

CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

México, 2010

Índice

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla	15
IGNACIO ARELLANO	
Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla.	41
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS	
Lances mexicanos en una comedia de capa y espada atribuida a Rojas Zorrilla: <i>Los encantos de la China</i>	61
FELIPE REYES PALACIOS	
La comedia de figurón, un subgénero híbrido en Rojas Zorrilla	83
DIEGO SÍMINI	
Rojas Zorrilla en Italia en el siglo xvii. El caso de <i>Persiles e Sigismonda</i>	95

ANTONIO MIRA DE AMESCUA

CHRISTOPHE COUDERC	
Estrategias matrimoniales y reproducción social en la comedia palatina de Mira de Amescua	105

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

- La metáfora planetaria en *El palacio confuso* de Antonio Mira de Amescua. 135

ESTELA GARCÍA GALINDO

- Las figuras del Demonio y la santa pecadora en *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua. 157

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

- “¿Posible es que en sangre noble quepan bajos pensamientos?”
El clero y la nobleza en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. 171

ROBIN ANN RICE

- El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón. 185

AGUSTÍN MORETO Y CABANA

RICARDO CASTELLS

- El papel contradictorio de la mujer esquivada en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto. 205

JUDITH FARRÉ

- De amor, honor y mujeres en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto. 217

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES

- El lindo don Diego*: relaciones amorosas, relaciones peligrosas. 235

JAVIER RUBIERA

- Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*. 259

HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

- Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*. 273

ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

- La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto. 297

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y OTROS

DONAJÍ CUÉLLAR	
La elaboración de la guerrera en <i>El amor en vizcatno</i> : a propósito de la “mujer varonil”	313
JAIME CRUZ-ORTIZ	
El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa	331
A. ROBERT LAUER	
El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta	345
CARLOS-URANI MONTIEL	
Reconstrucción escénica de <i>Eufemia</i> en tiempos de Lope de Rueda	361

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

AURELIO GONZÁLEZ	
De la “Comedia famosa” a la “Gran comedia” <i>Mañana será otro día</i> . Las modificaciones de Vera Tassis	381
LAURETTE GODINAS	
“Yo que en el retrete fui / de Veatriz el escondido”: creación de espacios y decisiones ecdóticas en las versiones manuscrita e impresas de <i>La desdicha de la voz</i> de Pedro Calderón de la Barca	393
LORENA URIBE BRACHO	
Problemas de puntuación en <i>El hombre pobre todo es trazas</i> de Calderón	409
NOELIA IGLESIAS IGLESIAS	
La tradición impresa de <i>El galán fantasma</i> de Calderón	421
RODRIGO BAZÁN BONFIL	
Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana	439
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
“Aquel monstruo de mi honor y prodigio de mis celos...” La virtud y los celos en <i>El mayor monstruo del mundo</i>	451

MIRIAM PEÑA-PIMENTEL

- Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris*
de Calderón 461

ZAIDA VILA CARNEIRO

- La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso
de *Amor, honor y poder*. 471

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

- La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca 483

FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO

LUZMILA CAMACHO PLATERO

- Las famosas asturianas*: celebración de la castidad y de la mujer varonil . . . 497

XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

- Para un teatro de la voz en *La Dorotea: acción en prosa* de Lope de Vega . . 511

MONTSERRAT MOCHÓN CASTRO

- El alcalde mayor* de Lope de Vega: destino de una doncella
que iba para casada 521

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

SERAFÍN GONZÁLEZ

- La hipocresía del mundo. La recreación del protagonista
en *La amistad castigada* de Ruiz de Alarcón 535

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

- El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación 553

JORGE ALCÁZAR

- El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua
y Calderón 563

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

- MARGARITA PEÑA
Los baños de Argel de Cervantes: La comedia imposible 579
- LUIS ALFONSO ROMERO GÁMEZ
 El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática
 de Alimuzel de *El gallardo español* de Cervantes. 591
- MARÍA STOOPEN GALÁN
 Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas
 de la imitación y el desnudamiento 601

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

- FRANCISCO FLORIT DURÁN
 Las censuras previas de representación en el teatro áureo. 615
- ÁNGELA MORALES
 Relaciones entre la escena y la pintura. El teatro dentro del teatro,
 el cuadro dentro del cuadro. 639
- CHRISTOPHER FOLLET
 Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro
 del Siglo de Oro 649

TEATRO NOVOHISPANO

- MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ
 Diversas censuras españolas y novohispanas al género dramático
 como espejo pernicioso de las costumbres morales 669
- OCTAVIO RIVERA
 La música en el teatro novohispano del siglo XVI 685

Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla

Rafael González Cañal

Universidad de Castilla-La Mancha

La impresión de las llamadas *relaciones de comedias* supone un episodio muy interesante y bastante desconocido de la difusión de nuestro teatro áureo. Este tipo de impresos surgieron en el último tramo del siglo XVII y alcanzaron gran auge en la primera mitad del siglo siguiente, sobre todo en Andalucía y, en particular, en Sevilla¹. Normalmente, las relaciones se extraían de obras que habían alcanzado cierto grado de popularidad, aunque este hecho no se da en todos los casos.

