



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Las dimensiones del poder en Tirso de Molina, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla

Laura Rajoy Mulet

Grau de Llengua i Literatura Espanyola

Curs acadèmic 2017-18

Treball tutelat per Juan Carlos González Maya
Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua, Siglo de Oro, honor, ...

Índice

Presentación.....	2
1. Marco teórico.....	3
1.1. “Autoridad y poder” en el Teatro del siglo de Oro.....	3
1.2. Fuentes.....	4
1.3. Testimonios.....	6
2. Análisis comparativo de <i>La dama del olivar</i> , <i>Del rey abajo, ninguno</i> y <i>El ejemplo mayor de la desdicha</i> :.....	7
2.1. Contextualización de las obras en la producción del autor.....	7
2.2. Composición dramática de las obras de estudio.....	9
2.3. Temática.....	13
2.3.1. El honor y la honra.....	13
2.3.2. La estructura social y sus conflictos.....	20
2.3.3. La práctica del poder.....	23
2.4. Figuras.....	27
2.4.1. El personaje femenino.....	27
2.4.2. El villano.....	31
2.4.3. El poderoso: Figuras positivas y negativas.....	34
2.4.5. Otros arquetipos (colectivo, el gracioso, criados).....	40
2.5. Lenguaje.....	42
2.5.1. El sayagués.....	43
2.5.2. Cuestiones fonéticas.....	44
2.5.3. Cuestiones morfosintácticas.....	44
2.5.4. Estilo y léxico.....	45
Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	48

Presentación

Este análisis, como trabajo de fin de grado en Lengua y literatura española en el curso 2017/2018, surge tras haber iniciado la asignatura de Teatro del Siglo de Oro, en la Universidad de Barcelona, durante mi estancia de un curso en la ciudad mediante el programa SICUE. Puede parecer sorprendente que una alumna que pretende enfocar su carrera profesional en el campo de lengua, decida cerrar esta etapa con un estudio sobre literatura. Pero lo cierto es que se puede ser un excelente lingüista y ser un apasionado del teatro, la poesía o la narrativa, y mi curiosidad y fascinación por el teatro áureo es el resultado de esta decisión. Por ello, debo reconocer que el trabajo realizado me ha resultado algo complejo, pero finalmente he escogido a tres autores: Fernando de Rojas Zorrilla con *Del Rey abajo, ninguno*; Tirso de Molina con *La dama del Olivar* y Mira de Amescua con *El ejemplo mayor de la desdicha* para iniciar un análisis sobre el ejercicio de poder que se practica durante la época Barroca. Es un tema que en su momento despertó mucho interés en mí y gracias al estudio que he realizado he podido aprender mucho más de lo que creía saber. En cuanto a la elección de los autores y sus obras me he basado en las referencias que se dan en los manuales más generales y completos sobre el teatro del Siglo de Oro; a partir de ahí, al ser un tema tan tratado, he optado por estudiar una obra más conocida como es la de Rojas Zorrilla y he escogido otras dos no tan populares pese a ser de célebres autores. El objetivo general del trabajo es conocer el tratamiento que le dan tres autores de una misma época a un mismo tema. Para todo ello, he decidido dividir el análisis en tres secciones: el primero sería el estudio de los tres hilos temáticos principales –el honor y la honra, la estructura social y la práctica del poder-; la segunda sección gira en torno a las figuras –el personaje femenino, el villano, el poderoso y otros arquetipos- y la tercera y última sección se basa en el lenguaje –el estilo, las particularidades lingüísticas de cada obra coincidentes con algunos fenómenos lingüísticos propios del Siglo de Oro. Las obras de Tirso y Mira de Amescua son probablemente menos conocidas por lo que ha sido más complicado encontrar ediciones de estas piezas, incluso consultando la Biblioteca Nacional de España. Sin embargo, es el caso de Mira de Amescua el más difícil, puesto que no he encontrado mucha bibliografía referente a esta obra en concreto. Sobre el lenguaje en las obras estudiadas, me gustaría advertir que he enfocado su análisis de una forma que puede parecer diferente: por un lado, he querido destacar el estilo y el léxico de cada una de las obras; por otro lado, he destacado algunas particularidades fonéticas y morfosintácticas que coinciden con fenómenos propios del Siglo de Oro.

1. Marco teórico

1.1 “Autoridad y poder” en el Teatro del siglo de Oro

El poder y la autoridad fueron uno de los temas más tratados y que más juego dio en la representación del teatro del Siglo de Oro. Si bien es cierto, es un tema tan candente que se puede acomodar a cualquiera de los tiempos vividos hasta ahora, con diferencias notables, pese a tener el mismo fondo. Ya sabemos que dramaturgos de primera escala como Calderón, Lope, Tirso, Cervantes y demás autores situaban sus obras en épocas anteriores y realizaban desde ahí una dura crítica a comendadores, reyes, jamás contemporáneos; contra todas aquellas figuras históricas que se aprovechaban de su situación social y política abusando del poder y arremetiendo contra su propio pueblo. Un ejemplo clásico es el de la obra sobradamente conocida de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, la obra más representada del teatro clásico en el siglo XX. Estando, por lo tanto, totalmente de acuerdo con Rozas: “Lope es, ante todo, el dramaturgo de la historia de España” (Rozas 1976:94 citado en Trambaioli 2012:19) y lo demuestra produciendo un drama del poder injusto sumándose a la tradición de “speculum principis”, cargada de implicaciones sociales. Lope de Vega representa el problema que acontece en España: un pueblo humillado, violado y saqueado por una aristocracia. Además de ser la fuente de la que bebieron cantidad de autores clásicos y de la que surgieron a su vez excelentes obras tratando ese mismo tema.

Tal y como expone Oana Andreia Sambrian cuando hablamos sobre el ejercicio del poder debemos hacer especial mención a la sociedad de la España aurisecular y fijarnos principalmente en la figura de la nobleza. La sociedad de esa España se reconoce como una sociedad estamental que implicaba la desigualdad social, es decir, personas que se situaban por encima de otras. La sociedad en esa época era concebida como superposición del orden celestial; el linaje iba por encima de todo y era representativo del orden social que le pertenecía a cada ciudadano (2016: 99-114). Karidjatou Diallo considera que “En estas relaciones que se traducen por la dicotomía dominante/dominado, el papel de la autoridad se caracteriza por el mal uso del poder que le otorga la ley en el desempeño de sus cargos, generando lo que se denomina “abuso de poder.” (2013:67)

En las comedias barrocas el tema del poder estaba íntimamente relacionado con el concepto de honor y honra, ambos ligados en parte al amor. Por honor y honra se llegaba hasta la muerte. Dicho muy resumidamente, el honor era el buen concepto que la sociedad tenía de ti; la honra, en cambio, es el respeto que uno se tiene de sí mismo. Hilos temáticos principales que desarrollaremos más profundamente en el análisis comparativo.

A propósito de la práctica de poder, es importante mencionar la cuestión de la tiranía. Como tiranía se entiende “una forma de gobierno cuyo gobernante ejerce con un poder absoluto e ilimitado abusando de él” (DRAE 2014). Ante el tiranicidio, la sociedad del siglo XVI y XVII podía actuar de dos formas: mirando hacia otro lado aceptando esa forma de gobernar o, como pueblo, unirse formando un colectivo que fuera capaz de anular al tirano. Aquí entra una figura importantísima como es la de Juan de Mariana que dando respuestas a su capítulo “¿Es lícito matar al tirano?” expuso:

Se les ha de sufrir lo más posible, pero no ya cuando trastornen la república, se apoderen de las riquezas de todos, menosprecien las leyes y la religión del reino, y tengan por virtud la soberbia, la audacia, la impiedad [...]. Entonces es ya preciso pensar en la manera cómo podría destronársele, a fin de que no se agraven los males ni se vengue una maldad con otra. [...] Es siempre sin embargo saludable que estén persuadidos los príncipes de que si oprimen la república, si se hacen intolerables por sus vicios y por sus delitos, están sujetos a ser asesinados, no sólo con derecho, sino hasta con aplauso y gloria de las generaciones venideras. (1961:109-112)

Es interesante y curiosa esta posición, la del Padre Juan de Mariana, al mostrarse de acuerdo con soluciones prácticas a favor del tiranicidio. Decíamos que es interesante ver estas actitudes en el teatro del Siglo de Oro porque este mismo ha sido considerado por muchos estudiosos como una forma de propaganda favorable a la monarquía y nobleza (Arellano 2011:9). Será entonces sugestivo ver las diferentes posiciones en torno a este tema en Tirso, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla.

1.2 Fuentes

Es posible que una de las fuentes principales fuera la anterior figura nombrada, Juan de Mariana. Este fue un jesuita y pensador español nacido en Toledo, Talavera; descubrió que el problema de los reyes católicos era que estaban tratando con una aristocracia convertida en una oligarquía que tenía al pueblo arrasado. Destacó por su labor de orador en diversos colegios aterrizando finalmente en la Universidad de La Sorbona, París. Tras su estancia en la ciudad y el horror que apreció después de la Matanza de París, al morir el rey, dimitió y emprendió su retorno a España. Una vez en el país, se le nombró protector de Felipe III encargándosele su educación decidiendo así los conocimientos necesarios que debía adquirir. Este jesuita escribía la historia de España y se le pagaba por ello. Durante los últimos años de su vida, trabaja en una obra titulada *Del Rey y la institución real* (1961), libro donde se explica la educación que se le debe dar a un príncipe desarrollando también la doctrina del tiranicidio. En el prólogo de la obra, Humberto Armella Maza expone:

Para poder entender la obra de Mariana hay que tener presentes los tres ideales que en todo caso le movieron que compendian esencialmente el ambiente de su tiempo: Dios, patria y rey. La importancia y trascendencia de la religión verdadera, del catolicismo sobre cualquier otro tipo de manifestaciones vitales o sociales. El origen popular y democrático del poder civil. Y como consecuencia, la capacidad vindicativa en la persona del príncipe si traiciona a la confianza en él depositada. (1961: 12)

Con todo esto, Juan de Mariana fue detenido y encarcelado por orden del Duque de Lerma; y más tarde fue puesto en libertad. Se le considera una figura cargada de valentía porque escribió tratados que serían impensables en la actualidad por el mero hecho de expresar una verdad que no gustaba oír. Se ha decidido mencionarle en este apartado porque “[...] por defender el imperio de su rey, fue procesado por sus ministros. Por salvar a la patria de la ambición de un tirano, se le censuró y acusó de insidioso y de fomentar el asesinato” (Armella 1961:12).

En cuanto a las fuentes en las que se basa Rojas Zorrilla para escribir del *Rey abajo*, ninguno Brigitte Wittman (1980:22) expone en su edición que pese a ser una obra única cuenta con precedentes y elementos muy tratados en la época; son tales las obras como *La luna de la sierra* de Guevara, comedias varias de Lope y alguna de Tirso. Rojas Zorrilla cargó a algunos de sus personajes de elementos lopescos como a García del Castañar. De las obras *El celoso prudente*, *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña*, y *La luna...* retrata los temas del sentimiento de honor; ciertos triángulos amorosos y muchas escenas, personajes e ideas que plasmó y fusionó en su obra de una manera excelente y del que existe ya información más detallada en un recomendado artículo de Joseph G. Fucilla (1952: 381-393) titulado “Sobre las fuentes Del Rey abajo, ninguno”.

El referente más importante, sin embargo, se dice que fue un episodio de la novela picaresca *Vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, cuya obra es catalogada por varios críticos como “una obra magistral, llena de sabias máximas y advertencias morales” (Pérez de Guzmán 1999: s.p.¹). Se dice que el autor se fija en un episodio del “Descanso VI” y una parte del “Descanso VII”, adecuándolo a algunos versos del personaje de Blanca hacia García; situaciones como el encuentro entre marido y galán del personaje femenino; la aparición de una fuerza misteriosa que impide la muerte de la dama y demás situaciones que dejan claro que entre todas las obras comentadas y la que es objeto de estudio, existe una fuerte similitud como para ser mera casualidad, tanto como para nombrarlas precedentes de esta.

