y XVII, e incluso posteriormente¹. Posiblemente, en la mayor parte de los casos en que novelas y comedias se citan conjuntamente, se alude no a la representación de estas últimas, sino a su recepción en forma de libros, perfectamente allegable, en cuanto literatura imaginativa, a la de las novelas. Así, Baltasar Gracián en la Parte II del Criticón (1653), Crisi I, Reforma universal, describe cómo en la Aduana de la vida, son registrados los pasajeros que allí llegan:

Llegaron en esto las guardas con una gran tropa de pasajeros que los habían cogido descaminados. Mandaron fuesen luego reconocidos por la Atención y el Recato, y que les escudriñasen cuanto llevaban. Topáronle al primero no sé qué libros, y algunos muy metidos en los senos. Leyeron los títulos y dijeron ser todos prohibidos por el juicio, contra las premáticas de la prudente Gravedad, pues eran de novelas y comedias. Condenáronle a la reforma de los que sueñan despiertos, y los libros mandaron se les quitasen a hombres que lo son y se relajasen a los pajes y doncellas de labor².

El emparejamiento se repite en la Parte II, Crisi VIII, La cueva de la nada:

Echole allá, y tras él otros muchos libros, voceando:
-Allá van esas novelas frías, sueños de ingenios enfermos, esas comedias silbadas, llenas de impropiedades y faltas de verosimilitud.

Sin entrar ahora en el análisis de esta postura de Gracián, importa considerar en ella la correlación establecida entre los géneros condenados -comedias y novelas- y la oposición que los mismos implican frente a todo lo que sea gravedad y, especialmente, gravedad masculina (la única -se diría- admitida por el escritor). El hecho de que los libros de comedias y de novelas sean relajados al dominio de «los pajes y doncellas de labor», resulta harto significativo; sobre todo si recordamos que en el Quijote de 1615 y en su capítulo III, Cervantes, por boca de Sansón Carrasco, aludió cumplidamente al éxito obtenido por su Quijote de 1605, como historia que manosean los niños, los mozos, y todos celebran. «Y los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un Don Quijote.»

Casi parece superfluo advertir que para Gracián la mocedad y aun casi niñez de tales pajes suponía, junto al sexo de las «doncellas de labor», el coincidir en una carencia: la de la gravedad masculina, por él ensalzada.

III

La vinculación del género novela al gusto lector de las mujeres es algo que se diría sutilmente establecida ya en el Decamerón, de Boccaccio, con la primacía de narradoras sobre narradores (siete frente a tres). Si se acepta el que, tradicionalmente, las mujeres disponían de un mayor tiempo libre que los hombres, se tenderá también a aceptar la facilidad con que ese ocio podía ser dedicado a la lectura de romances, de novelle e incluso de comedias.

Con referencia al caso concreto de las novelas pastoriles, F. López Estrada ha señalado que:

Las mujeres, a medida que iban aficionándose cada vez más a la lectura, hicieron que el número de lectoras creciese y que los títulos fuesen cada vez más varios. Tirso de Molina resulta un testimonio de excepción, pues fue a un tiempo autor literario y religioso que conoce secretos de confesión; pudo, pues, darse cuenta de los gustos, efectos e intensidad de las lecturas femeninas³.

Recoge, asimismo, López Estrada una opinión de M. A. Morínigo, según la cual «el fervor de los lectores de estos libros de ficción (caballeresco y pastoril) se vertió hacia el teatro, y esto explica el favor inicial que tuvo Lope y que le valió para asegurar su triunfo como autor de comedias»⁴.

Tal fervor pudo, efectivamente, favorecer la aceptación de las comedias al modo de Lope. Y también, ¿por qué no?, el de la lectura de las mismas; realizable por aquel sector del público que no podía o no quería asistir a los corrales, o bien que, aun asistiendo, deseaba luego renovar el gusto

de una comedia que había oído, leyéndola, ya, en forma de libro. En *El día de fiesta por la tarde* (1659) y en su capítulo VI, *Los libros*, nos presenta Juan de Zabaleta un cuadro muy significativo:

Acaba de comer la doncella recogida el día sagrado; no ha de salir de casa aquella tarde, no ha de coger la calle ni aún por la ventana, y toma un libro para entretenerse. ¡Qué bueno, si fuese bueno el libro! Toma uno de comedias. Erró la tarde. Empieza a leer blandamente. Váse encendiendo la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando. Engólfase en una relación en que hay dos mil boberías de sonido agradable. Enamórase della y determina tomarla de memoria, para lucir en las holguras necias. Llega a un paso tierno en que la dama se despide de su galán, porque su padre la casa violentamente con otro, y le dice que a él le lleva en el alma, que nada la podrá echar della. La doncella lo lee con el mismo deshacimiento que pudiera si le estuviese sucediendo el caso. Y le está pareciendo que si le sucediera, fuera razón hacer lo mismo. Va andando por un paso de chanza, que es puerto para llegar a uno de celos, y se enfría como en un puerto. En los celos toma palabras con que reñirlos cuando los tenga, y desea tenerlos para usar de las palabras. Ve luego una fineza que hace la dama por el galán, aventurando su reputación, y parécele cosa de grande alabanza hacer de aquellas finezas. Al cabo aderezan un casamiento todos estos errores, y acábase la comedia. La moza queda doctrinada de amante, de celosa y de fina. Es muy contingente que use, con quien la galantea, de las enseñanzas; y como allí no hay poeta que los case, se puede quedar con su amor, sus celos y sus finezas, y sin marido⁵.

