

El teatro dentro de la novela *De la Selva de aventuras a El peregrino en su patria*

JAVIER RUBIERA FERNÁNDEZ
Universidad de Montréal (Canadá)

Al aproximarse a las obras teatrales del Siglo de Oro es fundamental tener en cuenta la dimensión espectacular que contiene y propone el texto escrito, más allá de sus virtudes como poema dramático. Quizás el avance de la investigación sobre el teatro áureo en los últimos veinte años haya tenido en esta reivindicación su más alto valor. El estudio pormenorizado de las condiciones escénicas de la época junto al análisis y clasificación de los modos en que el poeta introduce las indicaciones para la representación son dos de los pilares básicos para una "imaginative reconstruction of the performance that the text was destined to evoke", según la feliz formulación de Martin Esslin (1987: 79-80). Sólo de esta manera se comenzaría, en nuestra opinión, a establecer una lectura adecuada de las obras dramáticas del XVI y del XVII¹. En este sentido el presente trabajo intentará aportar un elemento más para la reflexión y con ese fin presenta algunas consideraciones nacidas a partir del estudio de los "autos" contenidos en *El peregrino en su patria*, llamando la atención sobre la peculiaridad de su género discursivo y estableciendo ciertas diferencias importantes entre ellos.

Estructura y composición de *El peregrino en su patria*

En 1604 Lope de Vega publica en Sevilla *El peregrino en su patria*. Tiene entonces 42 años y ya ha editado en los últimos seis *La Arcadia*, *La Dragontea*, *El Isidro* y la primera antología de su obra culta, *La hermosura de Angélica, con otras Diversas Rimas*. En ese mismo año de 1604 ven la luz sus *Rimas*, nueva antología poética, y aparece la primera parte de sus comedias. A esta altura de su carrera es ya reconocido como ilustre poeta y narrador, pero sobre todo su fama como

¹ Una primera versión de este artículo fue presentada en forma de ponencia durante el encuentro anual de la Asociación Canadiense de Hispanistas (Bishop's University, junio de 1999).

dramaturgo es ya extraordinaria, según se desprende, por ejemplo, de la “Loa de la comedia” que Rojas Villandrando publica en *El viaje entretenido*, de 1603. Su dimensión de hombre de teatro se dejará sentir también en la historia del peregrino.

Es *El peregrino* una narración de aventuras con fuerte contenido cristiano post-tridentino en las que su protagonista, Pánfilo, se ve envuelto en diversidad de situaciones extrañas que le van acercando y separando de su amada Nise, con quien, tras varias fortunas y adversidades, alcanzará finalmente la unión deseada. Sin salirse de los límites de su patria española, el héroe, según el rápido resumen de Vossler, va de “cortesano a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura” (1940:175). El propio narrador se admira de la extraña acumulación de acontecimientos y dice a mitad de la historia: “Caso digno de ponderación en cualquiera entendimiento discreto que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando en una pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia y Ulises hasta Grecia, con más fortunas de mar, persecuciones de Juno, engaños de Circe y peligros de lotófagos y Polifemos” (Vega 1973: 366).

Entre los rasgos que señalan la importancia de *El peregrino*, al margen de sus valores como relato de aventuras más o menos bizantinas, destaca su carácter misceláneo, o híbrido si se quiere. En articulación más bien débil con el desarrollo de la acción aparecen, por ejemplo, episodios narrativos de carácter fantástico y fantasmal, cuatro piezas representativas de tipo alegórico-moral y diversos poemas líricos (como la epístola con los famosos tercetos a Camila Lucinda que comienzan “Serrana hermosa, que de nieve helada” o la bella imitación del *beatus ille* horaciano “Cuan bienaventurado / justamente se llama / aquel que como yo contento vive”, incluida precisamente en la última de las piezas dramáticas que aquí estudiamos). Con este amplio material intercalado logra Lope su ideal de variedad, pero sin conseguir ciertamente integrarlo en una unidad compositiva, amenazada de continuo por la dispersión y por la digresión erudita apoyada en decenas de autoridades (tan criticada por Cervantes en el prólogo del *Quijote*).

El caso es que en este conjunto de textos poéticos de distinto género toman especial relevancia los aspectos dedicados al “teatro”, bien en forma de comentarios periféricos o mediante la inclusión de piezas dramáticas. Ya en el Prólogo, el yo a la vez orgulloso y resentido de Lope despliega, como el Leporello de *Don Giovanni*, un apabullante catálogo: se trata de aquella famosa lista de sus comedias que comienza por *Las amazonas* y termina por *El monstruo de Amor* en la primera edición y por *La dicha del forastero* en la edición aumentada de 1618. Además, Lope dice no poner “las representaciones de actos divinos para diversas fiestas” y advierte a los extranjeros que no se atrevió a guardar los preceptos, porque con tal

rigor “de ninguna manera [las comedias] fueran oídas de los españoles” (1973: 63), anticipando de esta manera lo que ampliaría en su *Arte nuevo* pocos años más tarde.