¹ La edición consultada carece de paginación en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Como en toda pieza y en todo autor existe siempre una fuente de inspiración, en el caso de *La dama del olivar* fue claramente, según la introducción de Hormigón (1970:13), la gran *Fuenteovejuna* y *Santa Juana*. Juan Antonio Hormigón expone en la introducción de *La dama del olivar* que otro de los factores que impulsaron al autor a escribir tal obra fue el miedo a la marcha de la monarquía ante, y se cita textualmente, “tantas injusticias y gangsterismo”; además de las rebeliones campesinas que desencadenaron una lucha de clases y la situación política y económica, nada le fue ajeno (1970:15). Al ser desterrado a Estercuel, en Aragón, vio cómo el feudalismo dejó a la región, cuyas supervivencias fueron las más duras. “Conoce la tradición piadosa que cuenta cómo la Virgen se apareció a D. Gil de Atrosillo –señor de Estercuel- en un olivar y decide escribir una comedia sobre ello” (Hormigón 1970:17). Lo que veremos que Tirso va a representar en su obra no se aleja mucho de otras obras que tratan cuestiones parecidas pero le dará un matiz muy objetivo frente a las dos partes enfrentadas que difiere del “ilusionismo revolucionario de Lope” (1970:19)

En cuanto al teatro de Mira de Amescua, no hemos encontrado suficiente información bibliográfica para poder hacer un estudio completo que ayude a determinar las fuentes temáticas que le empujaron a realizar esta obra. No obstante, recoge Profeti que según Valbuena Prat la fuente de la obra “sería *Historia Arcana* (1923) de Procopio de Cesarea, descubierta en la Biblioteca Vaticana y publicada por Nicolò Alemani en 1623, es decir, dos años antes de la redacción de la pieza” (1996:76). Procopio trascendió fue por ser historiador del reinado de Justiniano I y es en *Historia Secreta* –o *Historia Arcana*- donde se realiza una crítica al emperador y a todo aquel que le rodea (Cheix/Saavedra 2009:15). Esta influencia podría deberse a los seis años que pasó en Italia sirviendo al Conde de Lemos. A pesar de ello, en el manual de *Historia del teatro español del siglo XVII*, Arellano determina que la mayoría de comedias de Mira de Amescua son de carácter moralizante, que casualmente es el fin de la comedia heroica, y que sus piezas muestran una clara influencia de Lope aunque mostrándose como puente “hacia el teatro más suntuoso de Calderón” (1995:254). En concreto, *El ejemplo mayor de la desdicha* es de esas obras dentro del repertorio de Mira que refleja la estructura del poder frente a una etapa de profunda crisis política.

1.3 Testimonios

La dama del Olivar

Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina. Ed. Don Francisco Lucas de Ávila. Madrid, Imprenta Real, 1636. [4], 268 [i.e.271] h., [1] en bl. Biblioteca Nacional de España: R.MICRO/7369.

El ejemplo mayor de la desdicha

Capitán Belisario [Manuscrito]: [comedia en tres jornadas]. Emp.: Como tus hechos divinos (h. 3)... Fin.: el ejemplo mayor de la desdicha (h. 45v). Antonio Mira de Amescua, 1635. Biblioteca Nacional de España: MSS.MICRO/16063.

Comedias de diferentes autores. Parte 25. Ed. Juan Bautista Villegas. Zaragoza, Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia, 1632. Biblioteca Nacional de España: R.MICRO/30001.

BNE, ms. Res. 112. *El exemplo mayor de la desdicha.* Autógrafo. 60h., 22x15.5 cm.

BNE, ms. 16906. *Capitán Velisario. De Lope de Vega.* 1635. 44h., 21x15.5 cm.

Del Rey abajo, ninguno

BNE, ms. 21733, 40 f. Letra del siglo XIX, (Paz y Melia, nº 10359)

BNE, ms. Tea 1-74-1 A. 59 h. Letra del siglo XIX.

2. Análisis comparativo de *Del rey abajo, ninguno*, *La dama del olivar*, y *El ejemplo mayor de la desdicha*.

2.1 Contextualización de las obras en la producción del autor.

El género en el Teatro del Siglo de Oro puede ocasionar ciertas dudas a la hora de realizar algunas clasificaciones puesto que se entendía por “comedia” cualquier obra teatral sin la intención de designar su género. Por tanto, para saber si estamos ante una comedia, un drama o una tragedia nos debemos dirigir a los últimos versos de la pieza teatral, dependiendo siempre del desenlace. En el desenlace de las comedias se recobra la armonía para la felicidad del protagonista sin sufrir pérdida alguna. Las tragedias, en cambio, se definen por un desenlace en el que no se recompone ninguna armonía y supone la muerte (de cualquier tipo, ya sea social, física o psicológica) del protagonista. Y, por último, en los dramas el desenlace recompone una armonía beneficiosa para la mayoría de los personajes pero en el desarrollo de la acción se pierde algo importante. La clasificación argumental es la que rige el teatro áureo y es la que se realizará en este estudio.

Si comenzamos hablando de *Del Rey abajo, ninguno* hay dos datos principales que deben destacarse llegados a este punto, y son las cuestiones que competen tanto a la autoría como a la datación. La obra de Rojas Zorrilla cuenta con problemas de atribución y quien lo discutió primeramente fue Raymond R. MacCurdy siguiéndole Brigitte Wittman basándose en hipótesis que no tuvieron mucho eco (Germán 2007: 460). Tal y como afirma Wittman en torno a la cuestión de la datación, al no encontrarse con ningún manuscrito, no se ha podido establecer la fecha de la primera representación en la introducción a la obra de la edición cátedra que vamos a trabajar en este estudio (1980:15). Además, es importante mencionar que

la obra no solo aparece con este título, que parece ser el más conocido, sino que también hemos observado en la búsqueda de ediciones que figura por primera vez titulado *El labrador más honrado*, *García del Castañar* o también como sencillamente *García del Castañar*. La obra nos sitúa en la Edad Media, entre 1311 y 1350, en el reinado de Alfonso XI de Castilla, quien encarna la figura del rey en la comedia. Podemos decir que en su género es naturalmente un drama de honor ya que trata por excelencia el concepto del honor y la honra y temas como la relación entre un rey y su vasallo, la dualidad existente entre la corte y la aldea, temas que socialmente fueron importantes y de interés para el público de esa época puesto que suponía la representación de una realidad humana. Uno de sus móviles es la fidelidad que guarda el personaje de Don García hacia el Rey; pero también muestra el abuso de poder que realiza un noble para poder alcanzar el amor de una hermosa villana.

En cuanto a *La dama del olivar* ha sido fechada entre 1614 y 1615, (De los Ríos 1946 citado en Hormigón 1970:13) posterior a *Fuenteovejuna*, de ahí la inspiración de Tirso en Lope. Respecto al género de la obra se podría hablar de una comedia hagiográfica puesto que trata cuestiones de fe contando con la aparición de la Virgen en la última jornada, aunque de acuerdo con Gatti (s.a.:420), también presenta un conflicto social de la misma estructura: vasallos y señores. Muchos críticos, entre ellos Noël Salomon, (1985:729) aseguran que Tirso muestra en esta obra una ideología paternalista algo conservadora en el tratamiento de las relaciones de vasallaje. Por falta de datos y de información, no podemos asegurar nada, pero podríamos situarla en torno al siglo XV, en tiempos de Jaime I y específicamente en la época de la familia Bajardí, que poseían entre otros títulos, el de Señores de la Baronía de Estercuel, de ahí nos encontramos con el personaje de Don Gastón de Bajardí. Ellos fueron quienes nombraron a Nuestra Señora del Olivar patrona de la localidad.

La comedia aurea de Mira de Amescua fue atribuida a Lope y a Montalbán. *El ejemplo mayor de la desdicha* se publicó en Zaragoza en 1632 y también fue conocida bajo otro título como *El capitán Belisario*. Finalmente, los problemas de autoría se disolvieron al comprobar la firma de su propio autor en el manuscrito, Mira de Amescua, además de la aprobación del propio Lope de Vega tal y como se corrobora al final del libro en la edición de Valbuena Prat, la cual que se maneja en este estudio (1957:250). Como ya se ha dicho anteriormente, y coincidiendo con Profeti, esta se trataría de una comedia heroica con fin moralizante. La obra nos situaría en el reinado de Justiniano I (527-565), emperador del imperio bizantino, quien elaboró el conocido e importante Código Justiniano. La obra está ambientada en las conquistas de Persia y tierras africanas por lo que parece ser una comedia histórica extranjera que cuenta las hazañas del digno capitán Belisario cuya vida termina injustamente.

Es importante destacar que esta obra está situada en el siglo VI y además no está ambientada en España, sino en Constantinopla, por lo que quizás nos encontramos con algunas diferencias notorias con respecto a las dos anteriores, de modo que se recomienda no perder este punto de vista.

2.2 Argumento y estructura de las obras de estudio

En 1609 se publica la tan conocida preceptiva de Lope de Vega *El arte nuevo de hacer comedias* en la que el autor hace una defensa del teatro en base al gusto del público de la época. En ella se habla de ciertos aspectos como el de la división en actos o jornadas de las comedias. A continuación, se recogerán de forma independiente los argumentos de cada una de las obras que se estudian en este trabajo para terminar con unas primeras y breves conclusiones antes del análisis comparativo como tal.

Argumento *Del rey abajo, ninguno*

Jornada I

Alfonso XI de Castilla, el Rey, manda llamar al Conde de Orgaz para que le entregue una información, previamente solicitada sobre la contribución que realizan sus vasallos en la expedición de Algeciras. El conde de Orgaz destaca ante el Rey la figura de caballero perfecto de García del Castañar por ofrecer todas sus tierras, fidelidad y nobleza al monarca, esto deja impresionado al rey, por lo que este decide ir a visitarle de incógnito a su casa del Castañar. El conde, de buena fe y conociendo la verdadera condición de noble de Don García, le informa de las intenciones de su majestad aconsejándole no desvelar su auténtica identidad. El noble Don Mendo es quien acompaña al Rey en la visita al Castañar y, una vez allí, el labrador interpreta que Don Mendo es el rey pues es el único que lleva la banda roja representativa. Don García les sorprende con un parlamento digno de alabanza a la aldea en la que vive declarando sus intenciones de no moverse de ahí. Don Mendo conoce a la mujer de Don García, una hermosísima labradora llamada Blanca, queda prendado de ella y comienza a pretenderla de manera muy atrevida.

Jornada II

Don Mendo consigue que el criado del matrimonio de labradores, Bras, le descubra la marcha de Don García a la práctica de la caza para poder aprovechar ese momento en el que Blanca quedará sola en su dormitorio al que se puede acceder con facilidad desde el balcón. Cuando cae la noche don Mendo consigue entrar en la habitación del matrimonio sin saber que Don García ha vuelto a casa pronto y que se encuentra allí. Cuando reconoce ver al supuesto Rey, el labrador sabe que debe guardar las formas y reacciona con educación,

guardando vasallaje al que cree ser su rey. Don García decide, pese a ir en contra de sus sentimientos, terminar con la vida de Blanca, como razón de su afrenta.

