

Recibido: 15 de mayo de 2010.

Aceptado: 28 de junio de 2010.

ORIGINALIDAD Y MANIERISMO EN *LAS SIERRAS DE GUADALUPE*

JOSÉ ROSO DÍAZ

Universidad de Extremadura

Resumen

El objetivo de nuestro artículo es analizar la originalidad de *Las sierras de Guadalupe*. La comedia, que pertenece a la etapa de madurez de Lope, fundamenta su acción en la combinación de dos recursos dramáticos significativos: el enredo de personajes y la claridad de público. Junto a ellos el intermedio rústico adquiere gran importancia. El análisis permite concluir que estamos ante una obra llena de aciertos, aunque éstos no están en el enredo que presenta sino en el diseño de su recepción y en la exposición de los elementos de la poética del Género que se han utilizado para ello.

Palabras clave: Guadalupe, teatro, Barroco, originalidad, Lope.

Abstract

The aim of this article is to analyze the originality of Lope's *Las Sierras de Guadalupe*. The plot of this comedy, written during Lope's mature period, combines two important dramatic mechanisms: comedy of situation and audience's clarity. Together with them the rustic interval acquires great importance. The analysis allows to conclude that this is a successful comedy not just because of the situations narrated in it, but because of how its reception was devised and because of the way in which the typical elements of this gender were presented in the play.

Keywords: Guadalupe, drama, Baroque, originality, Lope.

Extremadura fue en numerosas ocasiones por su singular historia, los estrechos vínculos con la empresa americana, sus gentes y sus tradiciones materia dramática de primer orden para nuestro teatro barroco y, dentro de él, para Lope de Vega. Un amplio número de comedias muy celebradas, conocidas y hasta modernamente editadas, entre las que sobresalen *La serrana de la Vera*, *La contienda de García de Paredes*, *Las Batuecas del Duque de Alba*, *Fuente Ovejuna*, *El alcalde de Zalamea* o *Los novios de Hornachuelos*, así lo

atestigua. En ellas dieron los dramaturgos al público de los corrales temas y motivos variados referidos a la vida en el campo, al ambiente rústico, a la imagen valerosa del extremeño o a los conflictos entre la aldea y la corte, que le eran muy familiares y de su gusto. Una de las comedias en las que se recurre a estos elementos es, sin duda, la titulada *Las sierras de Guadalupe*. Se trata de una obra atribuida a Lope de Vega que resulta muy difícil de datar¹, aunque el enredo extremado que desarrolla su acción y los recursos en ella utilizados apuntan a considerar que es una pieza de madurez anterior a las compuestas por el Fénix en su ciclo *de senectute*, donde se muestra por lo general más comedido en la creación de grandes confusiones y, en todo caso, perteneciente a la fase de consolidación del género histórico de la Comedia Nueva.

Esta comedia, por lo demás, aparece citada en el *Catálogo del Theatro Hespañol* del extremeño García de la Huerta y formó parte de uno de los tomos de comedias raras atribuidas a Lope que poseyó la Biblioteca de Osuna, concretamente al que lleva el número 131, que se encuentra hoy perdido². Se sabe, en cualquier caso, que existe una suelta en el Museo Británico y una copia en la Biblioteca Palatina de Parma, utilizada por Ángel González Palencia para hacer su edición sobre la transcripción realizada por el erudito italiano A. Restori³, y una suelta en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴. La pieza, que no ha recibido gran atención crítica, no destaca sobre otras del género, aunque presenta elementos de cierta originalidad que la hacen merecedora de un análisis amplio. Nos proponemos, por tanto, en este trabajo realizar un estudio de la comedia para conocer los elementos de la fórmula

¹ Aunque Henri Mérimée señaló que debió escribirse antes del 1 de marzo de 1624, posteriormente Morley y Bruerton afirmaron que resultaba imposible de fechar. Ángel González Palencia, editor de la comedia, la considera de Lope; Morley y Bruerton, en cambio, la tienen por dudosa. Cf. H. Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse, 1913, pág. 169; S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 588-589 y 606.

² Cf., sobre la suerte de estos tomos y su enigma bibliográfico, Germán Vega García-Luengos, «Los tomos perdidos de comedias raras atribuidas a Lope de Vega que poseyó la Biblioteca Osuna», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. I, págs. 109-131.

³ Cf. Lope de Vega, *Las sierras de Guadalupe*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). *Obras Dramáticas*, IX, edición de Ángel González Palencia, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, págs. 479-512. Leemos por esta edición.

⁴ Fol. 1. / [banda de tres hileras de ramitas] / LAS SIERRAS DE GVADALVPE / COMEDIA / FAMOSA. DE LOPE DE VEGA CARPIO. / Hablan en ellas las personas siguientes. / *Don Carlos Cavallero.* / *Don Juan.* / *Don Luys.* / *Don [sic] Alvaro.* / *Toribio.* / *Anton.* / *Doña Clara.* / *Beltran.* / *Doña Maria de Zuñiga.* / *Doña Maria de Sossa.* / *Teresa labrador.* / *Brito criado.* / *Don Pedro.* / ACTO PRIMERO. / [col. Izq.: *Salen doña Maria de Zuñiga, doña Ma/ria de Sossa, don Alvaro, y don Luys, / y doña Clara. / D. Alu. Vos seays muy bien venido. / d. Luis. Para que os pueda servir [...].* Su signatura es T-55357(8).

lopesca en ella presentes y la manera en que están utilizados y aquellos otros más peculiares que pudieron dotarla de la singularidad suficiente como para hacerla triunfar en las tablas de su época.