Aun descontando la caricaturesca exageración en que pueda incurrir Zabaleta, llevado de su obsesión moralista, el texto resulta de un gran interés. Podrá o no acomodarse del todo a la realidad, pero en él hay una serie de significativos indicios de cómo podía operar, en la sensibilidad de una muchacha impresionable, la lectura de una comedia. Por un lado, la identificación de la doncella con los distintos momentos de la acción teatral que va leyendo y el modo de vivirlos, funciona casi como un anticipo de aquellas famosas páginas de Ramón Pérez de Ayala cuando, en *Troteras y danzaderas*, nos describe el efecto que la lectura (y no la representación) del *Otelo* de Shakespeare produce en Verónica, una mujer tan impresionable o más que la doncellita de Zabaleta.

Por otro lado, habría que considerar que si ésta vive tan intensamente la comedia que va leyendo, es porque la lee en voz alta y con teatral gesticulación. Repárese en que Zabaleta apunta que si al principio lee «blandamente», poco después, según se va «encendiendo la comedia», la muchacha, al tiempo que la lee, la va «representando».

Es casi inevitable, a la vista de esto, recordar el modo dramático de lectura que Alonso de Proaza proponía para *La Celestina*:

Si amas y quieres a mucha atención

leyendo a Calisto mouer los oyentes,
Cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperanza y pasión.
A vezes ayrado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riyendo en tiempo y sazón.

Lo curioso es que, en el caso de la doncella de Zabaleta, no hay necesidad para nada de esos oyentes, que parecía requerir una lectura dramática como la recomendada por Proaza para la Tragicomedia. Aquí, en el cuadro de Zabaleta, la lectora y la oyente es una misma persona, que lee para sí y que, no obstante, lo hace en forma de representación. A ello pudo contribuir un aspecto que no suele faltar en ninguna comedia española del siglo XVII: el atractivo de sus versos, su, en definitiva, seducción sonora.

Obsérvese que, en el cuadro de Zabaleta, cuando la muchacha llega a aquella parte de la comedia en que hay una «relación», se destacan las «dos mil boberías de sonido agradable» que hay en ella.

En mi opinión, ésta pudiera configurarse como una clave relativamente importante para entender algunos aspectos del allegamiento de comedias y de novelas, especialmente de aquellos que parecen referirse a determinadas zonas de uno y otro género, inscribibles precisamente en el dominio de esa que hemos llamado seducción sonora.

Por lo pronto, y en el mismo capítulo VI, Los libros, de El día de fiesta por la tarde, Zabaleta, tras describirnos los efectos que la lectura de una comedia produce en una mujer soltera, pasa a ocuparse de los que, en una mujer casada, provoca una novela:

Acaba de comer el día de fiesta el hombre casado, váse a holgar, y deja a su mujer en casa, aún más sola que el día de trabajo, porque en éste la labor la acompaña. No puede trabajar, y quiere divertirse; toma un libro de narraciones amatorias, a esto llaman novelas, éntrase en un balcón, que es un aposento de celosías, siéntase con las espaldas a la calle y abre el libro. Empieza a leer, vuelve de cuando en cuando a la calle los ojos, y revócase los la dependencia del cuento, porque en esta lectura el principio hace gana casi incorregible de llegar al fin. No es mal efecto deste libro el apartar los ojos desta mujer de la diversidad peligrosa de una calle. Fuera desto es lección adornada, a largas distancias, de sentencias que hablan con agrado y utilidad a la oreja del corazón. Luego, no mueve ni embravece tanto los afectos como la comedia, porque habla como que cuenta, y no como que padece. Más tiene este libro de inútil que de útil; pero poco de peligroso. No lo doy por malo, pero quisiéralo mejoró.

Si el cuadro de la doncellita arrebatada por la acción de la comedia que lee nos hizo recordar unas páginas de Ramón Pérez de Ayala, el de esta mujer que, a solas en su balcón, inicia la lectura de una novela, vacilando entre la atracción de la calle y la que suscita la lectura del relato, nos hace pensar en las inteligentes páginas que Ortega y Gasset dedicó, en sus Ideas sobre la novela, al hermetismo por él atribuido al género. Que el relato leído por esta mujer funciona para ella herméticamente, acabando por incomunicarla con el exterior y encerrándola en el recinto de la ficción, parece evidente, a través de una bien graduada oscilación -lectura vs. calle- que acaba por resolverse en «dependencia del cuento»; es decir, en quedar ya apresada en sus páginas, ávida por «llegar al fin».

Más interés aún ofrece lo que Zabaleta apunta con referencia al distinto efecto que puede causar la lectura de una comedia, contrastada con la de una novela. Si aquélla casi parecía reclamar la lectura en voz alta y las maneras gesticulantes propias de una representación, la de la novela se caracteriza por su lectura interior, despojada de las «mil boberías de sonido agradable», perceptibles en la de la comedia, y enderezada -la de la novela- a hablar tan sólo «a la oreja del corazón». De ahí el significativo contraste, establecido por Zabaleta, entre el mover y embriagarse los afectos, propio de la comedia leída (y no digamos representada en un corral), y el hablar como que cuenta, y no como que padece, propio de la novela.

Pienso, pues, que este cuadro de Zabaleta da bastante luz sobre algunos de los aspectos que ahora nos ocupan, al revelarnos la incidencia social de dos géneros próximos, pero, a la vez, distintos, no sólo en sus efectos, sino también en su modus operandi.

Con todo, la seducción sonora que la comedia poseía -leída y, sobre todo, representada- es algo de que, en cierto modo y en menor proporción, participa también la novela.