También al final de la obra las referencias teatrales son de importancia, pues el narrador Lope cuenta que, para celebrar las cuatro felices bodas, las ocho primeras noches hubo ocho comedias y se detiene a darnos los títulos y los nombres de cada autor que las representó, con su correspondiente breve elogio, anunciando su inclusión, junto a otras dos más, en una segunda parte de *El peregrino*.

La historia propiamente dicha se divide en cinco libros y en cada uno de los cuatro primeros se encuentra una pieza de esas que llamó Lope “representaciones de carácter divino para distintas fiestas”. Las piezas son:

1. En el primer libro, *El viaje del alma*, considerada explícitamente en el texto como “representación moral”, que es vista por el peregrino, Pánfilo, en Barcelona.
2. En segundo lugar las *Bodas entre el alma y el Amor Divino*, llamada “acto” y “moralidad”, y presenciada por Pánfilo y por Everardo en Valencia, dentro del marco festivo que siguió al casamiento del rey Felipe III con Margarita de Austria en 1599.
3. En el tercer libro aparece una pieza tradicionalmente denominada (aunque no hay tal título en la obra) *La Maya*, “representación” hecha en la plaza del Pilar de Zaragoza ante la mirada de otro personaje, Celio.
4. Y por último, otra “representación” hecha en Perpiñán, pero llevada desde Barcelona, para las fiestas de Santiago celebradas por los soldados castellanos. Es vista por Nise, Finea y un tal Ricardo y tradicionalmente se la llama, con propiedad, *El Hijo Pródigo*, aunque en la narración aparece sin título.

El conjunto de los textos dramáticos ocupa más de un tercio de *El peregrino en su patria*. Incluyendo las canciones iniciales y el prólogo de cada pieza (lo que no siempre ha hecho la crítica en el caso de *El peregrino*) se sobrepasan los cinco mil versos, oscilando entre los casi 1100 del *Viaje del alma* y los 1400 de *El Hijo Pródigo*. Cada auto, según el cómputo de Fleckniakoska (1961, 274), tendría exactamente el siguiente número de versos: *El viaje del alma* 770 versos; *Las Bodas del alma con el Amor Divino* 1160 versos; *La Maya* 1178 versos y *El Hijo Pródigo* 1090 versos.

Desde un punto de vista interno, Avallé-Arce ya puso bien de manifiesto el carácter de “columnas” que los cuatro autos tienen para sustentar el peso narrativo de cada libro, desempeñando según él “una clara función estructurante, ya que son el instrumento de la simetría arquitectónica de la novela” (1973: 24). Emilia Deffis, por su parte, sostiene que son elementos estructurantes por servir de refuerzo plástico del mensaje ideológico, por ser el marco de referencia estética para definir el camino espiritual del alma hacia la unión definitiva con Dios y “por su

construcción interna, que reproduce en perfecta *mise en abyme* los componentes esenciales de la narración" (1998: 93-94). Desde un punto de vista externo al texto, se ha señalado la importancia de estas cuatro piezas por ser los únicos "autos" lopescos publicados en vida del Fénix, añadiéndose la feliz circunstancia de estar editados bajo su supervisión en el interior de una obra propia. Efectivamente, de la elevada cifra de autos que Juan Pérez de Montalbán adjudicó a Lope (unos cuatrocientos) no se conservan más de cincuenta: los cuatro de *El peregrino*, los doce editados por José Ortiz de Villena en 1644 y las copias manuscritas del siglo XVII, entre las que destaca un autógrafo completo (*Las hazañas del segundo David*) y otro casi completo al que le faltan las dos primeras páginas (*Obras son amores*)². De este modo no es difícil reconocer la fuerte significación de las piezas de *El peregrino* desde esta perspectiva. Pero además el hecho de que Lope se decida a editarlos incluyéndolos en una obra narrativa, destinada a la lectura, va a conferir a los cuatro autos una característica especial, que es lo que queremos comenzar por poner de relieve a continuación.

Otros casos de teatro dentro de la novela: la *Selva de aventuras*

Sobre todo en el ámbito de la novela pastoril se encontraba bien testimoniado el procedimiento de insertar poesía dramática en el curso de la narración: los ejemplos de Luis Gálvez de Montalvo (*Pastor de Filida*, 1582) y de Cervantes (*La Galatea*, 1585) son los más citados al respecto entre los españoles y sin duda fueron modelos para *La Arcadia* del propio Lope, donde se incluye la égloga representable de Montano y Lucindo. Pero en estos casos, salvo la breve descripción de los preparativos para la representación de la égloga, encontramos únicamente la sucesión de los parlamentos poéticos sin ninguna indicación escénica explícita sobre decorado, movimiento y dicción de los actores, utilería, vestuario, etc. En obras posteriores a *El peregrino* el procedimiento de introducción de material dramático en textos narrativos es distinto: normalmente no se trata ya de un simple intercambio de tiradas líricas entre pastores, sino de verdaderas "comedias" y "autos" en los que se encuentra la típica distribución del discurso teatral en diálogo y acotaciones. Así lo hará, por ejemplo, Pérez de Montalbán al recoger cuatro de sus comedias y dos autos en su famoso *Para todos*, una miscelánea de gran éxito publicada en 1632. Pero el caso más emblemático, y que particularmente nos interesa ahora por ser muy próximo a Lope, es el de Tirso de Molina y su *Deleitar aprovechando* que contiene tres piezas llamadas "autos" o "coloquios sacramentales", entre los que destaca el más famoso de los de Tirso, *El colmenero*