Jornada III

Blanca huye del Castañar y se encuentra con el Conde de Orgaz a quien le explica lo sucedido y la envía hacia las cortes al cuidado de la reina. Esta descubre su linaje real y la manda al cuidado de Don Mendo quien intenta abusar de ella de nuevo. Don García se recupera de su desmayo tras haber creído que había puesto fin a la vida de su mujer y se dirige a la corte. Blanca conoce la verdadera condición noble de su marido y entendiendo que Don García debe recuperar el honor, ofrece su muerte como sacrificio para borrar la afrenta, a lo que Don García se niega y desafía a Don Mendo propiciando su muerte. Por ello, el rey descubre su ascendencia noble y la de su esposa. Finalmente Don García acepta ponerse al mando del ejército de Algeciras.

Argumento de *La dama del Olivar*

Jornada I

El acto se abre con el Alcalde Niso, padre de Laurencia que trata de pactar el matrimonio entre su hija y el honrado labrador Maroto. Laurencia tiene un encuentro con Don Guillén, comendador de Santiago, donde se enamora de él. Gastón de Bajardí, señor de Estercuel, regresa victorioso de una guerra en la que Valencia conquistada queda; apoya la boda de Maroto y Laurencia aconsejándoles que deben unirse en matrimonio cuanto antes. Cuando Maroto y Laurencia caen en la cuenta de que van a casarse se muestran apenados por no querer casarse el uno con el otro. Cae la noche y Guillén se presenta en casa de Laurencia, luchando por su amor junto a Maroto hasta que por los gritos que se escuchan, Niso descubre que ocurre algo y Don Guillén huye. Fingen haber visto a ladrones en su balcón, encubriendo así a su amado y Maroto marcha disgustado.

Jornada II

Don Guillén decide raptar a Laurencia delante de todos y de su prometida, Petronilla, hermana de Don Gastón. Por lo que todo el pueblo se une en un colectivo y deciden quemar la villa de Montalbán. Don Gastón siente que este acto es un fuerte agravio hacia su persona y pretende vengarse él solo. Laurencia, tras ser abandonada, realiza ante todos, un discurso brillante sobre el honor y la honra y como venganza se une a los bandoleros: para vengar, por un lado, la humillación a la que le ha sometido Don Guillén; y para vengarse de Maroto por no haber impedido que quebrantaran su honra.

Jornada III

En este acto, la armonía recobra sentido con la aparición de la Virgen como Señora de Nuestra Merced en un olivo al que los bandoleros han colgado a Maroto. La Señora lo manda a contar su aparición al pueblo quienes lo toman por loco, por lo que la Virgen le tuerce la cabeza para que así lo crean. Los lleva a todos a ese lugar y se restaura la paz. Gastón decide perdonar a Don Guillén e invertir en la construcción de la iglesia y el monasterio de Nuestra Señora de la Merced junto a ese olivo; Don Guillén pide perdón y le promete su amor y fidelidad a Petronilla. Respecto a Laurencia, ve una luz que la impulsa a querer dedicar su vida al servicio de la virgen.

Argumento de El ejemplo mayor de la desdicha

Jornada I

El acto se abre con una situación que casi se convierte en tragedia: Belisario vuelve de la guerra con la victoria contra los persas en sus manos. Leoncio, un soldado ordenado por la emperatriz Teodora a poner fin a la vida del general Belisario, un hombre que le demuestra tener virtud y piedad perdonando su pecado y haciéndolo su vasallo. Se descubre que es una mujer quien quiere la muerte de Belisario, pero el general duda de la posibilidad de que sea Antonia y no la emperatriz la que quiere su muerte. Tras la llegada del emperador, Belisario le narra la conquista de Persia y como recompensa le reclama el perdón del pecado de Leoncio, a quien exculpa y considera buen vasallo. Entretanto, Floro trata de conseguir ser premiado por el emperador robando unos papeles a Fabricio, a quien deja en mal lugar. La emperatriz, Teodora, mantiene una conversación con Marcia en la que le descubre su sed de venganza hacia Belisario. Esa razón la mueven los celos hacia la figura del capitán y el despecho con el que actúa la emperatriz sabiendo que el general ama a otra persona que no es ella, Antonia, amenazada de muerte si le muestra el más mínimo interés a Belisario. Teodora chantajea a Narces prometiéndole ser el gobernador de Italia si mata a Belisario. El emperador le entrega al general tres memoriales entre los cuales debe elegir a uno (Leoncio, Narces o Filipo) para ser el gobernador de Italia. Belisario, que cree ciegamente en el sino, deja que el azar elija por él a Narces. Esta es la razón por la que Narces decide finalmente no matar al general avisándole de que existe una mujer que quiere su muerte.

Jornada II

El emperador decide mandar a Belisario a la guerra con Asia quedándose afligido ante la soledad que siente sin tener cerca a su amigo, su vasallo. Las damas planean representar la obra de Píramo y Tisbe con razón de la celebración del aniversario de su emperador pese a que el mismo no se encuentra animado. Además, intenta averiguar si Teodora o Antonia quieren matar a Belisario, y deja claro que quien mate a su vasallo, lo matará a él también.

Teodora siente celos por su reacción puesto que antepone a su amigo a su esposa; esta le promete a Filippo, fiel servidor suyo, que si mata al capitán, le casará con Antonia. Al tiempo que se da esta conversación, Leoncio y Narces los espían descubriendo su plan. Por lo que deciden honrar al general matando a Filippo. Belisario vuelve con Floro de África sin que nadie lo sepa y decide ir bajo el balcón de Antonia. En la noche, Filippo se dirige al jardín de Antonia para velarla; entonces Narces y Leoncio, que le han seguido hasta allí, deciden que ese es el momento perfecto para matarlo, aunque Belisario como siempre, aparece en el mejor momento para salvar la vida de Filippo. Ambos sin reconocerse en la noche, como recompensa de su protección, Filippo decide darle una sortija. El emperador se reencuentra con Belisario y no cabe en él la felicidad; para celebrar su llegada representan la obra de la que se habla al principio de la jornada donde Antonia interpretará a Tisbe y Belisario a Píramo. Ese momento lo aprovechan para declarar su amor el uno por el otro; Teodora lo descubre y detiene la obra. Filippo decide matar a Belisario hasta que reconoce en su mano la sortija que le regaló, por lo que descubre que él le salvó la vida. Al decidir no matarlo, la emperatriz se rinde y decide hacerlo ella misma por su cuenta. El emperador descubre mediante las pistas de Narces y Filippo que es su mujer la enemiga de Belisario, por lo que decide desterrarla a Antioquia con su familia. Sin embargo el honorable capitán convence a su señor de que la persone y así lo hace.

Jornada III

En el último acto, Belisario regresa con una nueva victoria de forma que Narces, Leoncio y Filippo le incitan a que se proclame rey de Italia, negándose el capitán a ello. En un encuentro entre Teodora y Belisario, la emperatriz le confiesa su amor aunque este le rechaza por su amor hacia Antonia y por ser la esposa de su señor. Teodora se siente despreciada tras haber hecho caer un guante para que el capitán lo recogiera, a lo que Belisario responde cortésmente llamando a sus damas para que lo hagan por él. Antonia sale en este encuentro y recoge una nota que le dirige Belisario. Teodora se la requisas y aprovecha la ocasión, llena de ira y con sed de venganza, para mentir al emperador y hacerle creer que esa nota es de Belisario como muestra en un intento de seducirla. El emperador, profundamente decepcionado manda desposeer a Belisario de todas sus libertades; Belisario responde con un largo y poético fragmento recordándole a su señor todas las buenas acciones y victorias de su persona. El emperador decide que “los ojos han de pagar lo que pecaron los ojos” (vv. 2312-2313), es decir, manda quitar los ojos a su vasallo con los que se atrevió a mirar a su esposa. Apenados todos por la muerte de Belisario, Antonia le descubre al emperador la mentira y

tiranía de Teodora a quien repudia y decide pedirle matrimonio a Antonia, quien lo rechaza por firme y fiel amor al capitán.

Tras la lectura de las obras se puede establecer unas primeras y breves conclusiones: las tres obras siguen rigurosamente el mismo esquema, mediante tres jornadas. Una primera jornada para iniciar la obra y situar al público en su contexto; la segunda jornada con el desarrollo de la acción y la tercera, para finalizar, con un restablecimiento del orden. Por lo que en cuanto a estructura no se pueden establecer muchas comparaciones pues las tres obras siguen el *Arte Nuevo* (1609) de Lope de Vega. De otro modo, respecto a contenido en *El ejemplo mayor de la desdicha* nos ha parecido ver una cierta variación puesto que en la tercera jornada es cuando se ha alterado el orden en el que iban las cosas dando un final desentonado provocado por la muerte del buen vasallo. Un final agrídulce que nada tiene que ver con respecto a las obras de Rojas Zorrilla y Tirso y que comentaremos en profundidad en el siguiente punto.

2.3 Temática

2.3.1 El honor y la honra

En el Siglo de Oro, el honor y la honra fueron uno de los temas más importantes y tratados del teatro áureo. Eran dos conceptos tan ligados como ajenos pareciendo que solo una delgada línea los separaba. Tal y como expresa Ángel Valbuena en el prólogo de *Dramas de honor*:

[...]Equivale a conducta a seguir, a un respeto de sí mismo y a una confianza en los demás. La segunda valencia del honor se encuentra en la adecuación entre la regla y los actos. El honor rige el comportamiento de un caballero respecto a los deberes de obediencia o lealtad ante dios, ante el rey ante el amigo y ante la mujer. El caballero tiene para consigo mismo el deber de la dignidad que se manifiesta en su nobleza y decoro. En el caso de la mujer es la honestidad, que se patentiza en la pureza y el recato". (1956:18-19)

Se entiende entonces, que sobre el honor y la honra se asienta toda una temática en el teatro del Siglo de Oro; como adelantábamos en un principio, el teatro de esta época refleja la realidad tal y como era, y estos conceptos eran el reflejo de un mito socioreligioso de la tradición española. Si lo recordamos, se estableció que por *honor* se entiende el buen concepto que la sociedad tenía sobre un caballero relacionado con su comportamiento y sus virtudes. La honra, por otro lado, es el respeto que uno se tiene a sí mismo; en el caso de la honra, era un concepto que se reservaba para aludir al papel de la mujer. Estas afirmaciones surgen a raíz del artículo de Gutiérrez Nieto en torno a los conceptos de honor y honra, nos explica su posible diferencia: “[...] aunque la diferenciación entre honra y honor se explica

igualmente a partir de valores de una sociedad estamental (honor sería, al especializarse en su significado, una derivación de la vergüenza), iba a encontrar todo su sentido andando el tiempo en la sociedad protoburguesa y burguesa.” (1981:891)

Y en efecto, como subrayan varios autores y tal y como se ve en el análisis de las obras, la honra, en el teatro barroco, está básicamente vinculada al personaje de la mujer junto con su sexualidad. La castidad de la mujer debe permanecer intacta pues en caso contrario será juzgada con total dureza.

El tema del honor lo simboliza, en el caso de Zorrilla, un simple labrador, Don García del Castañar, cuyo honor es dañado por un noble, Don Mendo, que a su vez, intenta quebrantar el honor de su esposa Blanca. En *Del Rey abajo, ninguno*, el Conde de Orgaz propone desde su primera intervención a García del Castañar como un hombre fiel al rey, merecedor de su honor. Pero el primer acto se abre con una petición de Don Mendo al Rey: (vv. 2-7)

DON MENDO *Decid querella;
que me hagáis, suplico en ella,
caballero de la Banda.
Dos meses ha que otra vez
esta merced he pedido;
diez años os he servido...*

Don Mendo le pide descaradamente al rey que le entregue la banda roja como muestra de recompensa por su honor, su trabajo y esfuerzo al servicio del Rey Alfonso XI desde hace veinte años. Desde este momento puede parecer que Don Mendo no actúa con transparencia sino que lo hace con el deseo de que todas las buenas acciones que realiza sean públicamente reconocidas. El rey reconoce la lealtad que le presta Don Mendo, lo cree honrado y le concede la banda roja que reclama. (vv. 210-216).