Dejemos, por ahora, tal tema y sigamos pensando en el público lector de novelas y espectador-lector de comedias en la España del siglo XVII, prescindiendo ya del papel e importancia que la mujer tuvo como parte del mismo.

IV

Se ha señalado que, en la Antigüedad clásica, la novela nació al agotarse los géneros dramáticos⁷. Tal nacimiento determinó el de un público nuevo, distinto, en no pocos aspectos, del teatral⁸, ya que si en éste lo individual parece quedar absorbido por lo colectivo, en el caso de la novela suele ocurrir justamente lo contrario; dirigido como está el género a lectores bien individualizados. Para Northrop Frye, el teatro vendría a coincidir con la música en ser uno y otra expresiones artísticas que se dirigen a una sociedad bien establecida y coherente como tal, a diferencia

de lo que ocurre con los géneros narrativos⁹.

La coexistencia y aun confusión de comedia y de novela en nuestro siglo XVII, la posibilidad de que -según sugiere Marcos A. Morínigo -la primera pudiese llegar a funcionar como sustituto de la segunda, sugieren la presencia de una sociedad lo suficientemente coherente como para explicar el éxito y aceptación de un teatro de enormes dimensiones populares, pero, a la vez, caracterizada por la existencia de un núcleo de lectores, capaz de justificar una novelística que, cual la cervantina, se sustentaba más en lo individual que en lo colectivo.

Esto no excluye el que, con otro sentido y alcance que los del Lope comediógrafo, también Cervantes deseara contentar a todos, dirigiéndose al más amplio público posible¹⁰. Pero una cosa era ese público amplio, configurado socialmente en el espacio emocional de un corral de comedias, y otra distinta la fragmentación del mismo o semejante público, desligado ya de tal fascinación o influjo -el entrañado en el corral de comedias y en todo lo que una representación suponía- y convertido en un conjunto de individualizados lectores, cada uno con su gusto o talante personal.

Aunque en no pocos aspectos de la composición de ambos géneros -comedias y novelas- sus autores pudieron actuar como si se dirigieran a un mismo o intercambiable público -el de espectadores y el de lectores¹¹-, es muy posible que, en los aspectos decisivos de la cuestión, se sintieran enfrentados a públicos diferentes, con tan distintas exigencias como para requerir también distintas técnicas y, sobre todo, distinto enfoque de la realidad sobre la que operaban.

Para quien saltaba «de la jineta de los consonantes a la brida de la prosa», como decía Vélez de Guevara en los preliminares de su *Diablo Cojuelo*, al explicar su metamorfosis de comediógrafo en novelista, tal salto se configuraba casi como una emancipación, como una liberación de las servidumbres del teatro. Recuértese, en tal obra, el Prólogo que dirige Vélez de Guevara a los mosqueteros de la comedia de Madrid:

Gracias a Dios, mosqueteros míos o vuestros, jueces de los aplausos cómicos por la costumbre y mal abuso, que una vez tomaré la pluma sin el miedo de vuestros silbos, pues este discurso del *Diablo Cojuelo* nace a luz, concebido sin teatro original, fuera de vuestra jurisdicción, que aun del riesgo de la censura del leello está privilegiado por vuestra naturaleza, pues casi ninguno de vosotros sabe deletrear: que nacisteis para número de los demás y para pescados de los estanques de los corrales, esperando, las bocas abiertas, el golpe del concepto por el oído y por la manotada del cómico, y no por el ingenio. Allá os lo habed con vosotros mismos, que sois corchetes de la Fortuna, dando las más veces premio a lo que aun no merece oídos, y abatís lo que merece estar sobre las estrellas; pero no se me da de vosotros dos caracoles: hágame Dios bien con mi prosa entretanto que otros fluctúan por las maretas de vuestros aplausos, de quien nos libre Dios por su infinita misericordia. Amén, Jesús.

Lo que fundamentalmente agradece Vélez de Guevara es haberse librado de un

público mostrenco y analfabeto, carente de ingenio y tan sólo atento a esa que hemos llamado seducción sonora, entrañada en los versos de la comedia¹², y reforzada, visualmente, por «la manotada del cómico». Frente a un público rutinario, retrasado o estancado -los corrales eran otros tantos estanques o charcas de aguas quietas, sin posible renovación, en que boqueaban y se agitaban los espectadores-pescados, está ese otro público que, en forma de lectores individuales -ese cándido o moreno lector al que, burlescamente, se dirige Vélez de Guevara en su inicial Carta de recomendación-, tiene sobre el de los corrales indudables superioridades, entre ellas la tan obvia de saber leer¹³.

Con todo, esto casi sería lo de menos si no fuera porque, como tantas veces se ha señalado, la condición gregaria de ese público teatral hacía del mismo un fácil resonador de los más gastados tópicos, un permeable destinatario de las más tradicionales y aun regresivas actitudes e ideas¹⁴.

Esto se ve claro con referencia al tan traído y llevado tema del honor, según se expresara teatral o novelescamente. Menéndez Pidal pudo señalar certeramente cómo un mismo autor, Lope de Vega, que, en su obra dramática, optó por el planteamiento y solución tradicionales del tema -sólo con la sangre del ofensor podía lavarse la afrenta-, empleó un nuevo tono al manejarlo en su novela *La más prudente venganza*. En ella señala Menéndez Pidal:

si bien no pudo prescindir del desenlace sanguinario, no sólo protesta contra él, sino que declara haberlo reprobado toda su vida: «He sido de parecer siempre (¡siempre!, dice el autor de tantos dramas vengativos) que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser; y es desatino creer que se quita, porque se mate al ofensor, la ofensa del ofendido»¹⁵.