² Agustín de la Granja (1986) propuso la atribución a Lope de Vega de otros dos autos titulados *El bosque de Amor* y *El labrador de la Mancha*. Para todo lo relativo a la aportación de Lope a la fiesta española del Corpus véase la imprescindible introducción de de la Granja en la edición de estos dos autos (Vega 2000).

divino. En tres ocasiones, una para cada auto, el narrador de la historia principal cuenta en pasado la aparición de la "música" y posteriormente de la loa, pero cuando va a comenzar el auto propiamente dicho, simplemente se presenta el título, la lista de *dramatis personae* y a continuación el texto típico de diálogo con acotaciones igualmente típicas: "Salen el placer de villano y el Verbo Eterno de labrador Colmenero" (Tirso de Molina 1994: 205), "cantan", "vanse" (214), "Abre la primera y descubre una muerte" (232), etc. El narrador ha desaparecido, o se ha escondido, mostrándose el texto como en cualquier edición de una suelta o una colección. Tirso, igual que en el caso de las comedias que incluyó en los *Cigarrales*, sencillamente adjunta o inserta tres autos sin manipulación alguna del material dramático en vista de la condición especial del discurso narrativo³.

Sobre este fondo tomará ahora su verdadera significación la labor de Lope en *El peregrino*, puesto que es claro que su procedimiento de inclusión de material dramático en la narración difiere de los ejemplos citados, como pronto se verá, y presenta unas características especiales. Indudablemente en la base de la composición lopesca funciona como modelo la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras. Publicada en 1562, esta novela presenta la historia de un caballero sevillano, Luzmán, que debe peregrinar por Italia durante diez años. Entre los raros acontecimientos a los que asiste el protagonista se encuentran tres representaciones en Venecia, Milán y Roma que se escenifican, respectivamente, en un teatro armado en la plaza de San Marcos, en una sala del palacio del duque Galeazo y en un "teatro a manera de coliseo" en casa del cardenal Juliano. Son, pues, estas tres piezas muy representativas de los diferentes ámbitos escénicos del siglo XVI (plaza de la ciudad, palacio cortesano y residencia de alta dignidad eclesiástica) y el modo de ser insertadas en el relato principal anuncia el método que Lope desarrollará ampliamente en *El peregrino*: presencia de un personaje de la obra mayor como espectador de la obra intercalada, minuciosa descripción en pasado de la actuación espectacular e introducción de comentarios y valoraciones por parte de un narrador que resulta ser el mismo del relato principal⁴.

³ A Valle-Arce (1973: 24) aduce otros ejemplos de inclusión de comedias en obras narrativas como una práctica con éxito durante el siglo XVII, que se llega casi a convertir en una característica de la novela cortesana: "Así, por ejemplo, en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo -panegirista del *Peregrino*, por cierto-, se inserta la comedia *El gallardo Escarramán*. O bien véanse *Las fiestas del jardín* (1634) de don Alonso Castillo Solórzano, que comprende tres comedias (*Los encantos de Bretaña*, *La fantasma de Valencia*, *El marqués del Cigarral*) [...]"

⁴ A modo de ejemplo, reproduzco el comienzo del relato de la primera representación contenida en la *Selva de aventuras* (Contreras 1944: 473): "Y tanto anduvo, que llegó á Venecia, en un día que en la plaza de San Marcos se representaba aquella tarde la memoria de la edificación y fundamento de aquella ciudad; y siendo de esto muy alegre, se fué al lugar donde se hacía esta representación.

Estaba la plaza toda cubierta de paños de oro y seda, y á una parte della sobre muchos pilares armado un teatro cubierto de ricos paños, y en medio dél una rica silla; y estando así mirando

El caso de *El peregrino en su patria*

Dejemos de lado la cuestión de la pertinencia, desde un punto de vista temático, de esta inserción de piezas teatrales, es decir, si hay algún tipo de vínculo entre la acción de la historia de Pánfilo y el asunto de los autos o si, como consideró Vossler, es más bien un mero pretexto de Lope para preservar algunos poemas y dramas religiosos en un “recipiente literario” (1940: 174) mayor llamado *El peregrino en su patria*. Observemos, mejor, el modo de trabajar Lope con este material, que probablemente tendría ya compuesto de forma convencional (diálogo con acotaciones) antes de la redacción de *El peregrino*.