Estas relaciones eran pliegos sueltos de dos o cuatro hojas en los que se imprimían fragmentos o tiradas extraídas de famosas comedias áureas. Se trataba de pasajes de tipo narrativo y escritos casi siempre en romance (“las relaciones piden los romances”, decía Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 309)². Esta moda literaria alcanza su época de máxima difusión entre los años 1725 y 1750, según señala Jaime Moll³.

Los pasajes seleccionados para estas relaciones suelen ser narraciones, en boca del galán o la dama, de tipo retrospectivo, que contienen una información esencial para el entendimiento de la trama, y que son perfectamente

¹ Jaime Moll, “Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las ‘relaciones de comedias’”, *Segismundo*, XII, 1-2 (1976), pp. 143-167.

² Lope era consciente de la importancia de estas relaciones: “Él, movido de su piadoso ánimo, le contó quién era, lo que le había sucedido, lo que buscaba, a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias, que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance.” (*Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2002, p. 160).

³ Jaime Moll, *op. cit.*, p. 145.

inteligibles en sí mismos por parte del público, aunque se desconozca el argumento y desenlace de la obra. Así lo explica García de Enterría:

Todas las “relaciones” que nos ocupan son, por sí mismas, una parte definida de la comedia, inteligibles ellas aisladas sin que sea necesario leer la obra entera para entender lo que se nos relata. Son de carácter totalmente narrativo, expositivo; nos cuentan lo que no puede verse en escena, pero necesariamente ha de saberse para entender el juego dramático, o definen la personalidad de un personaje importante de la obra⁴.

Estas largas tiradas de romance suelen proceder de la primera jornada de las comedias y permiten además el lucimiento del actor. En muchas de ellas se percibe un estilo alambicado y conceptuoso que choca con el éxito que tuvieron entre el público más popular. La propia García de Enterría se sorprendía ante este hecho: “¿Cómo entender que un público iletrado prefiriese los conceptos alambicados de Calderón y las malas imitaciones que de él se hicieron?”⁵ No obstante, lo mismo ocurría en el siglo anterior cuando el público de los corrales aplaudía la preciosidad formal y conceptual de muchas comedias calderonianas.

Las relaciones impresas sueltas tienen un problema añadido de autoría. En muchos casos no aparece referencia al autor e, incluso, ni siquiera se reproduce el título más conocido de la obra. Además, en el momento de mayor éxito comienzan a publicarse las llamadas relaciones nuevas, que no procedían de una comedia sino que, en muchas ocasiones, eran creación original de un poeta anónimo⁶.

La explicación del éxito y proliferación de este tipo de impresos está en el gusto por el teatro de la sociedad sevillana y en la prohibición de las representaciones de comedias en dicha ciudad desde 1679 hasta 1767, salvo excepcio-

⁴ María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, Madrid, 1973, p. 353.

⁵ García de Enterría, *op. cit.*, p. 360.

⁶ Hay autores conocidos en este quehacer: Juan García Valeros o Eugenio Gerardo Lobo, por ejemplo.

nes esporádicas⁷. Es lógico pensar que estas relaciones tuvieron que leerse y recitarse en las tertulias y reuniones sociales de las casas nobles. Tenemos un testimonio, eso sí tardío, de esta moda literaria procedente de las *Cartas de España* de Blanco White, en las que nos describe las costumbres y diversiones de las familias nobles en la Andalucía de principios del siglo XIX:

Éstas consistían en cantar, bailar y frecuentemente recitar trozos de comedias del teatro antiguo español, conocidos con el nombre de *relaciones*. El recitar estaba considerado hasta hace poco como una buena afición en hombres y mujeres, y los que tenían esta habilidad se levantaban a petición de los reunidos para declamar, accionando al estilo de nuestra vieja escuela de oratoria, de la misma manera que otros divertían a la concurrencia tocando algún instrumento⁸.

Es posible que el origen del fenómeno impreso se halle en esta moda social de recitar los fragmentos más conocidos de obras de éxito. Curiosamente, la difusión de este tipo de impresos se produce no tanto entre los espectadores deseosos de recordar las escenas vistas en el teatro, sino entre los lectores ávidos de ver recreado un fragmento de una obra leída, o al menos a la que podían acceder de forma completa en las imprentas de su ciudad. Señala Maria Grazia Profeti⁹ que la mayor parte de estas relaciones procede de obras de las que se pueden encontrar ediciones sevillanas precedentes o coetáneas. Es evidente que la comedia tiene en la imprenta y en la lectura una vida diferente y no siempre paralela a su presencia y difusión en los escenarios.

Por otra parte, además de las tertulias de los salones nobiliarios, existía un público, como muy bien advierte Profeti, habituado a los romances de ciego, a

⁷ Véase Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1974, pp. 12-14 y 61. Manuel Alvar señala que la existencia de este tipo de impresos en Málaga también está relacionada con la necesidad social que supone el teatro, prohibido en dicha localidad entre 1745 y 1768 (Manuel Alvar, *Romances en pliegos del cordel (siglo XVIII)*, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1974, pp. 21-22).

⁸ José Blanco White, *Cartas de España*, introducción de Vicente Llorens, traducción y notas de Antonio Garnica, Alianza, Madrid, 1977, p. 244.

⁹ Maria Grazia Profeti, "Comedias e relaciones: la ricezione deviatà", en *Colloquium Caldeonianum Internationale Atti*, L'Aquila, pp. 91-114 (véase las pp. 96-97).