Si determinados tipos de novela -la primera, la cervantina- pudieron funcionar críticamente con respecto a la sociedad de su tiempo, el teatro resultaba género más apto para, salvo excepciones, plegarse a la ideología oficial¹⁶. En tal sentido se entiende bien que, para el autor del Quijote apócrifo, tan ligado a Lope de Vega y a su modo de hacer teatro, el Quijote cervantino pudiera parecer un producto peligroso, ideológicamente considerado, y necesitado, como tal, de rectificación¹⁷.

Casi parece superfluo advertir que, desde el siglo XVII a nuestros días, las cosas han cambiado radicalmente. La aparición de un teatro distinto del normalmente considerado comercial, ha traído, entre otras consecuencias, la de la incorporación a esas nuevas expresiones dramáticas de la intención crítica que, en otros tiempos, parecía difícilmente dable, a diferencia de lo que ocurría en la novela.

Con todo, cualquier espectador y lector de nuestros días sabe que, por muchas novedades que el teatro contemporáneo haya podido admitir -y muchas, efectivamente, ha admitido y sigue admitiendo-, no cabe comparar tal fenómeno con el que la novela ha supuesto -y sigue suponiendo- como laboratorio literario, el más idóneo para las más audaces experiencias e

innovaciones.

Que algo de esto se dio, se anticipó ya en el siglo XVII, parecen apuntarlo las que, en tal época, constituían formidables novedades en el arte narrativo: las representadas, fundamentalmente, por aquel escritor, Cervantes, que en el Viaje del Parnaso, se autocalificó de «raro inventor».

V

Scholes y Kellog han podido señalar cómo el problema del punto de vista es específico del arte narrativo, no compartido ni con la poesía lírica ni con la literatura dramática¹⁸. Tal problema se conecta, claro es, con el de los distintos modos de presentación del relato, de los hechos, de los personajes. Si estos últimos suelen ser simples en el teatro, en la novela acostumbran ser complejos¹⁹. Y aunque, naturalmente, quepa allegar ejemplos más o menos numerosos en que ocurre lo contrario, cabría aceptar -con las oportunas reservas- tal clasificación, válida hasta el tópico en lo que atañe a nuestro teatro y nuestra novela del siglo XVII. Si es ya un lugar común el aceptar que la comedia española de tal siglo es más rica en acción que en caracteres, también lo es el considerar que, desde el Lazarillo hasta el Quijote, hay una tradición novelesca española que cuenta entre sus glorias principales, la de haber sabido captar y presentar, con poderoso acierto, almas, intimidades, psicologías. Con todo, al lado de esos casos -cuyos ejemplos más representativos vendrían a ser, precisamente, los dos citados-, hay que contar con los muy abundantes de novelas seiscentistas caracterizadas por la presencia de unos personajes tan desdibujados -tan simples, para decirlo con la terminología de Booth- como puedan serlo los de cualquier comedia de la misma época.

A este respecto cabría recordar lo apuntado por Stanislav Zimic, a propósito de Francisco de Quintana, un muy olvidado escritor y amigo de Lope de Vega. Quintana publicó en 1626 su novela Experiencia de amor y fortuna. Del análisis de tal obra extrae Zimic algunas conclusiones, referidas a los abundantes contactos que esa novela presenta con las comedias de la época:

En ambos géneros notamos la misma impaciencia por proceder adelante de manera incontenible. Es así que la acción rápida, dinámica y el afán de continuo movimiento determinan la creación del personaje e imposibilitan un detenido análisis psicológico de él. Aceptando, pues, esta analogía entre la novela cortesana y la comedia y considerando que en el caso de Quintana la influencia de la comedia de Lope sería especialmente poderosa, nos parece oportuno acercarnos a los personajes de esta novela con los mismos criterios que hoy se emplean para el estudio de los personajes de la comedia²⁰.

Por su parte, y con referencia a los personajes novelescos de Gonzalo de Céspedes, Yves René Fonquerne ha señalado que «todos tienen una psicología teatral» 21. Lo cual equivale casi a decir que carecen de personalidad, habida cuenta del desdibujamiento habitual atribuido a nuestra comedia del siglo XVII. Con todo, René Fonquerne se refiere no tanto a tal carencia de personalidad, como al prurito de esos personajes por exteriorizar «sus sentimientos de manera espectacular»22.

Tal vez lo teatral de estos y de otros personajes novelescos del siglo XVII venga dado por lo repetido y topiquizado de las caracterizaciones usadas por los escritores, a la hora de presentarlos o describirlos ante el lector. Ocurre entonces que tanto en la novela como en la comedia predominan los personajes estereotipados. Conocido uno de ellos -la bella dama, el arrogante galán, el noble padre, etc.-, se dirían conocidos los restantes personajes de las mismas o parecidas características en sexo, edad, condición, etc.23.

Sucede también que en la usualmente llamada novela cortesana -como equivalente narrativo de las consideradas comedias de capa y espada- sus personajes más característicos coinciden en casi todo -desde la convencional onomástica hasta su modo de sentir, de actuar y de expresarse- con los propios de la citada especie teatral24.

Agréguese a todo esto la repetición de tipos, de esos estamentos profesionales o sociales que, una y otra vez desfilan, por los escenarios de los corrales o por las páginas de las novelas, como otros tantos signos de su aceptación popular, de cómo el público contaba con ellos, los entendía bien y tenía por válidas las versiones que de los mismos les ofrecían comediógrafos o novelistas, sin necesidad de desbordar los tópicos caracterizadores al uso.