En los cuatro casos de las piezas que nos ocupan el narrador presenta a algún personaje de su historia paseando por una ciudad (Barcelona, Valencia, Zaragoza o Perpiñán) en la que se celebran fiestas, y es en ese marco festivo donde se anuncia una “representación” sobre un teatro. En todos los casos los personajes toman asiento para asistir a un espectáculo que se celebra al aire libre en una plaza principal. Al comienzo se repite siempre el mismo esquema: se inicia con la entrada de músicos que cantan una parte introductoria a la que sigue la intervención en solitario del Prólogo, tras el que vuelven a salir los músicos para una segunda parte cantada. Retirados estos, comienza propiamente la representación del “auto”⁵, pero

estas cosas, se abrió una puerta, y por ella salieron muchos hombres viejos, con ricos cetros en las manos, y en medio dellos una doncella vestida la más ricamente que ver jamás Luzmán pensó, la cual se sentó en la silla, y todos se pusieron al rededor della; y estando así muy sosegados, comenzó a decir con mucha autoridad y grave continente, mirando á todas partes, las siguientes razones: (...).

Como acabó la hermosa doncella de decir estos últimos versos, los cuales demostraban representar ella la ciudad de Venecia, luego se levantaron dos hombres ancianos, ricamente vestidos, y á un tiempo se quitó una cortina con que estaba cubierta una gran tabla, en lugar que de todos podía ser muy bien vista. Estaba en ella pintada á la una parte la famosa Roma, que parecía estar destruida, y asimismo Cartago, Francia y España, con otras muchas provincias, y escritos allí sus nombres; y al fin de la tabla estaba pintada Venecia muy al natural, y encima della una doncella con una espada en la mano, y á sus piés otra llena de cadenas, escritos sus nombres, significando la una Libertad y la otra Sujecion. A este tiempo sonaron muchos instrumentos; y luego, habiendo parado, uno de los viejos, que á la derecha mano estaba, comenzó á decir: (...).

⁵ Veamos algunos ejemplos. La primera representación es introducida así: "A la sazón que el Peregrino salía de la cárcel, se prevenían en la ciudad [Barcelona] grandes fiestas, y como discutiendo por ello supiese que eran para el siguiente día, aguardólas contento. La oscura noche se había retirado al ocaso viendo por el oriente salir la corona del sol en los blancos rizos de la aurora cándida, cuando siguiendo el Peregrino el concurso de la gente vio que tomaban lugar en una plaza para escuchar sobre un teatro una representación moral del *Viaje del Alma*, y, como a este género de fiestas fuese aficionadísimo, y sea común a en los peregrinos hallarse en todas, tomó asiento, donde después de haberse entretenido en mirar tanta diversidad de gentes, caballeros, damas, ciudadanos y vulgo en distintos lugares, vio que salían al teatro tres famosos músicos que en sus instrumentos cantaron así: (...). Entrándose los músicos, salió el que representaba el Prólogo y comenzó así: (...). Entróse y volvieron los músicos a cantar esta letra bailando los dos de ellos con mucha destreza y gracia: (...). En entrándose los músicos, salió el Alma vestida de

el narrador no decide esconderse sino que, haciendo valer su condición de tal, relata lo ocurrido sobre el tablado, en ocasiones con gran lujo de detalles, valorando a veces la calidad de las intervenciones, observando las reacciones del público y sobre todo describiendo, con frecuencia minuciosamente, el desarrollo del espectáculo⁶.

Acotación y narratividad

Para poder entender mejor la peculiaridad del procedimiento lopesco, hagamos una pausa en nuestra argumentación y contrastemos una muestra de la "acotación" más importante y extensa hecha por el narrador de *El peregrino* con un significativo ejemplo procedente del único auto de Lope que se conserva en manuscrito autógrafo completo (*Las hazañas del segundo David*). Podremos apreciar, al comparar los dos textos, la diferencia que separa estos dos modos de escritura según sea su destinatario el lector de una obra narrativa o el "autor" que debe ponerlos en escena:

Descubrióse en esta sazón la nave de la Penitencia, cuyo árbol y entena era una cruz, que por jarcias desde los clavos y rótulo tenía la esponja, la lanza, la escalera y los azotes, con muchas flámulas, estandartes y gallardetes bordados de cálices de oro, que hacía una hermosa vista; por trinquete tenía la coluna y San Bernardo abrazado a

blanco con un villano, que representaba la Voluntad y un gallardo mancebo que hacía la Memoria" (Vega 1973: 107-116).

De la tercera representación extraigo el comienzo y el final de su descripción, pues contienen nuevos elementos importantes y diferentes, como la aparición del "yo" del narrador del relato principal que refiere el desarrollo del espectáculo: "Celio por la perdida Finea iba caminando a Francia por Zaragoza, donde el día que llegó le dieron nuevas unos peregrinos de la paz ya publicadas entre las dos naciones en tiempo del rey Felipe Segundo, guardada tan inviolablemente, que se podía caminar como por la patria. Discurrió la ciudad Celio, para informarse del camino, y viendo que en ella había grandes fiestas y representaciones, por olvidarse de sus cuidados se detuvo a verlas, y yo, como en los pasados libros, quiero detenerme a escribirlas, pues no serán de menos gusto las presentes.