1. *La acción de la comedia: un diseño de confusión y claridad*

Dos son realmente los ejes vertebradores de la acción de esta obra: por una parte el enredo de personajes y, por otra, la claridad de público. Temas, agonistas y recursos dramáticos quedan a ellos subordinados. Con la expresión 'enredo de personajes' nos referimos a la estrategia dramática consistente en desarrollar la acción mediante la confusión continuada de la mayoría de los agonistas principales de una comedia como consecuencia de sus propias actuaciones y del desconocimiento del proceder ajeno, cuyo resultado es además siempre una ignorada falta de dominio de la verdad de grandes efectos embrolladores. El recurso que definimos como 'claridad de público' alude, por otra parte, a la consideración que el dramaturgo hace al auditorio en el momento de diseño y escritura de la comedia, según la cual éste adquiere en progresión un dominio absoluto de cuantos sucesos acontecen en su acción. Ni que decir tiene que sitúa al auditorio, como si de un verdadero Dios se tratase, en un lugar privilegiado ante los hechos que ve representar. Conceder tal categoría, sin embargo, supone necesariamente, para mantener el interés, la elaboración de la pieza de forma que el vulgo supla la falta de sorpresa de la acción con otros elementos o procedimientos también de su gusto⁵. Lope acudió para ello muchas veces a la veta popular. Junto a estos dos elementos conviene no olvidar tampoco la ubicación de la acción. Todos los agonistas de la pieza sufren un desplazamiento del mundo urbano al ámbito rural, lugar en el que termina resolviéndose el embrollo.

Lope construye el enredo de personajes en la comedia a partir de las relaciones amorosas correspondidas y felices de tres parejas, las formadas en Lisboa por María de Sossa y don Carlos de Portugal, Clara y Pedro y en Mérida por Juan y María de Zúñiga. Elabora por tanto la acción desde la ausencia de conflicto de manera compleja al apoyarla en el desarrollo de esos tres amores. Dos hubieran sido suficientes para generar notables equivocaciones, pero quiere mostrarse virtuoso de su arte y riza el rizo. Incluso añade un galán más, don Luis, que es a su vez garante del honor y la honra de sus hermanas, doña María de Sossa y Clara. La comedia, que se inicia *in*

⁵ No es, en cualquier caso, procedimiento habitual en Lope, que busca normalmente entretener a las gentes despistándolas, como advierte en su *Arte nuevo* («Engañe siempre el gusto y donde vea/ que se dexa entender alguna cosa/ de muy lejos de aquello que promete»). Cf. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1971, pág. 190.

medias res, plantea un conflicto derivado del hecho de que una de las damas enamoradas, doña Clara, no sabe escribir y se vale de su hermana para mandar a su enamorado un papel. Es decir, el hecho de enviar dos damas distintas cartas con letra de una sola. El destinatario de la misma, don Pedro, la enseña a su amigo Carlos, que identifica la letra de su amada, por lo que se produce un duelo. A todo ello añade además la circunstancia de que uno de los acompañantes de los dos galanes enfrentados es Luis, que termina descubriendo también el papel e identificándolo de su hermana. Logra con ello el Fénix la imbricación de dos temas fundamentales en la pieza, el amor y el honor. Este último cobra en la comedia fuerza porque, apresados por Justicia los retados, el amigo queda celoso y vigilante de su honra, circunstancia que le permite sorprender a un galán que trae instrucciones de don Carlos para entregar a su amada un papel. La muerte de este galán obliga a Luis y sus hermanas a salir de Lisboa. Hasta aquí todo es prehistoria de la comedia, en la que se ha generado un conflicto amoroso a partir de dos parejas y un problema de honor.

Será en Mérida, en el acto 1, donde entre en juego la tercera pareja, para complicar la acción y equivocar a todos los agonistas. María de Zúñiga confiesa a sus primas el amor que tiene a don Juan. Ante su inminente partida a la sierra pide a su prima María que le espere a la reja, donde tiene con él ya cita por la noche concertada, para comunicarle su traslado a Guadalupe. El motivo de la reja se presta mucho a la confusión de los personajes. Juan llega a la hora acordada, justo también (la comedia, al fin, está llena de coincidencias) cuando lo hace don Carlos, que cree que María ya corresponde al otro galán que se acerca a su casa. De nuevo duelo, heridos y desengaños. De esta forma va urdiendo el maestro el caos que sólo es controlado por el público al que, mediante diversos procedimientos dramáticos, le va dando información correcta de cuanto ocurre y es pertinente para el entendimiento recto de la acción. Alterna Lope escenas sobre el amor y el honor y entremezcla alguna situada en el campo. Sin embargo casi todo el acto 1 acontece en la urbe. El herido es Juan, el huido Carlos y el deshonorado Luis. Todos ellos se han engañado a sí mismos, al creer o interpretar como verdades hechos que no lo son. Es entonces cuando aparece en acción nuevamente don Pedro, que trae más confusión al término del acto, al declarar en circunstancias tan complicadas a Luis el amor que siente por su hermana, a lo que responde este con el problema de honor que vive y con la petición de un cambio de personalidad y un encuentro posterior. Don Pedro sólo puede, además de adoptar el nombre de don Carlos conde de Vidriego, quedar confundido y celoso. Es fuego cruzado entre galanes el que está utilizando el Maestro, al hacer coincidir los nombres de damas distintas y de trocar en identidades fingidas los nombres verdaderos de dos galanes con ellas relacionados. De

esta forma no sólo la confusión de todos los personajes queda garantizada sino también la evidencia de los procedimientos dramáticos que se han utilizado para ello, procedimientos propios del género histórico de la Comedia Nueva que el auditorio sabía de sobra identificar.