Un pasaje significativo sobre la validez que se concedía a tan reiterado manejo de unos mismos personajes, lo ofrece el Tranco IV de El Diablo Cojuelo, cuando el ruidoso autor de comedias que se aloja en un mesón toledano, explica a los concurrentes la tramoya y aparato de una de sus obras:

Pero escuchen, que ya comienza la obra, y atención, por mi amor:
Salen por el tablado, con mucho ruido de chirimías y atabalillos,
Príamo, rey de Troya, y el príncipe Paris, y Elena, muy bizarra en
un palafren, en medio, y el rey a la mano derecha -que siempre desta
manera guardo el decoro a las personas reales-, y luego, tras ellos,
en palafrenes negros, de la misma suerte, once mil dueñas a caballo.

-Más dificultosa apariencia es esa que esotra -dijo uno de los oyentes-, porque es imposible que tantas dueñas juntas se hallen.
-Algunas se harán de pasta -dijo el poeta-, y las demás se juntarán de aquí para allá; fuera de que si se hace en la Corte, ¿qué señora habrá que no envíe sus dueñas prestadas para una cosa tan grande, por estar los días que se representare la comedia, que será por lo menos siete u ocho meses, libre de tan cansadas sabandijas?

El chiste de las once mil dueñas -clara referencia, por inversión, a las tradicionales once mil vírgenes, cuya existencia dio pie a un famoso título de Enrique Jardiel Poncela- y el de la posibilidad de que algunas de ellas se fabriquen «de pasta», sobre incidir en la habitual condena y burla de ese tipo femenino -perseguido satíricamente hasta la saciedad por Quevedo- parece, a la vez, aludir a la abundancia con que se daba en la sociedad española del siglo XVII. Cuando Quevedo imagina su colectividad de dueñas, transformadas en uno de sus burlescos infiernos, en comunidad de ranas, croando en un charco, apunta también, de algún modo, a la proliferación de tal tipo en su tiempo. El número de once mil podrá ser excesivo -sobre todo con referencia al escenario de un corral de comedias-, como lo es todo el diseño caricaturesco e hiperbólico de la escena. Pero lo que en ella resulta cargada de grotesca expresividad es la solución propuesta por el mismo comediógrafo de suplir con dueñas «de pasta», las que no se encuentren de carne y hueso.

Es casi un símbolo -dueñas de pasta- de la condición que, tantas veces, parece afectar a los personajes de comedias y de novelas. Más que seres humanos son, efectivamente, muñecos de pasta, troquelados en poco menos que un taller común y compartido, donde comediógrafos y novelistas tienen a su disposición los adecuados moldes con que fabricar los repetidos personajes que circulan por sus obras.

Frente a esa habitual muñequería -dueñas de pasta, repetidas figuras ahormadas en un mismo molde-, siempre habría que recordar el talento y la humanidad de Cervantes; capaz de esquivar el cliché, de superar el tópico y de prescindir del molde, a la hora de presentar los tan personalísimos tipos de dueñas que aparecen en el Quijote de 1615, en los capítulos relativos al palacio de los duques. La entrevista de una de esas mujeres, doña Rodríguez, dueña de la duquesa, con don Quijote, en el capítulo XLVIII de esa segunda parte, con todo lo que en esas páginas ocurre y se dice, sería suficiente para hacernos ver hasta qué punto Cervantes supo evitar la topiquizada visión del tipo -dueñas de pasta-, para levantar un personaje real y humano, digno de situarse, como se sitúa, frente a la cimera humanidad de don Quijote²⁵.

Y ya que de El Diablo Cojuelo hablábamos, recordemos cómo en el Tranco X, y en las Premáticas y ordenanzas de la Academia que allí se describe, cabe leer lo siguiente:

Item, que en las comedias se quite el desmesurarse los embajadores con los reyes, y que de aquí adelante no le valga la ley del mensajero; que ningún príncipe en ellas se finja hortelano por ninguna infanta.

No deja de ser curioso -y hasta paradójico- el que Vélez de Guevara, autor de una comedia titulada El príncipe viñador -próxima, en su tema, al Don Duardos de Gil Vicente- prohíba (aunque en tono burlón) a los autores teatrales de su tiempo que utilicen un personaje o recurso justamente manejado por él en la citada obra: el caso del príncipe que, por amor, se finge «hortelano».

Como quiera que sea, lo que aquí nos importa considerar no era esa

prohibición, sino el hecho de que el personaje disfrazado, el príncipe o lo que fuera, que encubría su personalidad con otra apariencia, resultaba un tipo frecuentemente manejado en las comedias y también -y de ahí, nuestro interés- en las novelas.

VI

Tal vez el caso más extremoso y significativo de tal recurso venga dado por la figura de la mujer disfrazada de hombre, muy repetida en la comedia, y presente también en no pocas novelas del siglo XVII. De las interpretaciones que sobre tal figura se han dado, con referencia a su reiterada aparición en las comedias, no nos corresponde tratar aquí²⁶, y sí, tan sólo, de su presencia en la novelística del siglo XVII.

La verdad es que en ésta, el recurso quedaba ya desvinculado del peculiar atractivo que, para el público de los corrales, pudiera tener el ver cómo la arrogante belleza de algunas cómicas quedaba especial y atrevidamente destacada con la indumentaria masculina, mucho menos encubridora de la figura femenina que la vestimenta propia de las mujeres del siglo XVII. Recuérdese que, entre las censuras que moralistas y predicadores lanzaban contra el teatro de la época y, muy especialmente, contra las mujeres que participaban en las representaciones, solían figurar las enderezadas contra lo incitantemente lascivo que tales ropajes masculinos suponían, llevados por las actrices.