El conflicto dramático de la obra se establece principalmente en las raíces del honor y la honra. A lo largo de la obra vamos viendo cómo Don Mendo intenta seducir a la Blanca y esta responde ingeniosamente, mostrándose fiel a su esposo: (vv. 699-704)

DOÑA BLANCA *Pues, decidme, cortesano,
El que trae la banda roja:
¿qué en mi casa se os antoja
para guisarle?*

DON MENDO *Tu mano.*

DOÑA BLANCA *Una mano de almodrote
De vaca os sabrá más bien.*

Terminando la segunda jornada, Don Mendo deja claro las intenciones de encontrarse con Blanca antes de que García del Castañar llegue a su casa, pero el labrador se muestra avisado y tras su encuentro en el campo con quien cree ser el Rey, pone rumbo a su casa para descubrirle. Y una vez ya el matrimonio se encuentra descansando en su dormitorio entra Don Mendo por el balcón sorprendiéndose de ver a García del Castañar (vv. 1498-1502). García del Castañar se debate entre el honor y la lealtad ante un supuesto rey que ha vulnerado su honor. Pero es importante recordar que tal y como expone Valentina Brancatelli en su estudio, el conflicto dramático de la obra gira en torno a un hecho que jamás se lleva a cabo (2007:73). Pese a ser así, el labrador perdona a Don Mendo, puesto que no puede otra cosa hacer ya que, bajo su inocente percepción, es el rey y por lo tanto, no puede luchar contra él. García del Castañar demuestra en un acto de lealtad la decisión de matar a Blanca y acabar después con su propia vida para intentar reconstruir su honor, ya que no puede hacer nada contra el Rey: (vv. 1645-1651)

GARCÍA *pero si Blanca es la causa
y resistirle no puedo,
que las pasiones de un rey
no se sujetan al freno
ni a la razón. ¡Muera Blanca!
(saca el puñal)
Pues es causa de mis riesgos
Y deshonor [...]*

Brancatelli expone en su estudio que “*El autor nos presenta a Don García como un labrador honrado, según el grado de honra que le corresponde por su clase social. No hay que olvidar que en la España del siglo XVII el honor de un villano tenía muy poca importancia*” (2007:75).

En el siglo de Oro, el hecho de ser un villano implicaba no poder defender el honor de uno mismo el cual había sido dañado por un ser superior en cuanto a categoría social. Aunque el autor muestra en Blanca (vv.: 2170-2176) que no tiene porqué ser así, pues cualquier individuo tiene el derecho al honor y su defensa. Se decide recomponer el orden y solucionar el conflicto dramático mediante la justicia real. El Rey es el representante de Dios y el encargado de defender la cuestión del honor. El autor lo hace descubriendo la mentira de Don Mendo en su simulación de ser el Rey ante García, por lo que se resuelve el conflicto mediante un duelo y no solo por haber intentado deshonar a Blanca, pues ya hemos explicado que no se lleva a cabo, sino por haber fingido ser el Rey (vv. 2335-2364). La forma habitual de vengar el agravio es mediante el duelo que en este caso se hace de forma privada puesto

que el agravio sucedió de la misma forma (Cañas, 2010:s.p.²). García acaba con la vida de Don Mendo y como se descubre su linaje nobiliario, el rey como máximo exponente y encargado de restaurar el orden, le perdona.

En la obra de Tirso, *La dama del olivar* el honor y la honra se muestra en un conflicto muy parecido al de *Fuenteovejuna* de Lope. Un conflicto social de un pueblo contra el comendador Don Guillén, quien abusa sexualmente de las villanas. Pero no solo eso, sino que también muestra el enfrentamiento entre dos nobles: Don Gastón de Bajardí, Señor de Estercuel y Don Guillén, el comendador. Los labradores muestran tener una opinión muy diferente del uno del otro: (p. 132³)

MAROTO *Don Gastón de Bajardí,*
 noble señor de Estercuel,
 ni es soberbio ni cruel;
 desde que su pan comí,
 mil mercedes Dios me hace

Se puede observar aquí, y en otros numerosos casos, cómo el pueblo obedece las órdenes de don Gastón, un noble cuyo honor hace justicia. Es decir, en el Siglo de Oro se tenía muy presente cómo un noble debía comportarse. Se le debía una protección al pueblo, mientras la realidad era otra muy diferente, esa realidad la encarna el comendador don Guillén con sus excesos tras el rapto de Laurencia: (p. 181)

MONTANO *No ha querido don Gastón*
 Dejarnos salir contra él;
 Como es señor de Estercuel,
 obedecerle es razón. [...]

CORBATO *Qué, ¿no hay quien*
 Se libre de don Guillén?

ARDENIO *No imagino que ha quedado*
 Doncella en esta comarca
 Que no le pague primicias.

CORBATO *¿Es cura?*

ARDENIO *de las malicias.*
 Todas las muchachas marca.

Es interesante cómo Tirso muestra en esta obra la práctica de poder de dos nobles: En don Guillén muestra el abuso, los excesos, la maldad por las cuales estas acciones se ven abucheadas por el pueblo, lo que les incita a la revolución. Y por otro lado, traza la figura de

² Documento en línea que no tiene paginación.

³ Como excepción, en este caso se citará por páginas la obra de *La dama del olivar* puesto que la edición que se ha escogido para el estudio no enumera los versos. Ed. Cuadernos para el diálogo de J.A. Hormigón.

don Gastón como señor que atiende y apoya a sus vasallos, cuya relación es admirada por los labradores, y es este el comportamiento honorífico que se le concede a este noble. Se podría equiparar al personaje del Conde de Orgaz de Rojas Zorrilla. En el caso de don Gastón, en un principio se muestra reacio a que los villanos decidan vengarse del comendador, porque (p. 181) considera que don Guillén ha agraviado el honor de su hermana Petronilla, a quien le había prometido matrimonio. Por lo que decide actuar en defensa de la honra de su hermana desafiándole: (p.187-189)

DON GASTÓN *[...] Las veces que sin provecho
La veo en hombres que no son
de crédito y opinión,
aunque lástima me da,
sospecho que es cruz que está
pintada en algún rincón.
[...] la cruz os vengo a quitar.
[...] Cuando las honras quitáis
las doncellas, que en vano
Os dan nombre de tirano
Sacáis vuestra infamia a la luz,
Pues delante de una cruz
El que peca es mal cristiano.*

DON GUILLÉN *[...] Si vuestra tierra alboroto,
Mi gusto es, y está bien hecho;
Y si no estáis satisfecho,
Entrad con furia doblada
Por la cruz de aquesta espada
A quitarme la del pecho.*

El conflicto dramático en la obra también gira principalmente en torno al honor y la honra, no solo de los personajes ya comentados sino hacia el personaje de Laurencia. La labradora se enamora de don Guillén, y este, para evitar que se case con Maroto, decide raptar a Laurencia. La intención del comendador es clara: abusar de ella y abandonarla. Es aquí cuando la villana siente que don Guillén la ha deshonrado, y aparece es escena realizando un discurso conmovedor en torno al honor y la honra (p.183); en ese discurso acusa a los hombres del pueblo, a los villanos, de cobardes por haber sido testigos de su rapto y de la vejación que se ha cometido contra ella quedándose de brazos cruzados.

Tirso pone fin al conflicto dramático de dos formas diferentes: la primera es mediante justicia social, muy similar al desenlace que realiza Lope en *Fuenteovejuna*. Laurencia, con su discurso al que nos hemos referido anteriormente, incita a la revolución del pueblo con la

quema de Montalbán, tierras de Don Guillén (p.189). En esta obra, al contrario que en la anterior, la venganza se lleva a cabo de forma pública puesto que el rapto de Laurencia lo presencié todo el pueblo. La segunda es mediante justicia divina. Don Guillén suplica atemorizado el perdón, pues ve cercana su sentencia de muerte. La villana también decide colgar a Maroto del olivo por no protegerla y evitar la deshonra producida en ella. Es en la última jornada cuando Tirso, mediante la alegoría del olivo, presenta a Nuestra Señora de la Merced, que se le aparece a Maroto de entre las ramas del árbol. La virgen será la encargada de restablecer el orden. De acuerdo con Gatti en su investigación:

La dama del olivar forma parte del grupo de obras de Tirso que tienen como trasfondo ideológico la polémica propia de la vida religiosa del momento conocida con el nombre de auxiliis. La controversia se centraba en torno al tema de la gracia que interviene en la salvación del hombre y al grado en que los hombres pueden, mediante su libre albedrío, cooperar con Dios para conseguir la salvación. (Delgado 1949:321-336 se cita en Gatti s.a.⁴:424)

El caso de la obra de Mira, *El ejemplo mayor de la desdicha*, ya se ha dicho anteriormente que es un caso curioso en algunos aspectos; resulta más arriesgado hacer generalizaciones porque en este caso la obra se sitúa en torno al siglo VI, muchos siglos atrás con respecto a *La dama del olivar* y *Del rey abajo, ninguno*; además de la cuestión a propósito de su localización puesto que no está ambientada en España sino en Constantinopla.

En el capitán Belisario es en quien mejor se muestra el concepto del honor que se puede explicar mediante situaciones diferentes. Belisario muestra un comportamiento ejemplar y una moral extraordinaria desde las primeras líneas cuando Teodora le manda en tres ocasiones a diferentes criados para que le maten: (vv. 35-53)

LEONCIO	<i>(Aparte) En estando descuidado, Este puñal le atravieso. [...]</i>
BELISARIO	<i>Leoncio ha sido leal, Como desdichado fue. Envidias le han desterrado, [...] ¡Vive Dios, que perdonado Será del emperador!</i>

En los tres casos el capitán Belisario a sabiendas de que tres veces han querido quitarle la vida, perdona a los criados puesto que sabe que son unos mandados. El capitán tiene razones suficientes para matar o vengar su honor en aquellos que tratan de quitarle la vida

⁴ s.a. (Sin año). Artículo del que no se ha encontrado su origen bibliográfico.

pero siempre sale a relucir su lado de salvador, y siempre demuestra ser el hombre de más confianza del emperador mostrando su respeto y fidelidad a este mismo. Esto se ejemplifica en el hecho de que es Teodora, la esposa del emperador, quien intenta seducir o trata de conseguir que Belisario la corteje mientras que el capitán la rechaza con mucha cortesía. Mira de Amescua traza al personaje de Belisario y a su honor muy ajustado a la realidad puesto que era el privado de Justiniano I.

Hay dos formas posibles de comprender el desenlace que concede Mira a la obra. No se aleja de las demás pues es el emperador quien resuelve el conflicto dramático. En las obras anteriores se observa que el rey restablece el orden natural de la acción provocando, en el caso de Rojas Zorrilla con la muerte del poderoso o de otra forma en Tirso, encontrando una solución oportuna para cada uno de los personajes sin causar ningún crimen injusto. Pero de manera diferente pone fin a la obra Mira, en la que el emperador Justiniano I encarga matar de forma algo cruenta a su fiel capitán. Es un destino trágico y una muerte claramente injusta; ya se ha dicho anteriormente que podría verse de dos formas: la primera, es que tal y como exponen Cheix y Saavedra tanto el emperador como Teodora tenían celos del capitán por su fama, riqueza, popularidad (Dietrich s.a.:31 citado en Cheix/Saavedra 2009:30). Por lo que podría haberlo matado por sus propios celos aunque a lo largo de la obra el emperador no parece mostrar ningún tipo de envidia hacia Belisario, más bien admiración. Por otro lado, la opción más clara parece que es pensar que Justiniano I pone fin a la vida de su capitán por haber confiado en la palabra de su esposa y haberse creído sus mentiras.