Ya en la puerta del insigne templo del Pilar sacro, sobre que tiene los pies la imagen santa de la Reina del cielo y nuestra, estaba un teatro que adornado de ricas telas, obligaba la vista. Lo noble de la ciudad le coronaba en torno, y estando el pueblo atento salieron tres músicos que cantaron así:" (Vega 1973: 282). (...).

"Con este aplauso acabaron el acto y representación referida, y cerrando aquellas mitades, o puertas de la hostia en que quedó cerrado el Príncipe de la Luz, y alabando unos la acción de los representantes y otros la industria del artífice, cantó la música este baile:" (Vega 1973: 326).

⁶ Menéndez Pelayo (1949: 41) ya había reparado en el detallismo de las acotaciones de las *Bodas entre el Alma y el Amor Divino* y había insinuado la posibilidad de que Lope hubiera exagerado lo aparatoso de la representación: "El aparato escénico, que debió de ser de los más pomposos (si es que la fantasía de Lope no le engrandeció algo al trasladarle al papel), está ampliamente declarado en las acotaciones".

ella; la popa era el sepulcro, al pie del cual estaba la Magdalena. San Pedro iba en la bitácora mirando la aguja, y el pontífice que entonces regía la romana Iglesia estaba asido al timón. En lugar de fanal iba la custodia con un cáliz de maravillosa labor e inestimable precio; junto al bauprés estaba de rodillas San Francisco y de la cruz que estaba en lugar de árbol bajaban cinco cuerdas de seda roja, que le daban en los pies, costado y manos, encima de la cual estaba la corona de espinas a manera de gavia. La música de chirimías y los tiros que se dispararon entonces causaron en todos una notable alegría. El Alma bajó a este tiempo, y, llegando a los pies de Cristo, prosiguió así: (*El peregrino en su patria*, Vega 1973: 137-138).

Ábrase en lo alto del carro vna cruz en dos puertas y véase Daudid con vna cruz y vna corona, y sálganle de las manos, pies y costado cinco listones carmesíes, de que esté el Amor diuino texiendo vna onda, puesto de rodillas a vn lado (*Las hazañas del segundo David*, Vega Carpio 1985:173).

Al observar la segunda cita, y completarla con otras del mismo auto manuscrito⁷, recordaremos que en general las acotaciones contienen “la teatralidad pensada por el autor” (Bobes 1997: 177), suelen caracterizarse por la economía discursiva (evidente, por ejemplo, en el uso frecuente de la frase nominal), por el empleo de verbos en presente de indicativo, en futuro o en subjuntivo con valor de mandato y son, en todo caso, órdenes de representación que apuntan a los posibles espectáculos futuros, de algún modo previstos por el dramaturgo. En las obras del Siglo de Oro generalmente el poeta escribe estas indicaciones escénicas para que sean leídas por el autor de comedias que haya de representarlas; por eso, la naturaleza de las acotaciones puede variar cuando el poeta se dirige específicamente a un lector, como en el controvertido caso de Cervantes en sus *Ocho Comedias* de 1615, que dice darlas a la estampa “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando se representan” (1995, 1350).

Por su parte, en *El peregrino en su patria* Lope, que también sabe de la diferencia entre “la censura de los aposentos” y “los oídos del teatro” (prólogo a la *Parte IX* de sus comedias), relata en pasado el desarrollo de una representación concreta, dejando correr la pluma en oraciones completas de carácter eminentemente descriptivo, con algunos juicios valorativos. El narrador señala las condiciones de la enunciación imaginarias (relativas a la fábula) y escénicas (relativas a la representación) pero, de todas formas, no introduce continuamente su voz para cederla con un enfadoso “y dijo...”, “respondió...”, “y continuó...”, “y

⁷ Recordemos, por ejemplo, éstas: “Cristo en hábito de David, pastor; la Naturaleza Humana, llamada Humilde, en hábito de labradora” (Vega Carpio 1985: 137); “Vn león hacia la cassa de Joachin” (150); “Éntrense y salga el Goliat filisteo, armado, y la Soberbia por padrino” (154); “El cayado traherá un pedazo, en un yerro, que dando buelta forme una cruz” (178); “Hágase aquí la inbençión del correrle sangre de la frente, y cayendo en el escenario [sic] entre David tras él, y salga Saúl Mundo y capitanes” (180); “Música, bayle, chirimías, la Humilde y David con la cabeza del gigante en una lanza” (182).

replicó...”. Interviene para señalar casi todas las entradas y salidas, para dar la voz en la primera aparición de una figura y para describir el vestuario y el aparato escénico, pero deja intacto, al modo del diálogo dramático, el intercambio de réplicas en verso entre los personajes⁸.

Hay sin duda en la acotación un germen de “narratividad”, mejor o peor aprovechado por el dramaturgo, que ya ha sido señalado por diversos teóricos. Therry Gallèpe (1997: 77-78), en uno de los libros más completos sobre las acotaciones, recuerda textos de Petitjean y de Thomasseau en los que se considera a la acotación como “el equivalente en el teatro de las descripciones de la novela”. Efectivamente, como bien observó Michael Issacharoff

Les didascalies ont (...) un statut paradoxal: elles constituent en partie la singularité du texte théâtral par opposition aux autres discours littéraires; elles peuvent être aussi le trait d’union entre texte théâtral et texte romanesque. (cit. en Gallèpe 1997: 78).