En todo caso, cabría imaginar al lector de novelas en que se produjeran situaciones de ese tipo -una mujer vestida de hombre-, entregado a la tarea de representárselas en términos teatrales; aplicando al personaje femenino de la novela el recuerdo de alguna representación teatral en que una actriz apareciera vestida de hombre. Si el teatro pudo funcionar, según quiere Morínigo, como sustituto de la novela, cabría, asimismo, aceptar el proceso contrario. Ocurriría, entonces, que determinadas situaciones novelescas resultaban fácilmente traducibles a términos teatrales, pudiéndose superponer, en el recuerdo e imaginación del lector, escenas vistas en los corrales de comedias a aquéllas, similares, presentadas en las páginas de una narración. La apoyatura visual que, para cualquier lector del siglo XVII, suponía la presencia de una mujer vestida de varón en el escenario de un corral, implicaba la fácil formalización de un tópico literario que no era exclusivamente teatral, pero que, en ese género, contaba con una reiterada presencia.

Como tal tópico, el recurso de la dama disfrazada de hombre se repite también en no pocas novelas, manejado de manera tan convencional o más que como pudiera emplearse en el teatro. Pese a su convencionalidad o, tal vez, por ella misma, Cervantes no lo evita, sino que lo emplea abundantemente, tanto en las Novelas ejemplares como en el Quijote, apuntando alguna vez hacia el disfraz inverso. El que el cura del Quijote no llegue a vestirse de mujer para, ante el caballero en Sierra Morena, representar el papel de doncella desvalida, se debe a la providencial

presencia de Dorotea. Pero, en todo caso, ahí quedaba el ademán irónico del disfraz inverso, como un ejemplo más del misto cervantino -con burlesca entonación- por las mascaradas, tantas veces presentes a lo largo de las Ejemplares del Quijote y no digamos del Persiles, donde lo que no pasa de proyecto en el caso del cura, se convierte en realidad en el de Periandro, cuando, en el capítulo II se hace pasar por Auristela, vistiendo las ropas de ésta, y quedando:

al parecer, la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto; pues, si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele. Los del navío quedaron admirados; Taurisa, atónita; el príncipe confuso, el cual, a no pensar que era hermano de Auristela, el considerar que era varón, le traspasaba el alma con la dura punta de los celos.

Tales celos encarecen, paradójicamente, la varonil hermosura de Periandro, tan poderosa, como para hacerle pensar al príncipe en que, de no ser el joven un hermano de Auristela, podría convertirse en peligroso rival. Y todo ello -de ahí la paradoja-, a través de una apariencia prodigiosamente femenina. Pero, en definitiva, lo que parece importar es la belleza humana, capaz de resistir cualquier disfraz, y situable, incluso, en una extraña zona de peculiar androginia, tal y como la misma parece afectar al Cornelio de El amante liberal y al Loaysa de El celoso extremeño. Quien recuerde los casos de doncellas vestidas de hombres que desfilan por las novelas cervantinas, comprobará lo muy poco o casi nada que dura el engaño. Dorotea es reconocida muy pronto como mujer, antes incluso de que suelte sus cabellos. Y otro tanto ocurre con la muchachita a la que, vestida de hombre, sorprende la ronda nocturna que recorre la ínsula en que Sancho gobierna.

No menos frágiles son, en las Ejemplares, los disfraces varoniles de Las dos doncellas. Con razón apunta J. Casaldueiro:

Cervantes aprovechará lo extraordinario de la situación para hacernos sentir la calidad de lo femenino. Si Leocadia se ha olvidado de ocultar sus orejas horadadas, permitiendo así que descubran que es una mujer, Teodora se delata a sí misma con sus suspiros, que dan a conocer a su compañero de cuarto que es una doncella la que se queja. Los disfraces de hombre sirven de bien poco a las mujeres de Cervantes: vale la pena hacerlo notar²⁷.

Si tales disfraces «sirven de bien poco», tal vez sea porque Cervantes tiene conciencia de su convencionalidad. Su empleo novelesco podría tener algo que ver con la fórmula recogida en el Viaje del Parnaso -«mostrar con propiedad un desatino»-, tan perfectamente aplicable a no pocas de las prodigiosas situaciones ofrecidas en los relatos cervantinos.

Cuando Lope recoge el motivo en algunas de sus novelas, lo hace con cierta significativa ironía. Es lo que ocurre en dos de las Novelas dedicadas a Marcia Leonarda. En la titulada Guzmán el Bravo, tiene lugar una

disparatada situación, propia de una comedia al uso: don Félix de Guzmán y su criado Mendoza sufren cautiverio en Túnez, como esclavos de un judío. De la hija de éste, dice Lope:

Ella era hermosa últimamente, y no mal entendida; llamábase Susana, pero no le parecía en castidad como en el nombre, porque puso los ojos... aquí claro está que vuestra merced dice en don Félix; pues engañose, que era más lindo Mendocica.

«Más lindo», sí, porque no era un hombre, sino una mujer: Felicia, dama por la que don Félix mató en pelea a Leonelo. Una situación semejante se encuentra en otra de esas novelas lopescas, *Las fortunas de Diana*²⁸. La protagonista vive, entre otras increíbles situaciones, la de un parto encubierto, concluido el cual, deja al hijo recién nacido encomendado a una pastora, vistiéndose ella de varón, con indumentaria rústica y humilde:

Vistióse finalmente un gabán, y cortándose los cabellos, cubrió con un sombrero rústico lo que antes solían cuidadosos lazos, diamantes y oro. Era Diana bien hecha y de alto y proporcionado cuerpo; no tenía el rostro afeminado, con que pareció un hermoso mancebo, un nuevo Apolo guardando los ganados del rey Admeto.