Por lo que vemos en las tres obras donde se analizan los conceptos del honor y la honra adquieren una importancia relevante puesto que era lo que prevalecía en la sociedad del Siglo de Oro. Así lo declara Brancatelli en su trabajo:

“El honor y la honra, han sido considerados como uno de los temas fundamentales del teatro, uno de los pilares en los que se sustenta su construcción. Pero no siempre hablar del tema del honor es tan simple ya que hay que tener en cuenta muchos elementos, como, por ejemplo, la importancia que le daba la sociedad y el diferente empleo que hacían los autores del tema.”
(2007:89)

El honor y la honra guardan dos posibles concepciones, la positiva y la negativa, la positiva defiende que el honor le pertenece a todo individuo, sea cual sea su posición social por lo que cualquier persona tiene el derecho de protegerla; la negativa sostiene la idea contraria de que el honor y la honra van unidos al linaje por lo que no todos pueden poseerla. Lo interesante es ver cómo en las obras, en concreto las que se analizan en este trabajo, las dos ideas entran en conflicto y por lo general suele ganar la primera idea (Cañas, 2010: s.p.).

Para concluir este primer punto de forma breve, podemos ver que en los tres autores coinciden en cuanto al tratamiento del tema del honor Sin embargo, respecto al desenlace de la obra, Rojas Zorrilla y Tirso se mantienen en una línea más prudente, quizás más fiel al tópico de la época con un final justo; en cambio en Mira de Amescua vemos que el honor del capitán Belisario se destruye injustamente y no se recompone entregando al personaje un trágico destino que no merece. No obstante, las tres coinciden en que la solución al conflicto la ejecuta el rey o emperador, o incluso la misma fuerza divina.

2.3.2 La estructura social y sus conflictos

Para poder analizar y entender las relaciones que establecen los autores en estas obras entre el noble y el villano, quienes pertenecen a diferentes clases sociales, es importante conocer primero la jerarquía social en la que se estructuraba la sociedad de la época. Consideramos que la sociedad Barroca en el Siglo de Oro se rige por una jerarquía social estamental “dominada por una aristocracia” (Arellano 2011:9). Esto es, una sociedad clasista que distingue a los individuos por linaje. El esquema que puede plasmarlo mejor es el siguiente: Rey- noble- vasallo. Es importante destacar que “La monarquía era el sostén de un orden social y sistema jerárquico que beneficiaba a la nobleza, y esto hace abandonar a los nobles de cualquier intento de rebeldía, convirtiéndose en palaciegos y cortesanos” (Díez 1976:134). Esta estructura social hace que en el teatro se reflejen los conflictos sucesivos entre villanos e hidalgos o vasallos y señores o incluso entre vasallos y militares. Según Noël Salomon “La perspectiva aristocrática (favorable a la nobleza) que domina en la comedia no fue obstáculo para que pasaran teatralizadas al escenario algunos aspectos de la lucha histórica del villano contra el noble” (1985:706).

El autor que muestra de forma clara ese conflicto entre vasallos y señores es Tirso de Molina en *La dama del olivar*; de acuerdo con Salomon, a veces estos conflictos desencadenaban en acciones violentas (1985:713) como en *Fuenteovejuna* o en esta misma obra.

Tirso da comienzo a la obra con la preparación de las fiestas de la Virgen y con la bienvenida de Don Gastón, Señor de Estercuel al que todos adoran, pero el orden se ve alterado cuando sucede el rapto de Laurencia, por Don Guillén, que sería el contrario de Don Gastón: Ambos son señores en los que Tirso traza muy bien el buen señor y el mal señor. Es importante destacar que sí es cierto que el derecho de pernada “jus primae noctis”-aquel derecho que tenían los señores a mantener relaciones sexuales, sin poder ser rechazado, con cualquier villana que fuera a contraer matrimonio con alguno de sus vasallos-, del señor de Montalbán a Laurencia es la razón por la que se desata el conflicto; pero el autor lo representa

de una forma más sosegada y con un matiz diferente puesto que Don Gastón desvía la atención de su pueblo en querer vengarse y la centra en él (p.181). Pero la situación vuelve a cambiar cuando Laurencia incita al pueblo a sublevarse pese a que Don Guillén solo sufrirá la quema de Montalbán pero ningún daño físico.

En este sentido nos referimos a un Tirso más sosegado en su inevitable comparación con Lope. Tal vez a esto se refería Salomon cuando anteriormente definía de una ideología paternalista en Tirso mediante la conversación de Don Gastón y Don Guillén, muestra de la solidaridad entre señores (p.210-211):

GUILLÉN *Libertad mi suerte gana
Con ser yo su prisionero;
Y aunque estimo este favor,
Sois caballero mayor
Y en Aragón el primero,
Bien pudiérades mostrar
Vuestro poder por mil modos,
Que vuestros vasallos todos,
Son de bien y mal pasar,
Y a vuestro gusto obedientes.
Cuando libertad me deis,
Han de aprobar lo que hacéis
Sin mirar inconvenientes;
Pero hacer podéis de mí
Vuestro gusto, pues estoy
Sujeto.*

GASTÓN *Su señor soy
Mas el valor que adquirí
Quiere, por más que me amen
Si de bien y mal pasar
Son, que los de este lugar
No de mal pasar, se llamen.
Mas solo de pasar bien,
Que cuando a regirlos vengo
Los viejos por padres tengo
Y por hermanos también
Los mozos, porque es mejor
Para poder gobernallos,
Hacer hijos de vasallos
Y convertir en amor*

*El poder, que no han de dar
como encina el fruto a palos,*

Se revela, pues, tanto una corriente de pensamiento como dos formas distintas de concebir las relaciones entre señores y vasallos (1985:734). No obstante, el pueblo se queda insatisfecho en la no condena del comendador dejando a un lado el conflicto social y presentando el tema divino. Por lo que vemos un Tirso, como ya se ha dicho, más sosegado o incluso Noël Salomon se atreve a caracterizarlo de “debilidad dramática” (1985:738).

La concepción que muestra Don Gastón de tener a los vasallos por hijos se podría equiparar, por su similitud, a la relación que guardan el emperador Justiniano I y su mano derecha, el capitán Belisario: (vv.:40-48)

EMPER	<i>¡Belisario amigo!</i>
BELIS	<i>El nombre, Gran señor, de la amistad En ti contiene deidad; No se debe dar a un hombre. Proporción no ven contigo Mis merecimientos, y hallo Que en llamarme tu vasallo Me honras más que en ser tu amigo.</i>

Esta es la primera referencia que el autor revela de lo que será la relación entre Belisario y el emperador. De acuerdo con Serrano, se observa una rara relación, excesivamente íntima y de dependencia entre señor y vasallo (2014:542): (vv.:55-56/988-999/1074-1077/751-752)

EMPER	<i>Sólo pretendo pagarte Con mí mismo, con mi amor;</i>
	<i>[...] No ha tenido tanto amor ningún rey a su vasallo.</i>
	<i>[...] La amistad es alma fiel Que en dos cuerpos se dilata; Quien le mate a mí me mata, Que en mí vive y vivo en él.</i>
	<i>[...] Con la amistad son iguales El vasallo y el señor.</i>

Por lo que en su análisis, Mira de Amescua parece mostrar un lado más atrevido a la hora de establecer las relaciones entre personas pertenecientes a diferentes

estratos sociales. Rojas Zorrilla, sin embargo, parece que sigue en esta obra una línea más corriente mostrando las dos clases enfrentadas ya desde su estructura por ejemplo. Con esto nos referimos a que el autor juega en dos únicos espacios: la Corte y la aldea. “Posiblemente la mucha importancia que viene dada en la obra a la aldea se debe a la intención del autor de revalorizar la vida en el campo” (Brancatelli, 2017:72). Nos apoyamos en esta idea puesto que Don García hace una valoración positiva de su vida en el campo donde vive felizmente junto a su mujer: (vv. 221-228)

DON GARCÍA *Fábrica hermosa mía,
[...] En ti vivo contento,
Sin desear la Corte o su grandeza*

Este es un claro ejemplo de menosprecio de corte y alabanza de la aldea. Este concepto también lo muestra en su estructura lineal, según Brancatelli, corte-aldea, corte-aldea, mientras que en la última jornada hay un intercambio: aldea-corte. Por lo que se determina que el desenlace tiene lugar en la corte donde se restablece el orden (2017:72). En cuanto más específicamente a la relación que el autor establece entre vasallo-señor no consideramos que haya nada a destacar puesto que deja ver con claridad que el Rey actúa sobre don García con respeto e incluso admiración por demostrarle ser un fiel y honrado vasallo; y muestra también en todo momento tener gran confianza en sus dos cortesanos esperando de ellos la misma lealtad con la que el Rey los trata. Como conclusión, tal y como advierte Brancatelli:

Según Aubrun, “Del rey abajo, ninguno, proclama soberbiamente que la sociedad española es igualitaria y muestra que los nobles y los que no lo son, si llegan a la gracia o a la solución es por caminos muy diferentes”. Por esta razón, las diferencias entre corte y aldea, entre Toledo y el Castañar, entre noble y labrador, entre apariencia y realidad no hacen otra cosa que adquirir mayor valor simbólico ya que el autor parece subrayar todavía más las diferencias entre clases sociales. (Aubrun s.a.:264 citado en Brancatelli 2017:93)

2.3.3 Ejercicio de poder

Con “ejercicio de poder” nos referimos a las diferentes formas de ejercer el poder que muestran los autores en las obras analizadas. Si bien es cierto que podría hablarse de “tiranía” propiamente dicha pero nos ha parecido algo desmesurado en este caso. Según explica María Reina:

El tema de la tiranía es un aspecto que el teatro del Siglo de Oro ha utilizado en el transcurso su historia y en el que, como Robert Lauer determina, pueden establecerse tres corrientes, desde la neosenequista o pseudoclásica de Juan de la Cueva, pasando a la de Lope y sus seguidores hasta llegar a la escuela de Calderón. Si en la primera época se subrayan los

vicios y excesos de los reyes, así como la fiereza y crueldad de los mismos [...], en el Siglo XVII se presenta un cambio en la dramaturgia a partir de Lope de Vega quien introduce la figura real en un plano más humano. De este modo la tiranía ya no se presenta como producto de brutalidad y vileza de sus monarcas sino “simplemente resultado de la flaqueza humana, corrupción, subterfugio, ambición, o conveniencia política. (Lauer 1988:66-70 citado en 2013:217)

Por lo que cuando nos referimos a tiranía en este apartado no se hará en su sentido estricto sino en el sentido que explica María Reina: en la falsedad de un noble capaz de hacerse pasar por rey para satisfacer sus deseos o quizás en la corrupción o en los excesos de un comendador aprovechándose de su cargo político. Esa mala o injusta práctica del poder fue muy criticada en el Siglo de Oro. Este tema se presenta en las tres obras de estudio y en este punto se podrá observar las similitudes o diferencias con las que tratan los diferentes autores este tema.

En las líneas introductorias del trabajo se ha hablado del concepto de “tiranicidio”, y de acuerdo con Arellano:

El tiranicidio y el derecho de resistencia provocaron notables debates entre los defensores del poder limitado de los monarcas y los defensores del Estado absoluto durante los siglos XVI Y XVII. Es interesante comprobar cómo, [...] el teatro se considera la mencionada máquina de propaganda monárquico nobiliaria, una de las posturas favorables al derecho de resistencia es precisamente la de la Escuela jurídica española, coincidente en ciertos aspectos con los protestantes franceses. (2011:12)

Arellano sigue diciendo que existen algunas clasificaciones en torno al tirano y sus soluciones prácticas que diferencian a Tirso de Molina, Rojas Zorrilla o Mira de Amescua, negadores del tiranicidio, de las soluciones de Calderón, mucho más radicales (2011:12).