Es esta posibilidad de guión o “punto de unión” la que aprovecha Lope para hacer no una simple inclusión sino una adaptación de las cuatro piezas como parte de un texto narrativo mayor⁹. El resultado, muy rico en noticias sobre la representación de espectáculos festivos a comienzos del XVII, resulta sin embargo bien extraño desde el punto de vista del género del discurso.

Al menos ya desde el tercer libro de *La República* de Platón se plantea el problema de “la forma de los discursos” (1993, 145). Allí, a propósito de la “dicción”, establece Platón por boca de Sócrates (el cual, claro, no conocía las acotaciones en el sentido moderno) una conocida clasificación de tres tipos de narración: la imitativa, propia de la tragedia y de la comedia, por la que “el poeta, suprimiendo todo lo que intercala por su cuenta en los discursos de aquellos a quien hace hablar, sólo deja el diálogo”; la simple, empleada en los ditirambos, por la que “el poeta habla en su nombre, y no trata de hacernos creer que sea otro el que habla y no él”; y la compuesta, mezcla de una y otra, y que según Sócrates “nos servimos de ella en la epopeya y en otras cosas” (148).

⁸ No es extraño, entonces, que González Pedroso (*Autos sacramentales* 1952) o Sáinz de Robles (Vega Carpio 1962), por ejemplo, al editar algunos de los autos de Lope coloquen entre paréntesis y en cursiva los pasajes relativos al desarrollo de la representación descritos por el narrador de *El peregrino*, y los presenten como acotaciones.

⁹ Es interesante notar que se puede encontrar marcas de la adaptación, puesto que se le olvidó a Lope alguna pequeña acotación en presente, que contrasta con el estilo del resto: “Mientras el Pródigo se entretiene con el Deleite, danza el Juego diestramente al modo de los *zanes* de Italia” (*El Hijo Pródigo*, en Vega 1973: 402). Asimismo se podrían perseguir otros pequeños “despistes”, como ciertas vacilaciones en el uso del tiempo verbal, con un extraño empleo del imperfecto (134, 215-216 y 410), o como el caso de *El Viaje del Alma* en que no hay indicación explícita para la entrada en escena de Cristo, al que se alude con una simple frase nominal, sin verbo *dicendi*: “Cristo en persona del maestro de la nave, con algunos ángeles como oficiales de ella:” (135).

A alguna de esas "otras cosas", hermanas de la epopeya, pertenecerá la parte de *El peregrino* que intercala las piezas de modo tan poco frecuente. Se trata de un relato en prosa en el que el narrador cede la palabra directamente a unos personajes que hablan en verso, con la peculiaridad de que los hechos son narrados como sucedidos en un marco espacial y temporal de "representación fingida", es decir, apelan al lector para que los imagine de un modo teatral. Por eso, Lope, bien consciente de que compone un texto para la lectura, intenta dirigir la conducta del lector, orientando su capacidad imaginativa con indicaciones más completas de lo que normalmente hace cuando compone un texto pensando en otras condiciones artísticas. De esta manera, la adaptación y amplificación de las acotaciones da lugar a un tipo de texto poco común, eminentemente narrativo pero coincidente con el discurso dramático en dirigirse a la conciencia perceptiva del lector para que imagine la acción en una "escena mental" mediatizada por una "escena material", según los términos usados por François Prodromidès (1998: 432). En fin, Lope no hace otra cosa que aprovechar la doble función de las acotaciones, ya señalada por Anne Ubersfeld (1998: 507) o Carmen Bobes (1997: 176), adaptándola a las necesidades del discurso narrativo, puesto que con ellas se remite a la vez a una fábula ficcional y a algo tan real e inmediato como es un escenario determinado donde se representó la obra en unas condiciones escénicas concretas.

Unidad y diferencia de las cuatro piezas: peculiaridad de *El Hijo Pródigo*

Hasta aquí hemos visto el procedimiento utilizado por Lope para adaptar unas piezas teatrales al ser incluidas en una obra narrativa. Este procedimiento, común a los cuatro autos, podría ser llamado "técnica de narrativización de las acotaciones" y da apariencia de unidad compositiva a un grupo de breves obras dramáticas que sin embargo difieren claramente entre sí. Consideraremos a continuación algunas diferencias entre las cuatro piezas contenidas en *El peregrino*, que no se suelen tener en cuenta, por lo menos en conjunto.