Si hasta aquí la confusión se había producido en la acción por medio del engañarse, recurso que afecta a varios agonistas, prosigue ahora mediante las actuaciones de todos, que consideran poseer la verdad, para confundirse todos. Lope, en efecto, multiplica el enredo a partir de las acciones de varios engañados. Alterna escenas en Mérida y la sierra de Guadalupe, lugar que toma protagonismo al irse allí desplazando progresivamente los personajes. El encuentro de Luis y Pedro es aprovechado para tratar el tema del honor y humanizar incluso su código al buscar el amante un sentimiento verdadero antes de pedir a la amada y para narrar por segunda vez acontecimientos pasados no representados pertenecientes a la prehistoria de la comedia. Con ello se logra tanto dar informaciones a determinados agonistas de hechos pertinentes para el desarrollo de la acción como aclarar otra vez circunstancias al público. El segundo acto de la pieza es, por lo demás, la dramatización del juego de quién es quién, que enlazara los temas ya presentes en la acción con un tercero, el de los celos. Así Carlos, en la sierra, donde se queja de sus amores, como vaquero, será Pedro. Luis, que está enamorado de su prima Ana, obliga a don Pedro, ya de nombre fingido Carlos, a que trabaje por su amor. María sabe de la inconstancia de Juan y se inclina por don Carlos, que queda celoso con la llegada de Pedro. Y todavía en Mérida, cuando Juan resulta equivocado al creer que fue Pedro quien le hirió, María de Sossa le confirma que es amado por María. Pedro y Carlos han cambiado, sin saber uno el caso del otro, sus nombres con el fin de hacer no suplantaciones sino nuevas personalidades que, dicho sea de paso, Lope no tiene interés alguno en desarrollar. Entre la tensión de tantas equivocaciones aparece el humor de la mano de los personajes rústicos de las Villuercas y escenas campestres que suponen una tímida reivindicación del mundo rural. Son contrapuntos del enredo extremado. De los celos, en cualquier caso, surgirá la queja: la de Carlos a María y la de María a Carlos y la de Clara a Pedro, ya que lo ha visto, en otro engaño dramático, hablar con María. El Fénix ha generado un gran enredo cuya resolución se va a producir avanzado el acto III, cuando todos los personajes estén en las Villuercas a partir de las medias verdades que tienen por verdades enteras los protagonistas. Es decir, prolonga el desarrollo del nudo de la acción a gran parte del último acto para provocar después un desenlace rápido.

Esta parte, efectivamente, acontece completamente en las sierras de Guadalupe, lugar que da título a la pieza. Junto a diversas escenas campestres, el tratamiento del tema del amor a lo rústico o la presencia intermitente del

humor mantiene Lope a los agonistas en gran enredo: todos equivocados, celosos y obrando erróneamente para lo que recurre de nuevo al papel, a la solicitud de favor, al engaño a los ojos, el engañarse o las preguntas retóricas sobre cómo van los negocios de amor. Entre ellos destaca el papel, que confunde a Clara, a Carlos, a Pedro e incluso a Toribio. Los celos infundados son tales que tanto Carlos como Juan quieren dar muerte a Pedro, personaje al que tampoco entiende Luis, quien le ha dado la mano de su hermana y tal hecho no le causa alegría. Lope reúne en escena a todos los agonistas, que confiesan sus verdaderos sentimientos y sus confusiones. La verdad llega por igual y al mismo tiempo a todos, la mayoría de los cuales termina felizmente enlazado y, como es tópico, esperando desposorios en Guadalupe. Desmontar una maquinaria de enredo tan compleja, requiere reducir el desenlace al mínimo y provocar la incorporación brusca de la verdad. El enredo de la comedia, bien trabado, ha sido elaborado sin duda de forma extremada para alcanzar determinados propósitos. No es, por tanto, el resultado de la impericia de su autor sino, al contrario, reflejo de su maestría, que pone la perfección de la confusión como acicate para la recepción y comprensión de una obra e, incluso, de un tipo de obras dramáticas. Se cumple en la pieza, además, la máxima existente sobre nuestro teatro barroco según la cual resulta más difícil explicar el enredo que verlo representar o leerlo.

Acude el Fénix, para elaborar el enredo de personajes, a una técnica dramática resultado de la combinación de recursos variados entre los que encontramos los siguientes:

a) *El comienzo in medias res*. Mediante el viejo procedimiento horaciano se inicia la acción en un momento crucial de la historia, cuando ya se han producido acontecimientos graves para determinados personajes que arrastrarán al conflicto a los que todavía se encuentran en situación armónica. Lope sitúa en ese tiempo pasado no representado una larga prehistoria que reconstruye parcialmente a principios del acto I, ya sea para el público o para ciertos agonistas. De esta forma enlaza el recurso con otra de sus estrategias, la difusión entre personajes de forma interesada y fragmentada de verdades. En la comedia gestionar la verdad es hacer y dominar el enredo.

Varias consideraciones podemos hacer de la utilización del recurso en la pieza. En primer lugar sobresale el hecho de que se incluya en él una prehistoria compleja, donde desde la ausencia de conflicto se produce una complicación causada por malentendidos en la situación de los personajes a partir del desarrollo imbricado de los temas típicos y tópicos de la comedia de enredo: el amor, el honor y los celos. Podría afirmarse, incluso, que la prehistoria de la comedia contiene en sí la acción propia de una obra completa. En este sentido esa prehistoria es la carta de presentación de la

compleja acción que presenta *Las sierras de Guadalupe*. Debemos señalar, en segundo lugar, la necesaria reconstrucción de esa prehistoria por medio de las intervenciones de los agonistas afectados para integrarla en los hechos representados. La prehistoria es conocida a diverso nivel sólo por algunos agonistas, lo que supone una desigualdad de información que generará la confusión de otros. En una escena en la que dialogan las damas pone el Fénix al descubierto, de manera intermitente, creando expectación en quien escucha como si de un espectador se tratase, dicha prehistoria: los amores de María de Sossa y Clara en Portugal y de su prima en Mérida⁶. Más tarde se reconstruirá también esa prehistoria para otros personajes. Completará así mediante la mención de hechos pasados no representados la información al público y aclarará circunstancias en personajes masculinos. Con ella Pedro, galán de la comedia, explica su forma de actuar⁷. Diseñado de tal forma el recurso permite la reducción a su mínima expresión del planteamiento de una acción que camina con rapidez a las complejidades de un nudo que estará vigente la mayor parte del tiempo representado.

b) *La sostenibilidad del enredo*. Lope construye la acción a partir de una complicación general y progresiva que afecta a todos los agonistas principales de la pieza. Ello obliga al espectador a estar siempre atento porque, aunque posee todos los datos para entenderla rectamente, las confusiones no paran de aumentar hasta el final. Ciertamente es que tal hecho provoca desde luego cansancio en quien asiste a la representación, aunque al mismo tiempo muestra la virtuosidad de un dramaturgo capaz de explicar con nitidez al público lo confuso de las actuaciones de los agonistas, circunstancia que a nuestro juicio interesa especialmente a Lope en esta pieza. Dicha sostenibilidad no supone que no exista en la acción momentos de relax dramático. Estos se producen a partir de la inserción, por lo general bien dosificada, del intermedio rústico de las sierras de las Villuercas y no mediante descubrimientos parciales de la verdad. Ese intermedio creará, como veremos más tarde, la relajación dramática de forma variada, ya sea mediante la escenificación de la vida rural, el amor rústico, el humor en el campo o la valoración de la tierra guadalupana.