En Rojas Zorrilla la tiranía no se observa en el Rey Alfonso XI, pues su imagen es intachable y representa una figura perfecta, sabia y justa; muestra una imagen favorable del monarca y parece traer consigo la exaltación del poder monárquico de la época. La tiranía viene de la mano de un noble, un ambicioso cortesano que se hace pasar por el Rey para poder cortejar a Blanca. Decíamos pues, que la “tiranía” en *Del Rey abajo*, ninguno se reduce a la ambición de un cortesano que no llega a actuar con vileza ni crueldad puesto que a lo largo de la obra se observa que son meras intenciones, las cuales no se llevan a cabo. Parece que Rojas Zorrilla muestra las caras del bien y del mal en dos personajes diferentes, pertenecientes a la corte. Pese a que el Conde de Orgaz no sea un personaje principal, muestra fidelidad al rey sin actuar alterando el orden de las cosas; el caso contrario sería Don Mendo, cuya acción es el

desencadenante del conflicto. Por tanto, en la obra se nos muestran las dos caras del ejercicio del poder, donde el lado codicioso será castigado por orden suprema.

Tal y como se afirmaba anteriormente, Rojas Zorrilla no da señales de ser partidario al tiranicidio cuando se produce una mala práctica del poder, sino que ofrece un desenlace rápido mediante una sentencia de muerte por orden real, y por tanto divina, a puerta cerrada.

Este modo de ver el ejercicio de poder es muy similar a la que revela Tirso en *La dama del Olivar* “que manifiesta su poder como una tarea de servicio y amor, no de opresión” (Arellano 2011:24). Esto no resulta ser ninguna novedad puesto que ya se ha visto la solidaridad entre dos señores –Don Gastón y Don Guillén- no obstante, es inevitable referirse de nuevo al discurso de Don Gastón (p. 210-211) para analizarlo desde la perspectiva que nos compete en este punto. En esos versos don Gastón se determina como modelo practicante del buen uso del poder a quien su pueblo adora. Aunque por otro lado, se encuentra la figura de Don Guillén. “Un tipo especial de drama es el que tiene por asunto la actuación de un noble poderoso en el ámbito rural, donde ejerce la opresión sobre los villanos” (Arellano 2011:40). Don Guillén es el comendador de Santiago y comete abuso de su cargo político, aprovechándose de una villana, que está enamorada de él, y abandonándola después de haber logrado satisfacer su apetito. Este es el típico drama que Arellano denomina “drama de comendador⁵” (2011:40), y lo hace así con aquellos que son culpables de abusos en numerosas comedias. Este comendador no solo rapta a, abusa y abandona a Laurencia también abusa de todas las mujeres que le place: (p. 142)

LAURENCIA *Amante común*
 que enamora a cuantas ve,
 mesón que todo lo acoge,
 fuelle que da de beber
 a gente que todo broza,
 prado concejil en quien
 pacen de comunidad,
 hierba que mata después

Además de mostrar menosprecio hacia el pueblo de Estercuel obligándoles a reaccionar contra él. Aquí nos puede parecer que Tirso aboga por el tiranicidio pero hace un giro inesperado para demostrar que esa no es la solución: ese giro del que se habla es la aparición de la divinidad, manifestando que toda acción tiene su consecuencia y esa

⁵ Según González es uno de los géneros más famosos del teatro del Siglo de Oro. En todos ellos los temas centrales son el honor y las relaciones sociales entre los diferentes estamentos, en una sociedad en que estos estaban perfectamente delimitados y jerarquizados con un código y una organización social muy estricta. (1994:48)

consecuencia responde a la palabra de un ente divino, un ser superior. Con la aparición de la Virgen, no solo deja claro también su desacuerdo con el tiranicidio sino que parece exponer una doctrina religiosa, y es que el comendador pide perdón y toma la decisión de enmendar sus excesos y errores.

Por lo que se concluimos en total acuerdo con Arellano:

Podría apuntarse que el poder aparece en el teatro de Tirso con manifestaciones y modulaciones variadas, entre las que destaca la presentación de un modelo de gobernante que responde muy cerca de los criterios ideológicos del XVII en torno al príncipe cristiano. En oposición a este modelo existen retratos de malos gobernantes que detentan un poder cuya ilegitimidad nade de la usurpación o de la mala aplicación del mismo: en cualquier caso, la crítica al mal uso del poder, muy intensa en algunas ocasiones, deja a salvo la inviolabilidad del monarca frente al pueblo y excluye el tiranicidio. El rey impío habrá de ser castigado por Dios o por otro monarca legítimo. (2011:51)

Mira de Amescua parece seguir la línea en la que se mantienen Tirso y Rojas Zorrilla en sus obras en lo que concierne al ejercicio de poder. En *El mayor ejemplo* el emperador Justiniano I afirma ser representante de Dios y príncipe cristiano: (vv.: 1803-1807)

EMPER *[...] Reprimamos,
 cólera, tales razones,
 que soy príncipe cristiano,
 amante de mi mujer,
 y me llama el mundo, sabio.*

Se muestra como Rey justo en muchas ocasiones, escucha a sus vasallos y sobre todo a Belisario en quien deposita su absoluta confianza. Se nos presentan de nuevo dos caras del poder: Justiniano I, como “un príncipe ideal con una serie de virtudes: apacible, severo pero amable, templado en las paces, formidable en la guerra, obligado a escuchar a los vasallos, incapaz de traición” (Arellano 2014:47). Justiniano I se observa en la obra como un Rey avisado que trata de averiguar la verdad y capaz de engañar a Teodora y Antonia para saber cuál de las dos está enamorada y cuál de las dos quiere matarla (vv. 1046-1069). No figura, por tanto, como un Rey que calla y únicamente otorga una decisión final, como puede ser una figura del Rey secundaria en *Del Rey abajo, ninguno*; sino que participa activamente en la obra.

La otra cara del poder recae en Teodora, la emperatriz. Es en ella en quien Mira representa el abuso de poder, como una tirana que primero, a cambio de su amor incita a Belisario a arrebatarle el poder al emperador y tras su negativa, intenta matarle varias veces y le acaba tendiendo una trampa para que el emperador decida matarlo injustamente. Es interesante ver cómo de una línea tradicional en el tratamiento del Rey se pasa a una atrevida

representación del abuso de poder y de su mala práctica en una mujer, lo cual se discutirá en el siguiente punto. No obstante, al descubrir el emperador la verdad, después de haber mandado sacarle los ojos a Belisario y este morir desangrado, declara haber ejercitado la tiranía él mismo: (vv.: 2737-2740)

EMPER *Temo que fue tiranía,
mi rigor. Tarde lo temo;
no quisiera que me digan
las historias el cruel.*

No observamos un Rey que ha abusado del poder o ha ejercido la tiranía, contemplamos un Rey a quien no le cuesta reconocer su equivocación y se revela arrepentido de su decisión, no obstante, un Rey que es vicario de Dios no debería ser injusto y Mira no muestra justicia en la obra.

2.4 Figuras

2.4.1 El personaje femenino

La representación de la mujer en el teatro acostumbraba a tener un papel secundario, pasivo pero lo curioso e interesante es que las mujeres que nos muestran Tirso, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua, son personajes cargadas de fuerza dramática, son activas e incluso “sus mujeres piensan, toman decisiones y actúan” (González 1994:48).

En *Del Rey abajo, ninguno*, el personaje de Blanca no solo defiende y confía siempre es su esposo sino que no muestra reparos en rechazar a Don Mendo en sus numerosos intentos de seducción, e incluso cuando lo hace, lo hace con ingenio mostrándose siempre fiel a Don García: (vv.: 711-720)

DON MENDO *La voluntad la sazone
Para mis labios.*

DOÑA BLANCA *Perdone;
Bien esta San Pedro en Roma.
Y si no lo habéis sabido,
Sabed, señor, en mi trato,
Que sólo sirve ese plato
Al gusto de mi marido,
Y me lo paga muy bien
Sin lisonjas ni rodeos*

Según expone Violeta Varela, “Hay en la obra una poderosa presencia de Blanca como sujeto ético, lo cual es una novedad fundamental frente a autores como Calderón” (2011:521). Tanto es así que demuestra tener más agallas que su propio esposo: (vv.: 2247-2254)

DOÑA BLANCA *García, guárdete el Cielo;*

*Fénix, vive eternamente
Y muera yo, que inocente
Doy la causa a tu desvelo,
Que llevaré por consuelo,
Pues de tu gusto procede
Mi muerte, tú vive y quede
Viva en tu pecho al partirme.*

Valiente y fuerte es el personaje de Blanca, quien sin apenas pestañear le propone a su esposo entregar su propia vida para restablecer su honor, un honor que en realidad no ha sido agraviado puesto que Blanca le ha sido fiel a don García en palabras y actos. Este es un ejemplo claro de cómo la mujer deja de ser pasiva, sujeta a las decisiones de un hombre y pasa a controlar la situación con su propio ingenio y carácter. (González 1994:53).

La figura que traza Rojas Zorrilla en Blanca no es la usual, puesto que como asegura Wittmann en su introducción, en el teatro del Siglo de Oro no existía lugar para la mujer casada, pues era sencillamente objeto de conquista del héroe (1980:29). Blanca puede dar, en un principio, una imagen de la mujer a la que la época nos tenía acostumbrados, sin embargo, Rojas Zorrilla le sabe dotar de hondura psicológica y nos muestra a una dama que sabe defenderse y protegerse sin necesidad de que lo haga un hombre.

El personaje femenino de Tirso se mantiene en esta línea innovadora y dota de fuerza al personaje de Laurencia, parecida a la fuerza que le da Lope en *Fuenteovejuna*. Ya se ve en un principio cómo hay un cortejo consentido entre ella y Don Guillén, por lo que en un primer momento parece no ser acoso pues a ella le interesa el comendador. La acción cambia cuando se aprovecha de ella y la abandona; tras ese momento, Laurencia aparece ante todo el pueblo dando un discurso sobre el honor (pp.183-185), ya comentado, ofreciendo una inmensa lección de coraje. Lo verdaderamente interesante a comentar sobre el personaje femenino en Tirso es la conversión a bandolero que desarrolla Laurencia y se corresponde con un subgénero del teatro del Siglo de Oro:

La mujer disfrazada de hombre es un motivo que se repite con mucha frecuencia en el teatro español del Siglo de Oro. Aunque no es un invento español, existen numerosos antecedentes de este tema en la literatura anterior, sobre todo en el renacimiento italiano, es en la comedia española donde adquiere su forma definitiva. [...] Tradicionalmente la crítica viene distinguiendo entre dos tipos fundamentales de mujeres disfrazadas. Por un lado estarían aquellas mujeres que se disfrazan con el único objetivo de conseguir un propósito, que generalmente es perseguir a un amante que la ha engañado para poder casarse con él. Por otro lado tendríamos, lo que vamos a llamar mujer varonil, que se comporta como un hombre por deseo propio, estaríamos ante lo que se ha venido en llamar mujer hombruna y que se

caracteriza por tener muchas de las características propias de un hombre: fuerza, valor etc.
(González 1994:61)

En el caso de *La dama del Olivar*, Laurencia decide unirse a los bandoleros –según describe la acotación “Salen Laurencia, de hombre, y los bandoleros”-no con el objetivo de conseguir un propósito sino por deseo propio: (p.190)

LAURENCIA *En otro tiempo sintiera
haber dado en vuestras manos;
pero ya agravios villanos
me mudaron de manera
que estoy contenta en extremo,
Roberto, de andar con vos,
Porque venguemos los dos,
Agravios que ya no temo.*

También le manifiesta a Don guillén que “una ofendida mujer/ es el mayor enemigo” (p. 191). Vemos, por tanto, en este personaje dramático una evolución psicológica otorgándole hondura psicológica: Pasa de ser una hija obediente que se casará con Maroto por orden de su padre a ser una mujer que se revela contra las injusticias vistiéndose de hombre por deseo propio, porque así lo siente. Ese gesto en Laurencia parece simbolizar la libración de una mujer que en la realidad permanecía a la sombra de la figura masculina. El autor lo que parece querer es romper con la línea tradicional que guardaba la mujer, demostrando quizás que esta misma puede ser tan fuerte, o incluso más que el hombre.