El que una bella mujer no tenga el rostro afeminado no deja de ser una curiosa contradicción o paradoja, que le permite al burlón Lope dar verosimilitud al topiquizado episodio del amor imposible. Cuando Diana, como mozo, entra al servicio de un mayoral, la hija se enamora del que cree apuesto mancebo:

Pareceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia, y sepa que la dicha Sylvania tendría hasta diez y siete o diez y ocho años, edad que obliga a tales pensamientos.

De manera bien explícita, Lope supone que, al llegar a tal pasaje de la novela, la lectora a quien estaba dedicada, Marcia Leonarda -Marta de Nevares-, creería encontrarse ante una situación que le resultaba ya familiar y conocida, de puro repetida en comedias y novelas. Lope, pues, no evita el tópico, antes lo presenta y maneja como tal; ofreciéndonos un dato más sobre el convencionalismo de tales episodios y disfraces. Si los mismos eran aceptados bienhumorada y hasta irónicamente, parecía poder obtenerse una especie de contrapeso con el que aliviar lo que de cargante tuviera tal tópico. La casi androginia que atribuye Lope a Diana -referida, por lo menos, al rostro- funciona casi como un *sui generis* antitópico que, sin embargo, da pie a la topiquizada situación de la mujer

que se enamora de otra, creyéndola varón.

Como quiera que sea, los comentarios que Lope se permite, en diálogo con Marcia, su lectora, a propósito de esas situaciones tan repetidas en las comedias del siglo XVII, parecen subrayar la convencionalidad de las mismas, al tiempo que marcan algo así como un nuevo enfoque: el propio de la novela; de un género en que la descripción y la presentación del personaje no corren ya a cargo de la gentileza y habilidad de una cómica, sino del ingenio del propio narrador.

Cuando este narrador se llama Cervantes, suele ocurrir que lo frágil y convencional de tales disfraces no sólo no son eludidos, sino, por el contrario, puestos significativamente de manifiesto. Si el lector acepta una novela como tal, debe aceptar también el que ésta muestre «con propiedad un desatino». Y, en este caso, la «propiedad» tal vez residiría en el hecho, comentado por Casaldüero, de que los disfraces varoniles que las mujeres cervantinas suelen emplear, parecen acendrar y resaltar sus más femeninas calidades; de manera semejante a cómo la indumentaria femenil utilizada por Periandro sirvió, ante el príncipe, para encarecer la varonil belleza del disfrazado.

Lope se burla del tópico, pero habituado a su presencia en tantas y tantas comedias de su época, lo acepta como verosímilmente utilizable, aunque sea a costa de rebajar o escamotear la calidad femenina de un bello rostro de mujer.

Para Cervantes, unas orejas con huellas aún de pendientes, una melena suelta, son otros tantos rasgos intensa e inocultablemente femeninos. Un rostro como el de Diana parece, por el contrario, encubrir fácilmente el verdadero sexo de la protagonista, confundible con un muy bello mozo que no resulte nunca afeminado.

Son distintas maneras de manejar un mismo tópico. Lope, como hombre de teatro, parece estar acostumbrado al convencionalismo de unas comedias donde unas actrices, reconocidas como tales por el público, podían pasar por hombres ante los restantes personajes de la ficción escénica. De ahí su irónica pero decidida aceptación del tópico teatral en su obra novelística.

Cervantes apenas suele ironizar -o, de hacerlo, en tono bien distinto al de Lope- a propósito de las mujeres vestidas de varón en su obra novelesca. Lo que más parece importarles, en tales casos, es el encarecimiento de la belleza femenina, incluso tras el disfraz masculino.

Hay como un persistente homenaje a la inocultable hermosura de la mujer en esas páginas cervantinas. Lo de menos parece ser lo convencional y aun inverosímil del tópico. Lo que importa es la capacidad irradiadora de belleza que Cervantes parece ser capaz de obtener con su manejo.

VI

Perseguir la nómina de personajes novelescos que pudieran tener su equivalencia en otras tantas figuras de la comedia, resultaría tan prolijo

como desproporcionado a nuestro actual propósito. Con sólo recordar que géneros tan estereotipados como las comedias de capa y espada y las novelas cortesananas se apoyan en la misma literaturizada realidad social, sería suficiente para concluir la repetida presencia, en una y otra especie literaria, de los mismos o parecidos tipos.

Recuérdese, a este respecto, lo certeramente apuntado por Maria Grazia Profeti, acerca de cómo los padres que aparecen en tales novelas cortesananas son allegables a los de las comedias, preocupados unos y otros por el honor de sus hijas; o cómo los graciosos teatrales tienen su equivalencia en los criados que, con los mismos genéricos rasgos, aparecen en tantos relatos de siglo XVII²⁹.

Un ejemplo, tan conocido como genial, de esa equivalencia -referida ahora a los villanos graciosos que aparecen en no pocas comedias del siglo XVII, v. gr., las de Tirso de Molina o el propio Lope- vendría dado por el personalísimo gracioso que, en el Quijote cervantino, viene a resultar Sancho Panza. La atención que al personaje presta Avellaneda en su apócrifa continuación y la insistencia en destacar las gracias casi entremesísticas de su Sancho parecen definir, bien explícitamente, lo legítimo de esa vinculación teatral-novelesca, a través de un tipo común a uno y otro género, por más que su papel decisivo corresponda al teatro y no a la novela.