Logra Lope, por lo demás, la sostenibilidad del enredo mediante la combinación de una serie de estrategias: la dosificación de la información que sobre los hechos tienen los agonistas, la disposición de escenas, las salidas y entradas de los personajes a escena, la ubicación de la misma o el desarrollo paralelo y progresivo de la situación de los agonistas principales, con lo que consigue al mismo tiempo que el enredo sea más complejo y mejor trabado.

⁶ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 480a-482b.

⁷ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 491ab.

c) *La recurrencia al engaño.* Hace gala Lope en la comedia de sus habilidades para construir el enredo por medio del recurso del engaño. Acude a él con profusión en los tres actos de la pieza para generar confusiones en todos los agonistas. Se vale, además, de una estrategia variada en la que tiene cabida la técnica de preparación/realización del engaño antes preparado y diversos tipos de engaños, entre los que sobresale el engañarse, el cambio de personalidad y el engaño a los ojos⁸. Dota al engañarse de efectos multiplicadores de la confusión mediante su repetición a lo largo de la acción y la implicación de numerosos agonistas. No desarrolla, sin embargo, el cambio de personalidad. Fundamenta las confusiones que el tipo provoca en el hecho de adoptar un galán el nombre de otro, fórmula que repite en la comedia hasta dos veces⁹.

d) *Imbricación de los principales temas definitorios de la comedia de enredo.* En la comedia se desarrollan de forma progresiva e imbricada los temas del amor, del honor y de los celos. El tratamiento del amor, sin duda el más importante, se produce mediante el establecimiento de diversos triángulos amorosos, que sirven a su vez de base para el planteamiento de los celos y el honor. Se parte en la acción de un triángulo formado por María de Sossa-Carlos-Pedro definidor de una situación inicial que se complicara con la deshonor de la familia de la dama y su correspondiente venganza y la apa-

⁸ Aparecen de la siguiente manera: El engañarse por medio de la carta (varios personajes quedan confundidos al no comprender que un billete de amor esté en otras manos (acto I); Cambio de identidad: Carlos entrará en Mérida disfrazado con la intención de hablar con su amada (acto I); el engañarse (Carlos se engaña al creer que su amada habla en la reja con otro galán; En realidad está allí para ayudar a los amores de su prima, acto I); Cambio de personalidad: Carlos cambiará de vestido. El cambio no se hace por iniciativa del personaje sino por recomendación de otros que han sabido de la delicada situación de amor que vive. Arrastra también al personaje de relación que le acompaña (acto I); Cambio de personalidad: Pedro se hace pasar por don Carlos de Vidiriego a petición de Luis. Adopta el mismo nombre que uno de los galanes (acto I); El engañarse, Luis se engaña al creer que Pedro ama a su hermana María, cuando en realidad pretende a Clara (acto II); Cambio de personalidad: Carlos se hace pasar por Pedro que es en la sierra vaquero. Lope complica el enredo creando dos identidades ficticias cruzadas, de forma que un agonista adopta el nombre de otro y viceversa (acto II); El engañarse: María de Sossa cree que don Carlos le ha olvidado y ya no le corresponde en amores (acto II); Engaño a los ojos: María de Zúñiga ve abrazados a Carlos y Clara. María cree que se han dado palabra de matrimonio, cuando realmente Clara le da las gracias a Carlos por su ayuda (acto III); El engañarse: Carlos cree que María escribió a Juan un papel y que ya se hizo en el campo mudable (acto III); el engañarse: María de Sossa comenta que Toribio le ha querido ayudar y le está haciendo un favor (acto III); El engañarse: Luis no comprende que Pedro esté enojado cuando quiere entregarle en matrimonio a su hermana (acto III); El engañarse: Luis se engaña al creer que Pedro ama a María (acto III).

⁹ La coincidencia de nombres en la comedia afecta a damas y galanes: María de Sossa y María de Zúñiga, Carlos (finge llamarse Pedro) y Pedro (finge llamarse Carlos). Especialmente significativo es para el enredo este último caso.

rición de un nuevo triángulo amoroso formado por María de Sossa-Carlos-Juan, que hace surgir nuevamente el tema de los celos y tratar los asuntos de honor. Los celos llevan a los amantes despechados al campo, donde se da la queja amorosa, y afectan a otros agonistas sospechosos ahora de sus amores por lo que otros les cuentan¹⁰. Estos crean otros triángulos amorosos útiles para complicar todavía más la acción, como sucede con María-Juan-Pedro, Luis-María-Juan, María-Carlos-Clara o Carlos-María-Juan, y hacen mudables también a las damas enamoradas. El desplazamiento de los agonistas del campo a la ciudad marca en cualquier caso la complicación de todos los temas principales, que afectarán por igual a agonistas masculinos y femeninos. Lope trata ampliamente, según sus códigos respectivos, estos temas que, además, se relacionan y aparecen en la acción alternándose con otros secundarios, como el humor y el amor a lo rústico, que provocan un relax de la tensión dramática. En varias ocasiones el triángulo amoroso es resultado de un engañarse y se da sólo en un agonista, condicionando sus comportamientos y actuaciones. Tal circunstancia favorece no sólo la imbricación de temas sino también la generación de un enredo complicado.