El caso de Teodora es algo más puntilloso. Mira de Amescua traza un personaje novedoso por representar una figura del poder negativa en una mujer ya que en el teatro del Siglo de Oro esta figura la solía encarnar un hombre⁶, por el atrevimiento del autor abordaremos esta cuestión, en lo que concierne al personaje de Teodora, en este mismo apartado. Decíamos pues que en la emperatriz, Mira de Amescua, muestra la crueldad, los celos, envidias y mentiras desde el primer momento sin manifestar ningún tipo de arrepentimiento. Es curioso el caso de la emperatriz puesto que parece retratarlo muy fiel a la realidad. Se asegura que Teodora era una mujer muy fuerte, incluso más que el emperador según exponen Cheix y Saavedra:

Nunca hacía nada porque le obligara o persuadiera otra persona, sino que ella misma, con orgullosa determinación, utilizaba todo su poder para llevar a cabo lo que le parecía conveniente [...] si el emperador encargaba a alguien una misión sin el conocimiento de ella, la situación de este hombre experimentaba tal vuelco de fortuna, que no mucho después perdía

⁶ Ver apartado 3.4.3

su cargo ignominiosamente. (Procopio 2000:243-244 citado en Cheix/Saavedra 2009:28)

El personaje femenino de Teodora es algo diferente porque muestra cualidades de un personaje negativo y no positivo como lo son en Tirso y Rojas Zorrilla; tanto la criada como ella misma admiten su maldad: (v.:512/692-693)

TEODORA *Soy mujer; piedad no tengo*

ANTONIA *Tiranía
es la tuya, imperio no*

No obstante, Teodora adquiere cierto protagonismo puesto que es la figura desencadenante del conflicto dramático y por su maldad muere injustamente un perfecto caballero. A pesar de ello, el autor retrata a una mujer que muestra ser más inteligente que cualquier hombre pese a utilizar su inteligencia y su ingenio para hacer el mal, demuestra que está por encima del hombre consiguiendo –con mentiras y astucia- lo que desea: dar muerte al capitán que rechaza su amor.

TEODORA *¡Viven los Cielos
que pues tres hombres no osaron
vengarme del que aborrezco,
que ha de morir a las manos
de una mujer!*

Demuestra capacidad para engañar a su propio esposo, el emperador, y conseguir su objetivo. En esta figura femenina se contempla la injusticia, la tiranía de una personaje que se aprovecha del poder para satisfacer un objetivo personal. Se observa con claridad que el autor dota al personaje femenino con características propias de un hombre: vengativa, envidiosa y cruel que pese a no matar a Belisario con sus propias manos es quien hace que se ejecute la orden, por lo que la culpa recae en ella y es castigada con el repudio.

En cuanto a la figura femenina en el teatro del Siglo de Oro se observa un cambio y los autores de las obras quisieron exponer, mediante figuras femeninas cargadas de fuerza, su desacuerdo con el papel de mujer perfecta, pasiva y secundaria. Tirso, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua presentan tres perfiles diferentes de fortaleza en la mujer, Blanca y Laurencia son personajes positivos frente a Teodora como personaje negativo, pero en su conjunto revelan la existencia de un nuevo lugar para el personaje de la mujer en el teatro; y también “es posible vislumbrar entre sus intenciones una cierta defensa de las mujeres y la reivindicación de un papel más activo en una sociedad dominada por los hombres” (Angulo 2015:14).

2.4.2 El villano

A propósito de la figura del villano, únicamente se comentará y analizará en dos de las obras de estudio: *La dama del Olivar* y *Del Rey abajo, ninguno*. Esto es porque no se ha encontrado ninguna figura en la obra de Mira de Amescua que pueda considerarse villana como tal, y de acuerdo con Roberto Castilla:

“En todo el repertorio de comedias de Mira no hay ninguna en la que el tema central sea una trama de villanos [...]; tampoco hay ninguna pieza del guadijeño en cuyo título rece el nombre o alguna alusión al mundo villanesco, tampoco hay ninguna comedia en la que recaiga el peso de la acción sobre los villanos y éstos provoquen un castigo ejemplar”
(2002:277)

En el análisis de *El ejemplo mayor de la desdicha* no se ha encontrado ningún perfil relevante en torno a la figura del villano, por lo que se ha decidido dejarla a un lado en este apartado y centrar, pues, el análisis en las obras restantes.

El personaje del villano en el teatro del Siglo de Oro se corresponde con la figura masculina del mundo rústico, dicho de otra manera, el campesino. Para entender la tipología de villano en la que se incluye don García, como villano en Rojas Zorrilla es necesario saber que en torno a 1600 existía una sátira hacia el villano por lo que surge una corriente literaria que apoya la vida en el campo, rústica –Menosprecio de Corte y alabanza de aldea-. Nos lo explica de forma clara Carmen Buezo (2002):

Nace en el siglo XV, y se prolonga hasta el siglo XVII y propone un villano útil cuyo modo de vida virtuoso resulta ejemplar para el cortesano y el ciudadano. Va acompañada de la realidad social de creciente abandono de la agricultura y de la vida aldeana que se intensifica sobre todo después de 1606. (p. 301)

Esta idea es la que nos permite incluir la figura de don García en la de “Villano ejemplar y útil” que establece Noël Salomon (1985). El villano ejemplar, por tanto, surge como respuesta a la situación socio-económica de la época pero también como remedio para ponerle fin a la crisis del momento y también para reforzar una sociedad jerárquica (Buezo, 2002:301). Ya se ha visto que don García es un labrador que vive felizmente casado junto a su esposa Blanca en la villa del Castañar, decimos “felizmente” porque así lo muestra en su primera intervención (vv.: 221-262).

DON GARCÍA *[...] En ti vivo contento,
Sin desear la Corte o su grandeza,
Al ministerio atento
Del campo donde encubro mi no-
En quien fui peregrino [bleza,
Y extraño huésped, y quedé vecino.*

Se observan aquí dos cuestiones: la primera ejemplifica lo dicho anteriormente, el villano realiza una práctica de la corriente literaria “menosprecio de Corte y alabanza de aldea” con la plena intención de exaltar la vida en el campo mediante el tópico “*beatus ille*”. La segunda cuestión gira en torno a la confesión de su verdadero linaje, perteneciente a la nobleza, y Buezo explica que “el reiterado motivo del noble disfrazado de villano, que parece haber propiciado la introducción del lirismo en la comedia, responde a una moda literaria de utilización por parte de las clases pudientes urbanas de formas de arte popular rural, no a una práctica social real” (2002:301). Otra de las razones que defiende Salomon para explicar esta caracterización es el estado de matrimonio en el que se encuentran Blanca y don García puesto que asegura que “la idea de que el matrimonio es un sacramento y que éste es el remate necesario del amor sigue siendo lo esencia en el concepto del amor que nos propone la comedia rústica ejemplar” (1985:313). No obstante, en Tirso se observa todo lo contrario en la figura de Maroto puesto que “sin llegar a condenar el estado de casado en el campo también hace la apología del celibato” (1985: 310) algo que comentaremos más adelante.

La figura de Don García muestra ser la de villano perfecto con una serie de virtudes positivas que le conducirán a poder protagonizar un desenlace feliz. No solo guarda fidelidad absoluta a un Rey que no ha visto jamás sino que sabiendo su descendencia nobiliaria, el autor traza un perfil psicológico digno de servidor, persona y esposo honorable y ejemplar. No solo con el fin de exaltar la vida en el campo sino con el objetivo de mostrar al villano ejemplar capaz de matar a su amor y a él mismo para restablecer su honor mostrando por encima de todo su respeto y fidelidad al Rey como su señor, ser superior a él. Bien lo explica Casas:

El dramaturgo, para crear el dilema, contrapone valores que son a la vez incontestables y determinantes de la integridad personal del personaje y no creemos exagerado afirmar que la situación de García de Castañar es semejante a la del santo a quien Dios selecciona para probar la fortaleza de su fe. [...] Es escogido precisamente porque su virtud y su lealtad manifiestan la más alta integridad, calidades demostradas por la pureza de su amor y su inquebrantable fidelidad al monarca. (2006:95-96)

Por otro lado, Maroto se corresponde con la figura de villano en *La dama del Olivar*. Es un labrador humilde que desde su primera intervención se muestra devoto de la Virgen: (p.130)

ARDENIO	<i>Bien anuncia Vuestra mucha devoción La que en el alma encubris</i>
NISO	<i>Galán, Maroto, venís</i>

MAROTO *Yo saco en la procesión
Todas las galas que tengo.
El más pobre de Estercuel
Soy*

CORBATO *Y el más devoto dél.*

MAROTO *Alegre en extremo vengo
De haber visto cuán compuestas
Las calles de nuestra aldea
Estaban.*

Coincidiendo con Salomon en que es el personaje más logrado de Tirso para concederle “el culto a la ingenuidad percibida como un estado de gracia”, presentándolo como pastor bondadoso muy devoto de la Virgen de su aldea en cuyas intervenciones siempre se encuentran referencias en torno a la fe y a la religión. Para esto, Salomon también se sirve de una caracterización: villano “devoto y caritativo”. (1985:357). En sus diálogos siempre se encuentran referencias en torno a la fe o a las figuras religiosas, por lo que Tirso revela en este personaje un perfil psicológico coincidente, en parte, con don García en cuanto a la caracterización de villano ejemplar. Para concederle la propiedad de “villano devoto” no solo nos basamos en esto sino en su reacción tras la propuesta de casamiento de Niso con su hija Laurencia; Maroto (pp. 153-155) no muestra ningún entusiasmo en el casamiento pues asegura que él solo tiene ojos para la virgen:

MAROTO *[...] Virgen, la esposa más buena
érades para mí Vos.*

Es aquí donde se puede comentar lo que ya adelantábamos sobre el rechazo del matrimonio en Tirso:

La mayoría de los poetas que escriben comedias de ambiente rustico hacia 1600-1640 se complacen en la glorificación del estado de casado en el campo. No obstante, hay una excepción: Tirso de Molina. Sin llegar a condenar el estado de casado, también hace apología del celibato. Su postura permite destacar más nítidamente de qué modo el ideal campesino, todo pureza y virginidad podía desembocar en el escenario a la representación de dos tipos de villano ejemplar: el uno de una virtud llana y asequible para una gran mayoría, el otro más próximo a la vida monástica y eremítica. (Salomon 1985:310)

Noël Salomon ha dejado claro con su declaración que el perfil psicológico de Maroto guarda esas dos principales caracterizaciones. Al final del primer acto Maroto descubre la aventura de Laurencia con Don Guillén (pp. 158-159), oportunidad que le brinda rechazar el matrimonio concertado con Laurencia: (p. 166)

MAROTO *[...] sed testigos desde ahora
Que no me quiero casar.*

El villano sufre también el ataque de Laurencia pues, una vez que esta se convierte en bandolera, cuelga a Maroto de una cuerda a un olivar para vengarse de la protección que no le dio frente al agravio de don Guillén. Esto parece tratarse de una acción sin fundamento puesto que ella es quien decide irse con el comendador por elección propia. Lo importante es que tras la marcha de los bandoleros, Maroto mediante rezos, invoca a Nuestra Señora de la Merced haciéndose llamar “La dama del Olivar” (Salomon 1985: 357). Él será el mensajero, el encargado de convocar a todo el pueblo y transmitir el mensaje de la Virgen. Finalmente la figura de Maroto se encomienda al servicio de la Virgen como su pastor.