Cada una de las obras reúne peculiaridades suficientes para distinguirla de las otras y por eso A Valle-Arce, aprovechando algunas precisiones de la tesis doctoral de Philip Martin¹⁰, las denomina así: *La Maya* sería propiamente un "auto sacramental"; *El Viaje del Alma* y las *Bodas entre el Alma y el Amor Divino* serían "farsas alegórico-morales" y *El Hijo Pródigo* una "parábola dramatizada". Sin duda esta última constituye un caso aparte y para reforzar su individualidad nos detendremos en ella oponiéndola a las otras tres en virtud de cinco diferencias:

En primer lugar, observamos que no hay en *El Hijo Pródigo* presencia ni alusión al sacramento de la Eucaristía, incumpliendo de este modo uno de los

¹⁰ *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, University of North Carolina, 1981.

rasgos de la definición escolar de “auto sacramental” dada por Lázaro Carreter¹¹, el de contener una “apoteosis eucarística”. Además, mientras las tres primeras tienen como protagonista a Alma y está presente la proteiforme figura del Demonio, en *El Hijo Pródigo*, a pesar de la evidente alegoría religioso-moral que contiene, se aprecia en escena un mayor peso de lo profano que en las otras tres. Igualmente los prólogos de las tres primeras piezas son de contenido eminentemente religioso, mientras el de *El Hijo Pródigo* es un largo elogio de la fama y de personajes famosos.

Desde el punto de vista estrófico, según ya notó Flecniakoska (1961: 277), en *El Hijo Pródigo* predominan netamente las redondillas, hay mayor variedad métrica y desaparecen las quintillas, fuertemente presentes en *La Maya* y en *El Viaje del Alma* y frecuentes en las *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*. Esta polimetría da a *El Hijo Pródigo* una apariencia más moderna y cercana al nuevo arte de Lope, pues recuérdese, además, que el uso predominante de la quintilla es una marca propia de los autos del XVI.

En tercer lugar, la función del aspecto musical es importantísima en el conjunto del espectáculo festivo, pero en *El Hijo Pródigo* la música y las canciones son usadas como género de entretenimiento en determinado punto de la acción (al igual que las volteretas del arlequín sirven de diversión en otro momento), mientras que en las otras piezas el canto funciona como vehículo expresivo del personaje y a la vez hace progresar la acción.

En el conjunto de las tres primeras sólo encontramos un momento, en *Las Bodas*, en el que la escena queda vacía y se produce un cambio de tiempo y lugar. Frente a la continuidad de la acción y de la representación en este grupo, en *El Hijo Pródigo* se aprecia una clara segmentación en cinco cuadros diferentes. Asimismo, sólo en *El Hijo Pródigo* se observa el uso de un decorado probablemente pintado. Dice la primera acotación narrativizada: “...salieron de un palacio, que en el lienzo del vestuario estaba fingido, Damasceno, gentilhomme que representaba la figura de Pródigo, y la Juventud, en hábito de criado suyo” (Vega 1973, 384). O más adelante: “De una calle, que estaba hecha a la mano siniestra del teatro...” (390). “Salió por una de aquellas calles fingidas...” (395).

Por último, la fuerte presencia de un personaje cómico de estirpe italiana le confiere un tono distinto a *El Hijo Pródigo*. Si bien en las otras obras se nota la influencia del bobo y del loco figurados en la *Voluntad*, el *Apetito* o el *Cuerpo*, el caso del *Juego* en la figura de un “zan” italiano aporta un ritmo y un sabor

¹¹ “Comedias devotas alegóricas, con apoteosis eucarística, en un acto” (Lázaro Carreter 1966: 211).

diferentes, con sus parlamentos chispeantes en italiano mezclado de español y las danzas y volteretas arlequinescas¹².

Todas estas diferencias temáticas, métricas, musicales, escenográficas y de tono hacen que sea difícil incluir esta "representación" de *El Hijo Pródigo* en un mismo subgénero con las otras tres. Comparte con ellas la brevedad en un acto, la técnica de introducción en el relato principal ya analizada y algo del carácter alegórico religioso, que es mucho mayor en las otras piezas, y se diferencia de ellas en los rasgos formales que acabamos de señalar, y que la acercan más al modelo compositivo de la comedia¹³.

Estas han sido algunas de las reflexiones que se desprenden del estudio de cuatro de esas piezas que en el siglo XIX Henri Cornille describía sorprendido como "macedonias desordenadas donde los santos y los diablos, las virtudes y los vicios personificados se encontraban confusamente con Dios, con los ángeles, con el cielo y la tierra" (cit. en Flechniakoska 1961: 312). Hemos apreciado la singularidad discursiva del procedimiento lopesco de introducción de material dramático en una obra narrativa. Como ya hemos indicado, puede llamarse a este procedimiento, apuntado ya en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, "técnica de narrativización de las acotaciones" y podemos concluir que, aunque el "papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas", la presencia de un narrador que amplía el material descriptivo de las acotaciones permite que "el que lea haga en su imaginación composición de lugares" (Calderón 1958: 5) con mayor precisión de lo que normalmente se aprecia en los textos dramáticos convencionales de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- Autos sacramentales. Desde su origen hasta fines del siglo XVI* (1952). Colección escogida, dispuesta y ordenada por Eduardo González Pedroso. Tomo quincuagésimo octavo de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA (1973). "Introducción", en VEGA, Lope de. *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia, pp. 9-38.
- BATAILLON, MARCEL (1964). "Ensayo de explicación del auto sacramental". *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, pp. 183-205.