El recurso de la claridad de público se consigue en la comedia mediante una actuación eficaz en dos planos: el dominio de los hechos que acontecen o afectan al desarrollo de la acción por un lado y la identificación en la pieza de elementos tópicos de las obras pertenecientes al género histórico de la Comedia Nueva por otro. Para ello Lope se vale de los siguientes elementos:

a) *La narración de hechos pasados no representados*. Su presencia guarda coherencia con la recurrencia al recurso del comienzo *in medias res*. Se construye por medio de un diálogo que tiene como función informar de la prehistoria de la comedia a algunos agonistas y al público. Aparece, por ejemplo, en el acto I cuando María de Sossa cuenta a su prima María sus amores en Lisboa¹¹ y cuando esta última cuenta a la primera sus amores en Mérida. El recurso aparece también con frecuencia mediante un largo parlamento donde se ofrecen los datos necesarios al público. En la comedia que analizamos se prefiere la forma de diálogo para dar informaciones válidas al mismo tiempo a determinados personajes. Hay aquí cierta reciprocidad en la difusión de la información entre agonistas y gran cantidad de datos pertinentes para que el espectador pueda dominar la acción. El recurso se repite a lo largo de la obra¹², incluso reiterando información ya ofrecida, lo

¹⁰ Un ejemplo, en el acto I, cuando Carlos se queja de su situación amorosa y, más tarde, cuando María queda celosa al creer que su amado Juan corresponde a la dama de Carlos. Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 487b-489a.

¹¹ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 480b y ss.

¹² Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 481ab, 483ab, 491ab y 502b.

que supone una llamada de atención al público sobre aspectos interesantes e informar a nuevos agonistas. Mediante el recurso el espectador puede seguir de manera acertada y sin grandes sobresaltos la acción, situándose por tanto en un nivel superior ante los hechos, circunstancia que, como hemos dicho, era por lo general muy de su agrado.

b) *El valor del entreacto.* Lope no madura la acción de la comedia durante el entreacto¹³ para equivocar al público. Así el tiempo no representado de la historia que acontece durante el descanso de la representación de la misma se utiliza para cambiar el marco en el que se sitúan los hechos, es decir, hacer verosímil un cambio de ubicación, el desplazamiento de personajes de Mérida a las sierras de Guadalupe¹⁴.

c) *Comentario de las actuaciones de los agonistas.* Es éste, en realidad, recurso complementario a la narración de hechos pasados no representados. Permite al espectador conocer de forma nítida la verdad de un hecho, la opinión que tal hecho merece a ciertos agonistas y la información que del mismo se da a terceros. No requiere de tratamientos extensos, por lo que es recurso repetido en la acción¹⁵.

d) *Elaboración de escenas para confusión de personajes y conocimiento de la verdad por parte del público.* Para crear un enredo tan complejo Lope organiza con gran maestría las escenas de forma que estas sean útiles al mismo tiempo para generar más enredo entre los agonistas y más verdad y claridad entre el público. Se vale tanto de las acotaciones, la recurrencia al aparte, el monólogo, las agrupaciones en escena de diversos agonistas, el dinamismo en la incorporación o cambios de personajes en escena, como de las interrogaciones retóricas o las lamentaciones resultado de una *infra* o mala información sobre los hechos.

e) *El intermedio rústico de las Sierras de Guadalupe.* Conocía el vulgo sin duda por la tradición oral y la literatura de la época las excelencias de la

¹³ El entreacto de la comedia barroca ha de entenderse como entreacto madurativo, pues equivale a un tiempo no representado efectivamente transcurrido en el desarrollo de la historia. En él con frecuencia Lope ubica hechos que hacen evolucionar la acción, lo que lleva a iniciar el acto siguiente en una situación distinta a la que concluyó el anterior. En este sentido el entreacto puede cumplir varias funciones: modificar prudencialmente la acción para evitar que pueda ser controlada por el auditorio, crear expectación e interés al comienzo de un acto, potenciar confusiones ya creadas para generar más enredo, evitar la representación de hechos comprometedores, permitir un salto temporal (a veces de varios años) significativo entre acto y acto, y desarrollar hechos ya apuntados cuyos efectos quedan resumidos en el acto siguiente.

¹⁴ Esto se observa en los tres actos de la comedia. Ya se han desplazado a Guadalupe en el acto II muchos personajes principales, que en el acto anterior estaban en Mérida. Lo mismo sucede con el acto III, donde todos quedan reunidos en las sierras de las Villuercas.

¹⁵ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 487b-488a, 489ab, 490ab, 491ab, 495ab, 497a, 502b, 504ab y 505ab.

fértil tierra y el monasterio de Guadalupe. Lope ofrece, por tanto, en la obra una ubicación amena para el mayor enredo y su desenlace que no es ajena al espectador. Guadalupe, como lugar cercano resultaba muy oportuno para ilustrar la alegre vida campestre por medio de escenas de villanos, criados y pastores y para aludir a las famosas romerías al santuario de Guadalupe, cuya Virgen tenía ya por entonces una gran devoción popular. Lope des-plaza la acción de la ciudad al campo, donde alcanza su punto más alto el enredo y donde se produce el desenlace feliz de la pieza, pero no a un campo cualquiera sino a aquel presente ya en el imaginario popular mediante una serie de lugares comunes que repite buscando el placer del público.

f) *Exposición ante el público de recursos propios de la Comedia Nueva mediante procedimientos como la utilización, la descripción, la reiteración y la parodia con el fin de que éstos sean fácilmente identificables por aquel.* Quiere el Fénix lucir sus armas, sabiendo ya que son de sobra conocidas. El recurso, que supone la confirmación del público como receptor de este tipo de teatro, afecta en la pieza a elementos muy variados, entre los que cabe destacar el cambio de identidad (dos personajes cambian de identidad, adoptando cada uno el nombre del otro, pero no su personalidad, de forma que se parodia el uso de este tipo de recurso¹⁶, lo que provoca humor y genera en la acción un juego de quién es quién), la carta (reiteración del recurso como elemento de enredo en situación y formas muy similares, aunque en una ocasión situada en la narración de hechos pasados no representados y otra en la acción¹⁷), tratamiento amplio de los principales temas (se aprecia de forma clara en el caso del tema del honor, pero se da también en buena medida en el del amor y los celos), parodia de los temas principales de la obra (aparece el amor rústico, el deshonor al comprobar el padre que hija y amante se gozan o cuando un agonista por celos no quiere separarse de su mujer¹⁸), la reiteración de motivos tópicos como el hablar a la reja¹⁹, la reutilización de materiales populares (el referido al amante despechado que quiere partir²⁰) o la burla clara de un enredo tan extremado (los personajes resultan ridículos entre tanta confusión, hecho que se observa cuando, por ejemplo, Carlos afirma que un galán por segunda vez le quitó dama²¹).