Lo mucho que divierten y hacen reír las cosas y dichos de Sancho a quienes le conocen -así, los duques, en el Quijote cervantino de 1615-, sus actuaciones como gobernador en la ínsula Barataria, la calidad entremesística de su diálogo con Teresa Panza en el capítulo V de esta misma segunda parte, etc., son rasgos, que, sumados, apuntan todos ellos hacia la sui generis condición de gracioso que el personaje poseía. El que, como es bien sabido, Cervantes fuera capaz de superar los tópicos usuales en la concepción teatral del personaje, para lograr una asombrosa creación novelesca, no excluye el que esté presente, en ciertos aspectos, rasgos aproximables a los de la tan rica y variada figura del donaire en nuestra comedia del siglo XVII.

El tipo era esencialmente teatral, concebido en función de un público cuyas apetencias y gustos eran bien conocidos de los comediógrafos. Liberado el novelista de tales servidumbres, no tenía por qué verse forzado al empleo de poco menos que un pie forzado como lo era el gracioso de la comedia -considérese que su presencia se da, incluso, en el auto sacramental-, y si alguna vez los criados que desfilan por las novelas recuerdan, como apunta Maria Grazia Profeti, a los graciosos teatrales, su función dentro del contexto narrativo no parece que pueda ser emparejable a la que el mismo tipo desempeña en una obra teatral. Lo que sí parece prestarse a una adecuada comparación es la presencia, en las novelas del siglo XVII, de ciertas situaciones, fácilmente asociables a las que, tantas veces, presentan las comedias del mismo siglo.

Recuérdese, por ejemplo, el suceder de situaciones marcadas por el ingenio y el enredo que supone una tan conocida comedia como La dama duende de Calderón. En la novela cortesana abundan también esas damas astutas y decididas como la doña Elena del relato El buen celo premiado, de Gonzalo de Céspedes³⁰, o bien «aquellas damas duendes» que mandan billetes amorosos a don Diego en el capítulo XI de Los dos Mendozas del

mismo autor.

Un relato como el titulado *El duende de Zaragoza*, atribuido a Castillo Solórzano en la edición de 1649 de *La quinta de Laura*, presenta otro caso parecido al de la citada comedia de Calderón, si bien en versión masculina: Leonarda, bella dama zaragozana, es asediada por dos pretendientes, don Jaime y don Carlos. Sus padres la casan con aquél. Enviuda, y don Carlos -que no puede hacerse ver en Zaragoza por haber matado a un hombre en una riña- consigue pasar a la casa de la viuda, desde una vecina, sirviéndose de un pasadizo excavado bajo tierra. La ficción del duende se ve reforzada por el hecho de hacerse acompañar don Carlos de un niño vestido de «frailecillo». Todo en este relato parece recordar el artificio de la obra calderoniana: la contigüidad de las casas, la comunicación a través de un conducto secreto: la alacena movible allí, el túnel subterráneo aquí.

Motivos como el del matrimonio secreto se dan tan reiteradamente en las comedias y novelas del siglo XVII, que citar ejemplos equivaldría a pasar revista a la casi totalidad de nuestros narradores de la época. Así, la trama de la novela *A lo que obliga el honor*, que se intercala en el Libro IV de *La garduña de Sevilla*, podría ser -incluido el tópico del matrimonio secreto- la de una comedia de la época. Otro tanto ocurre en *El disfrazado de Castillo Solórzano*, donde concurren los motivos del matrimonio secreto, de la criada confidente, la preñez ocultada y la abundancia de bodas al final.

La situación con que se abre *El burlador de Sevilla* de Tirso -don Juan, sirviéndose de la oscuridad nocturna, engaña a la duquesa Isabela, haciéndole creer que es su amante, el duque Octavio- se repite, con variantes, en novelas como *Las dos hermanas* de Francisco de Lugo y Dávila, incluida en su *Teatro popular* (1622).

En aquellos casos en que un mismo escritor cultivaba ambos géneros, comedia y novela, no puede sorprendernos la abundancia con que se repiten unas mismas situaciones y motivos; ya se trataran teatral, ya narrativamente. Un ejemplo significativo lo constituye Juan Pérez de Montalbán³¹, con novelas tan ricas en situaciones teatrales como *La hermosa Aurora*, *El palacio encantado*, etc. Comedias y novelas parecen funcionar, para Montalbán, como lo que hoy llamaríamos literatura de evasión³².

En un caso como el de Lope de Vega tampoco puede sorprendernos la existencia, en sus novelas, de situaciones interpretables como teatrales. Lo sorprendente hubiera sido su ausencia.

Con todo, cuando Lope maneja novelescamente alguna situación de tono decididamente teatral, suele marcarlo, con alguna irónica advertencia, como la que, por ejemplo, se encuentra en *El desdichado por la honra*:

Y aquí confieso a vuestra merced, Señora, que no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo no menos que bajá del Turco, que parece de los disfraces de comedias, donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama hombre y muy hombre, y a la fé que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua. Turco pues era Felisardo; no lo apruebo; sus opalandas traía y un turbante, y como era moreno, alto y bien puesto de bigotes, veníale el hábito como nacido.

Con razón consideraba Lope que las novelas tenían «los mismos preceptos que las comedias», cuando unas y otras se escribían pensando en el gusto del público mayoritario, de ese vulgo que no toleraba que le hablasen «en otra lengua» que no fuera la de lo desmedido y aun disparatado. Tan inapropiado, pues, hubiese sido motejar de disparatada una situación novelesca como la de ese Felisardo trocado en «bajá del Turco», como hacerlo con alguna otra, no menos increíble, del tipo de las que tantas comedias del siglo XVII presentaban, incluidas, por supuesto, las del propio Lope de Vega.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