¹² No hace falta insistir más, por bien conocida, en la fuerte influencia de lo italiano en la obra de Lope de Vega, pero en particular recordemos ahora su vinculación con la *commedia dell'arte* evocando brevemente una famosa escena valenciana durante las fiestas de carnaval: mientras un truhán del rey con la figura de Ganassa representa a Doña Cuaresma, el propio Lope, en la figura de Stefanello Bottarga y representando a Don Carnal, recita durante media hora versos en español y en italiano ante el Rey y la Infanta (Ferrer 1993: 211-214).

¹³ Quizás para apreciar aún mejor la distancia que separa a *El Hijo Pródigo* de Lope del "auto sacramental" habría que compararlo con la adaptación de la misma parábola evangélica llevada a cabo por Valdivielso, maestro del género, quien sin duda tuvo en cuenta el trabajo de Lope.

- BOBES NAVES, M. DEL CARMEN (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1958). "Prólogo que Don Pedro Calderón de la Barca hizo cuando imprimió el primer tomo de sus autos", *Autos sacramentales II*. Prólogo, edición y notas de Ángel Valbuena Prat. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 2-5.
- CASTRO, AMÉRICO y RENNERT, HUGO A. (1968). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Madrid: Anaya.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1995). "Viaje del Parnaso", *Obra completa III*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 1219-1356.
- CONTRERAS, JERÓNIMO DE (1944). "Selva de aventuras", *Novelistas anteriores a Cervantes*. Tomo tercero de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, pp. 469-505.
- DEFFIS DE CALVO, EMILIA (1998). "Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega", en CAMPBELL, Ysla (ed.). *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 85-97.
- ESSLIN, MARTIN (1987). *The Field of Drama. How the Signs of Drama create Meaning on Stage and Screen*. New York / London.
- FERRER VALLS, TERESA (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Estudio y documentos. UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València.
- FLECNIAKOSKA, JEAN-LOUIS (1961). *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*. Montpellier: Dehan.
- FOTHERGILL-PAYNE, LOUISE (1977). *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London: Tamesis Books.
- GALLÈPE, THIERRY (1997). *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Paris: L'Harmattan.
- GOLOPENTIA, SANDA (1993). "Les didascalies de la source locutoire", *Poétique* 96, novembre, pp. 475-492.
- GRANJA, AGUSTÍN DE LA (1986). "¿Otros dos autos de Lope?". *Edad de Oro V*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 59-71.
- GRANJA, AGUSTÍN DE LA (1989). "Lope y las cintas coloradas". *Estudios sobre Calderón y el Siglo de Oro*. Recopilación a cargo de Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres. Barcelona: PPU, pp. 263-273.
- HERMENEGILDO, ALFREDO (1995). *Juegos dramáticos de la locura festiva*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.
- ISSACHAROFF, MICHAEL (1993). "Voix, autorité, didascalies", *Poétique* 96, novembre, pp. 463-474.
- KIRSCHNER, TERESA J. (1998) *Técnicas de representación en Lope de Vega*. London: Tamesis.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1966). *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*. Salamanca: Anaya.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega I*. Madrid: CSIC.
- PLATÓN (1993). *La República o el Estado*. Edición de Miguel Candel. Madrid: Espasa-Calpe.
- PRODROMIDÈS, François (1997). "Le théâtre de la lecture. Texte et spectacle dans *La Poétique du Théâtre* de D'Aubignac". *Poétique* 112, novembre, pp. 423-443.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, JULIO (1972). "La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega", *De la Edad Media a la edad conflictiva. Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos, pp. 303-324.

- ROJAS VILLANDRANO, AGUSTÍN (1972). *El viaje entretenido*. Edición de Jean Pierre Resson. Madrid: Castalia.
- SHERGOLD, N.D. (1967). *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- TIRSO DE MOLINA (1994). *Deleitar aprovechando*. Edición y prólogo de Pilar Palomo e Isabel Prieto. Madrid: Turner-Biblioteca Castro.
- UBERSFELD, ANNE (1998). "Didascalies", en CORVIN, MICHEL. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris: Larousse-Bordas, pp. 507.
- VAREY, JOHN E. (1987). *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, LOPE FÉLIX DE (1962). *Obras escogidas. Teatro II*. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar.
- VEGA, LOPE DE (1973) . *El peregrino en su patria*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, LOPE DE (1985). *Las hazañas del segundo David*. Auto sacramental autógrafo y desconocido, publicado por Juan Bautista Avalle-Arce y Gregorio Cervantes Martín. Madrid: Gredos.
- VEGA, LOPE DE (2000). *El bosque de amor. El labrador de la Mancha (autos sacramentales inéditos)*. Introducción, edición y notas de Agustín de la Granja. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- VOSSLER, KARL (1940). *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente.
- WARDROPPER, BRUCE (1967). *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca: Anaya.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO (1969). *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Madrid: Gredos.