Lope, en fin, mediante el enredo de personajes y claridad de público construye una comedia a la que le sobra confusión, aunque no carece de

¹⁶ Ocurre en la sierra, en los momentos de mayor enredo y hasta el final de la pieza, en los actos I y II.

¹⁷ Se observa tanto en el acto I como en el III.

¹⁸ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 486ab, 501b-502a, 503b, 509a y 511b.

¹⁹ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 482ab, 483b y 509b.

²⁰ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 500a-501a.

²¹ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 499b-500a.

originalidad. Situar la maraña en el campo sin reivindicar en exceso lo rural, mostrar para disfrute del espectador las mejores galas de su teatro, entregar la verdad por completo al vulgo y equivocar largo tiempo en la acción a todos los agonistas dan buena cuenta de ello. Cabe señalar, sin embargo, que enredo de personajes y claridad de público no funcionan siempre de manera emparejada. Resultan identidades dramáticas independientes. Algunos recursos que los soportan, además, muestran con frecuencia una ambivalencia que los hace útiles para la creación de cada uno de ellos. Buena estrategia ha sido en todo caso aunarlos en una pieza, donde no importa tanto el enredo desmesurado como la forma de lucir el arte ante un espectador que controla la acción y disfruta identificando los recursos sobre los que el dramaturgo la ha construido hasta por exceso.

2. *El intermedio rústico de las Sierras de Guadalupe*

Lope, que supo ser hortelano con Belardo en Valencia, conoció de primera mano las tierras de las Villuercas, como bien muestra la peregrinación al santuario guadalupano que describe en *El peregrino en su patria*²². Aquellos parajes habían alcanzado ya fama literaria gracias a la pluma de otros insignes escritores y eran también suficientemente conocidos por la gran devoción popular que existía a Santa María de Guadalupe, cuyo monasterio vive por entonces sus momentos de mayor apogeo. No sorprende, por tanto, que Guadalupe se convierta en intertexto cultural en multitud de obras áureas. Nuestro dramaturgo la incorpora, con funciones variadas, en distintas piezas²³ y la convierte, como advierte el paratexto, en protagonista singular de la comedia que analizamos. No se trata aquí de una reivindicación del campo siguiendo el tópico muy del gusto barroco del desprecio de Corte y alabanza de aldea²⁴. Aunque se canta la placidez de la vida campesina pretende el Fénix trasladar el enredo, propio de la ciudad y de la comedia urbana, al campo para llevarlo luego al paroxismo y resolverlo felizmente en Guadalupe. Lope legitima en la comedia este lugar para el enredo.

Por lo demás la presencia en la obra de las sierras de las Villuercas se concreta sobre todo en la creación de un intermedio rústico a partir del tratamiento de los siguientes aspectos: la escenificación de la vida rural, el

²² Cf. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Ed. J. Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973, págs. 433-439.

²³ Sirvan de ejemplos, sin buscar exhaustividad, *San Diego de Alcalá*, donde alude a las magníficas telas del santuario mariano, o *El cardenal de Belén*, en la que repasa los principales conventos de la Orden Jerónima, entre los que destaca Guadalupe.

²⁴ Recurre sólo de manera accidental al tópico para ensalzar a la tierra de Guadalupe: D. Álvaro: Alégrome de que honréis./ Conde, esta pobre heredad. Don Pedro: ¿Qué grandeza de ciudad/ se iguala a la que tenéis? Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 498b.

tratamiento del tema del amor rústico, el humor en el campo, también de la presencia de Guadalupe y la valoración de la tierra guadalupana. De ellos nos ocupamos a continuación.

a) *La escenificación de la vida rural.* Lope ofrece a lo largo de la acción diversas pinceladas del mundo campesino con el fin de dar verosimilitud al lugar en que sitúa los hechos. No se detiene, en cualquier caso, demasiado en el motivo, sólo lo suficiente para convertirlo en decorado verbal²⁵. Describe diversas faenas agrícolas y ganaderas propias del área geográfica de las Villuercas y lugares típicos del campo. Aparece en el acto I cuando Toribio llega de la ciudad y ve una vaca comiendo el trigo en la era²⁶, y, más tarde, también en el mismo acto, cuando don Álvaro quiere ir a ver las viñas de su propiedad²⁷, o cuando en el acto II dos hombres recién llegados al campo dejan pastar sus caballos en un prado de abundante hierba o cuando una dama se vale del burro con albardas de Antón para establecer una analogía con su amante²⁸ o con las alusiones a la huerta de la vega y al pajar donde están utensilios como el lanzón²⁹. A medida que se desarrolla la acción estas menciones rápidas disminuyen aunque sin llegar a desaparecer al entenderse que ya el lugar está suficientemente construido. Estas menciones elaboran el cuadro que sirve de marco a buena parte de la acción y, en todo caso, a los momentos de mayor complejidad del nudo y al desenlace.

b) *El tratamiento del tema del amor rústico.* En la obra se registran dos tratamientos diferenciados del tema del amor: el de damas y galanes y el de villanos rústicos. El segundo, que es menos importante, sirve de contrapunto al primero, como ocurre tantas veces en la Comedia con los criados. En realidad utilizamos el término 'rústico' conforme al significado que tenía en los siglos XVI y XVII. Entonces era sinónimo a su vez, como también ocurría con 'rusticus' en latín, de campesino y grosero. Ambas acepciones encontramos en el *Diccionario de Autoridades*, donde se define como «cosa sencilla, simple o que pertenece al campo» y «usado con sustantivo se toma por hombre del campo»³⁰. Alude, por tanto, a rustiquez, rustiqueza o rusticidad, ya sea referida tanto a lo vulgar, basto, tosco o soez como a la simpleza que presenta el hombre rural. Desde la Edad Media, en efecto, se repite un modelo de amor desarrollado por pastores ignorantes que responden a la pasión de forma poco sutil, inclinados siempre a los más bajos instintos. Estos personajes bobos o simples

²⁵ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 487b y 495b.

²⁶ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 486a.

²⁷ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 487a.

²⁸ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 499a.

²⁹ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 509ab.

³⁰ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, edición facsimilar), 1979, tomo III, pág. 656.

utilizan como referencias para expresar sus sentimientos el mundo animal o vegetal, pocas veces el ámbito espiritual. Carentes de retórica amorosa, caracterizados por un apego terco a la tierra o la falta de urbanidad, pocas veces sienten celos, no llegan a la desesperación por amor, sobresalen en autoalabanzas, describen de manera trivial a sus amadas o disfrutan relatando cualquier tipo de peripecia erótica. Son, como decimos, la contrapartida grotesca, la pura parodia, de los amantes refinados del amor cortés. En el teatro barroco existe ya un verdadero sistema de la representación teatral de las manifestaciones amorosas de los agonistas rústicos formado por una serie de rasgos reiterados en el tratamiento del tema³¹, a los que El Fénix acude con frecuencia para incorporarlo a la acción.

En la pieza que analizamos el amor rústico se desarrolla con los labradores Toribio y Teresa. En su tratamiento, que se realiza de forma intermitente, para relajar la tensión dramática mediante el humor, aparecen algunos de los rasgos aludidos. Encontramos, por ejemplo, la ausencia de refinamiento en la declaración de amor. Para elaborarla el agonista recurre a una enumeración construida sobre la comida de animales domésticos y determinados vicios de los hombres. Mediante la creación de estos imposibles pretende encarecer su amor. El remate de esta declaración de amor es una petición explícita de sexo. La pasión y el sexo se nos muestran como ingredientes esenciales del amor rústico. Los enamorados han sido sorprendidos por Antonio, padre de la aldeana, entregados a su placer. Ni que decir tiene que la escena sexual, como ocurre también con aquellas otras violentas o escabrosas, acontece fuera de la escena. Enorme es, claro, la indignación del padre. Se advierte en el fragmento la parodia de la *religio amoris* en lo referido a las sedes del alma. El asunto, en cualquier caso, no termina aquí. Lope carga de nuevo con él más tarde, cuando ya, aplacado el padre, se conciertan las bodas. Estos labradores jóvenes, arrastrados por su pasión, terminan en el pajar sorprendidos en un nuevo escarceo amoroso. La escena, repleta de humor, cierra la comedia tras resolver los últimos enredos con el casamiento feliz, en este caso en Guadalupe.

Registramos, además, el gran significado que tiene el regalo como elemento integrante del cortejo, que de ser olvidado es incluso reclamado por la mujer. Así Teresa pregunta a Toribio, que estuvo en la ciudad, por su regalo y éste, que no lo ha olvidado, se burla de ella. Junto a estos elementos, en cualquier caso, aparecen en la pieza otros que contribuyen a desarrollar el amor rústico como son la importancia que se concede a la dote, la recurren-

³¹ Cf., para conocer los rasgos que definen el tratamiento del tema del amor rústico, José Roso Díaz, «El amor rústico en el teatro de Lope de Vega. Un sondeo», en Jesús Cañas Murillo, Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Literatura popular e identidad cultural*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010, págs. 307-320.

cia al personaje rústico caracterizado por su simpleza y su forma de hablar y el humor. Todos estos elementos permiten afirmar que Lope realiza en la comedia un tratamiento maduro de este tipo de amor.

c) *El humor en el campo*. Aparece mediante dos procedimientos complementarios: la caracterización y funcionamiento de los personajes rústicos y las actuaciones desafortunadas de los personajes nobles enamorados que no llegan a controlar la acción. El segundo complementa al primero y evidencia la importancia que tiene en la pieza el recurso.

En el primer caso Lope realiza una burla de los temas tópicos de la Comedia, ya sea el amor, el honor, los celos y las relaciones paterno-filiales, a partir del aldeano llamado Toribio. Se observa que el humor así realizado se da sobre todo en el acto III, cuando conviene relajar la tensión de una acción muy complicada, menos en el acto II y I, donde el relax dramático se genera mediante la creación, alternando escenas, del marco de la sierra de Guadalupe. Así Toribio queda caracterizado como necio, mal pensado, celoso, vago, lujurioso, bruto, hablador y amante del dinero. Cada una de estas características provocará la risa del público. La incorporación de materiales de la tradición popular logra también el mismo efecto³². En el segundo caso el humor se logra por medio de los desaciertos de los agonistas equivocados que se esfuerzan con poco éxito por entender la situación que viven y la burla de estas situaciones dramáticas tópicas de la Comedia. Ello debía provocar el deleite del público que asistía al triunfo del enredo en el campo, donde los agonistas desconocen quién es quién, quién ama a quién y reflexionan y se quejan de sus circunstancias. El exceso de enredo denota cierto amaneramiento que, lejos de cansar a un público que identifica sus estrategias, potencia también el humor. Un ejemplo de estas confusiones encontramos en el caso de Juan, que viene buscando a Carlos para vengarse de él conforme a unas características físicas que de él le dieron, aunque cuando le encuentra éste no tiene ninguna de ellas, pero sí el galán que le acompañó en la búsqueda³³.

El humor, en todo caso, que no se da exclusivamente en el campo, queda aquí puesto muchas veces al servicio de la parodia de personajes, procedimientos y recursos. Sobra decir que el funcionamiento de la parodia en la pieza exige el reconocimiento previo de lo parodiado, armas con las que contaba a buen seguro el público de los corrales.

d) *La presencia de Guadalupe y la valoración de la tierra guadalupana*. Hay en la acción una llamada constante de atención sobre Guadalupe. Si bien es cierto que en el acto I la misma se sitúa mayoritariamente en Mérida,

³² Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 496ab y 498a-499b.

³³ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 510b-511a.

su prehistoria en Lisboa y pocas escenas en las Villuercas y en el acto II encontramos personajes en Mérida y Guadalupe, para después desarrollarse completamente en este lugar en el acto III, también es verdad que desde el principio de la pieza Lope potencia el valor de este lugar, mediante multitud de alusiones a él y el desplazamiento progresivo al mismo de los personajes, circunstancia que se produce desde el comienzo de la obra con don Álvaro. Queda Guadalupe descrita por los personajes como un lugar ameno, deleitable y gustoso, que invita a la tranquilidad y la felicidad propia de la vida sencilla en el campo y contrasta con las confusiones y enigmas que sufren los agonistas principales. Se la denomina ‘paraíso deleitoso’, ‘valles fríos, amenos y sombríos’, ‘fértiles tierras’, ‘sierra deleitosa’, ‘vida gustosa y bella’, ‘altas sierras’, ‘sierra feliz’, ‘sierras venturosas’, ‘amena soledad’, ‘bella armonía’ o ‘sierra verde’. Cabe destacar una amplia descripción de la fértil tierra de Guadalupe³⁴ y, junto a ella, una extensa muestra de la placidez de la vida campesina³⁵. No sorprende por tanto que en diversas ocasiones se produzca una clara alabanza a tales tierras³⁶, una reflexión sobre las buenas oportunidades de la vida en el campo³⁷, una repetición de la descripción de tan grato lugar, que se da en el acto segundo cuando Don Carlos expone brevemente las excelencias de las Villuercas, y hasta la consideración del mismo como retiro del amante desdeñado³⁸. Junto a todo ello destacan datos dispersos sobre el culto mariano, ya sea a partir de la indicación indirecta de la existencia de peregrinaciones a la puebla de Guadalupe³⁹, el reconocimiento de la gran fama que tiene la Virgen⁴⁰ o la importancia del santuario en el que la imagen de esta se encuentra, broche de oro sin duda donde culmina el final feliz de la pieza con las bodas de los enamorados⁴¹.

3. *Una lanza por la comedia: apoteosis del arte lopesco y gusto del vulgo*

En *Las sierras de Guadalupe* se observa la recurrencia a elementos característicos de la poética del Género de la Comedia Nueva, que son utilizados con gran perfección para elaborar un enredo extremado que se complica y resuelve en el campo. La comedia muestra, sin embargo, cierto amaneamiento que ha servido a la crítica moderna para tacharla de reiterativa,

³⁴ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 485b-486a.

³⁵ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 493b-495a.

³⁶ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 494ab.

³⁷ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 483a.

³⁸ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 493b-494a.

³⁹ Cf. Lope de Vega, ed. cit., págs. 489b-490a.

⁴⁰ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 491b.

⁴¹ Cf. Lope de Vega, ed. cit., pág. 512ab.

complicada y poco innovadora, una más sin pena y gloria de las muchas escritas por el maestro en su etapa de madurez. Consideramos nosotros, en cambio, que tal valoración responde a un error de análisis y que la pieza fue escrita conforme a un diseño singular. En ella no quiere Lope moderar los recursos que tiene a su disposición, sino explotarlos hasta sus máximas posibilidades, sin rayar la imperfección, con el fin de que fueran fácilmente identificables por el público de los corrales. Desde esta perspectiva el Fénix se nos muestra un virtuoso de la comedia de enredo y la obra adquiere cierta notoriedad. El manierismo queda, en fin, al servicio de la originalidad.

En efecto la comedia barroca está repleta de convenciones que el público sabía no sólo identificar e interpretar, sino también disfrutar, ya que resultaban casi siempre de su interés. No en vano nos había advertido Lope en su *Arte nuevo* que el gusto del vulgo hacía la comedia. Así le ofrece en esta pieza los mecanismos de su arte en toda complejidad, a veces incluso desde la parodia, porque quiere mostrar su extraordinaria capacidad para el teatro y sabe que el público, el dios de la ficción dramática, entretenido con los recursos de una acción demasiado complicada, la aplaudiría en las tablas. Acude para ello, como hemos visto, a los recursos de enredo de personaje y claridad de público, que se combinan para lograr que dicha acción quede diseñada al mismo tiempo de confusión y claridad. A ellos le suma otra concesión al vulgo: el intermedio rústico. La gente ociosa que en las ciudades llenaba los corrales procedía en notable mayoría del medio rural, por lo que dicho lugar también le era común y de agrado. Pero el campo no es utilizado aquí como reivindicación del tópico de desprecio de corte y alabanza de aldea. Lope pone los extremos del enredo y su solución en él, concretándolo en una tierra singular sobradamente conocida, las Villuercas, allí donde se sitúa el famoso monasterio de Santa María de Guadalupe, Virgen con enorme devoción entonces incluso en tierras americanas. Es precisamente esta triple combinación de elementos la que confiere la suficiente originalidad a la obra como para poder definirla como acierto y apoteosis de una forma de hacer teatro que considera a su público. La perfección con la que ha sido elaborada, en cualquier caso, apunta a que debió ser escrita en la etapa de madurez de su autor, aquella en la que numerosos *pájaros nuevos* rivalizan con el Fénix por la cátedra de los tablados, cuando ya existe una poética muy definida y cerrada del género, en su fase de consolidación, donde se observa en muchos casos la tendencia a elaborar acciones más complicadas, que Lope sabe, en todo caso, hacer para dar más gloria a su teatro y triunfar de nuevo.