2.4.3 El poderoso: Figuras negativas y positivas

En el teatro del Siglo de Oro, el término “poderoso” era muy general ya que puede comprender figuras varias: desde el Rey más afable hasta el noble más perverso. Por tanto, se ha decidido hacer una distinción entre las figuras poderosas tanto positivas como negativas. Como figuras positivas podríamos comentar la del Rey Alfonso XI y el emperador Justiniano I, y como figuras negativas sería interesante analizar el personaje del Don Guillén y Don Mendo.

En cuanto a la figura positiva ya se ha hablado de forma superficial de la figura del Rey en el teatro del Siglo de Oro, de modo que en este apartado se tratará de profundizar un poco más en su desarrollo, representación y perfil psicológico. Como ya bien se ha dicho, el Rey es el vicario de Dios, encargado de tener siempre la última palabra y restablecer el orden natural de las cosas. En *Del Rey abajo, ninguno* y *El mayor ejemplo de la desdicha* la figura del rey o emperador –en el caso de Amescua- ambos tienen correspondencia en la realidad con la figura de Alfonso XI y Justiniano I. Tal y como Díez Borque explica “Una forma de fortalecer el poder real es insistir en el carácter religioso del mismo, afirmando el derecho divino de quien lo ejerce, pero llegando a una divinización del poder” (1976:143).

Rojas Zorrilla carga al Rey Alfonso XI de virtudes exclusivamente positivas: un rey que confía en sus vasallos y que presenta una solución al conflicto dramático justa aunque es cierto que el monarca guarda un papel secundario en la obra como acostumbraba a ser en su mayoría. La figura del Rey que traza Rojas Zorrilla ratifica el “carácter conservador y ese sentimiento monárquico unido al honor, a la fe, a la monarquía teórica que personaliza” (García 2006:10-11)

Parece ser que el autor muestra, mediante el juego de la apariencia y la realidad, dos posibles visiones de la figura del Rey: La negativa es en la que se desarrolla la farsa y la positiva como modelo ideal de monarca. De acuerdo con Varela, la justicia que representa la figura del Rey “se impondrá a través de la muerte del ofensor, con un final feliz para la pareja

que no sufrirá ninguna represalia política por los delitos que, contra el rey, cometieron sus respectivos padres” (2011:520). Rojas Zorrilla traza este personaje como representante de Dios que ofrece soluciones justas como si fueran leyes celestiales. El autor no solo presenta en él la virtud de justiciero sino que también exalta la parte humana que como ser tiene: (vv.183-192)

REY *Pues yo, Conde, le he de ver;
Dél experiencia he de hacer;
Yo y don Mendo solamente
Y otros dos hemos de ir,
Pues es el camino breve,
La cetrería se lleve,
Porque podamos fingir
Que vamos a caza, que hoy
Desta suerte le he de hablar,
Y en llegando al Castañar
Ninguno dirá quién soy.*

El Rey se hace pasar por un simple servidor del Rey para conocer a García y pedirle que ofrezca sus servicios a la Corona luchando en la guerra de Algeciras y unirse, por tanto, a la corte proponiéndole su lugar en palacio. Tal vez esto lo haga para poner a prueba sus virtudes, pero lo interesante a destacar aquí es la implicación que muestra el Rey con sus vasallos; además también de revelar un carácter humilde cuando se sienta a comer con los labradores y criados, algo poco usual en un monarca. Se contempla también el lado sentimentalista en su demostración de cariño a la reina (vv.: 201-208). Es necesario recalcar que Rojas Zorrilla sigue la línea clásica a la hora de confeccionar este personaje pues parece ceñirse a exaltar la figura perfecta y divina con carácter justiciero que reside en el Rey. Esto explicaría el trayecto tan lineal del desarrollo psicológico del personaje durante toda la obra.

La figura de Justiniano I que traza Mira de Amescua en la obra parece tener más jugo, pues lo consideramos un personaje con más presencia dramática que manifiesta una evolución psicológica. El emperador expresa su servicio a Dios como su representante en la vida terrenal: (vv.:1831-1834)

EMPER *Breve rasgo
Es de Dios el Rey, y así
Humildes valles levanto,
Soberbios montes inclino*

No solo exalta su figura real como monarca sino que lo carga de virtudes humanas. No solo es justo, piadoso y sabio sino también humilde y confiado mostrando él mismo constancia de sus virtudes: (vv.:1803-1807/)

EMPER *[...] Reprimamos
Cólera, tales razones,
Que soy príncipe cristiano,
Amante de mi mujer,
Y me llama el mundo sabio*

Decíamos antes que esta figura real muestra un desarrollo psicológico más elaborado, tal vez por tener un papel, quizás no principal pero sí más activo en la obra. Mira comienza mostrando a un emperador muy humano por su cercanía al capitán Belisario pues más que su vasallo lo considera un amigo y declara a menudo debatirse entre el amor a su mujer y la amistad con Belisario. Tanto es así que tras la petición del noble Belisario, Justiniano I se muestra piadoso perdonando a todo aquel que intenta matar a su mano derecha. En el momento en el que conoce que hay alguien de la corte con deseos de matar al capitán, saca a relucir su lado más ingenioso dejando claro que, como Rey y como hombre, vela por la vida de quien más quiere hasta el punto de fingir la muerte de Belisario para descubrir quién le quiere bien y quién le quiere mal.

Hasta este momento el autor revela un perfil psicológico ideal por sus valores positivos ser ejemplo de perfecto cristiano. Sin embargo, su personaje sufre un desequilibrio al pecar de confiado y creerse las artimañas de su mujer; entonces muestra no ser tan ingenioso; muestra no ser tan justo castigando a Belisario sin darle la oportunidad de explicarse y defenderse –lo que demuestra que ya no lo tiene por amigo sino por vasallo y como ser inferior a él no tiene ningún derecho sobre su decisión-; muestra no ser tan piadoso pues ordena sacarle los ojos y lo deja morir desangrado.

La creación del perfil psicológico del Rey se explicaría según Arellano por:

La confrontación de los reyes humanos frente a Dios, rey divino, el único del que no se puede esperar ingratitud o injusticia. En efecto, subraya el teatro de Mira cómo los reyes están sujetos a la falibilidad humana: caen en errores frecuentes que no saben evitar, se engañan por imprudencia, cometen injusticias ciegas y son a menudo ingratos con quienes les sirven lealmente (2014:51)

Nos ha parecido del todo interesante la proyección de esta figura en Mira de Amescua, pues demuestra que pese a ser un Rey y ser representante de Dios hay una línea importante que los separa: la humanidad y todo lo que esto implica. Se observan dos formas muy

diferentes de tratar la figura del monarca, quizás la proyección de Amescua sea más atrevida y la de Rojas Zorrilla más templada.

Ya se ha dicho que en la comedia de Mira no se observa la figura de ningún villano pues está ambientada en la corte de Justiniano I. Sin embargo, es importante destacar una figura poderosa, la del capitán Belisario en *El ejemplo mayor*, valido del Rey. Es un destacado militar y mano derecha del emperador y como define Arellano “El modelo de buen privado es bastante nítido, tiene conciencia en primer lugar, de ser hechura del rey, creación del monarca y por tanto esclavo de su señor: la palabra hechura es clase, y se configura como termino básico para expresar esta relación.” (2014:55). Pero no solo eso, si no que se proclama amigo suyo (vv.:240-245), y al ser el valido del Rey le debe lealtad cumpliendo con todas las peticiones y exigencias que el monarca considere (vv.: 1952-1969):

BELIS

*Los reyes por privilegio
Dioses de la tierra son,
y hacer con ellos traición
es cometer sacrilegio
[...]
que obedeciendo a mi dueño,
mas altos honores hallo
en ser yo el mayor vasallo
que no en ser un rey pequeño*

Se observa aquí y a lo largo de la obra cómo el capitán cumple con todas las expectativas puestas en él como perfecto privado respetando a su rey, y declara que prefiere ser un gran vasallo que apoderarse del trono. De igual forma, muestra parecerle excesiva la consideración del monarca hacia su persona como verdadero amigo, pues en las numerosas veces que Justiniano lo declara así, Belisario trata de quitarle importancia. Según Arellano, este rechazo de la amistad vendría por el miedo a suscitar envidias en sus enemigos (2014:55). Lo interesante de este personaje es ver cómo el autor lo dota de una fortuna mudable provocando un excesivo realce en la primera parte de la obra y una caída injusta en su final llevándolo a la muerte. Esas envidias que el capitán parecía evitar son las que lo llevan a su destrucción.

De igual modo también encontramos en las obras figuras que se aprovechan de su poder para hacer el mal, estas son las figuras negativas y nos encontramos con dos personajes que desempeñan este papel: don Mendo y don Guillén. Es un personaje íntimamente con la mala práctica del poder. Ya se han comentado, a propósito de la línea temática del ejercicio de

poder, algunos rasgos generales de estas dos figuras pero en lo que ahora nos compete, trataremos de ahondar un poco más en el perfil psicológico de ambos personajes.

En *La dama del Olivar* el perfil de don Guillén podría decirse que es muy característico pues se trata de un “drama de comendador”. Esto ya revela una serie de rasgos muy representativos: hombre que pertenece a la nobleza y que posee un cargo político-militar “que se cree por encima de la ley porque goza de la protección de las leyes del Estado” (Diallo 2013:68). Se observa que su figura en el pueblo es respetada pero es un déspota e insensible que se aprovecha de su posición social para despreciar y amenazar a los villanos sin consentir reproches, así como también para seducir a toda mujer en el momento que él desea para únicamente satisfacer sus necesidades carnales. (p.175)

GUILLÉN *El que morir no procura,
Sosiéguese, o, ¡Vive Dios!
Que le cuelgue de ese roble.*

Tras el rapto de Laurencia, el Comendador envía este mensaje al pueblo para que no impidan el rapto y “expresa su derecho a hacer su voluntad y a satisfacer su gusto” (Gatti s.a:421). En este caso, Tirso utiliza otra estrategia y es el consentimiento que parece mostrar la labradora con la situación en un principio, pues se ha dejado engañar y conquistar por don Guillén (p.153). Con esto, tal vez consigue quitarle carga dramática a la figura del comendador. Es importante destacar que en el teatro del Siglo de Oro es muy común que los comendadores cometan “derecho de pernada” con mujeres a punto de casarse y cuyo nivel social está por debajo del suyo; y eso mismo hace el comendador raptando a Laurencia a ojos del pueblo, y tras conseguir su objetivo, la abandona. Diallo explica que “No duda en forzar a su víctima, tampoco repara en sus negativas ni espera su consentimiento, aspira únicamente a saciar su pasión deshonrándola descaradamente” (2013:70).

Hasta el momento, el personaje abusador que traza Tirso sigue un perfil muy frecuente en la época pues Don Guillén se mueve con mentiras y engaños. Sin embargo, con la aparición de Nuestra Señora, Tirso le concede al personaje un destino diferente: el personaje siente arrepentimiento, pide perdón y consigue la redención de sus pecados librándose de la rebelión en manos del pueblo y encomendándose a una sola mujer. Este giro no consigue limpiar la mala imagen de la figura pero experimenta una evolución psicológica diferente a lo que nos tienen acostumbrados este tipo de personajes.

Una figura diferente es la que desarrolla Rojas Zorrilla en don Mendo. Es una figura noble que se aprovecha del poder que le otorga ser un cortesano. Muestra una característica principal de principio a fin de la obra: ambición. (vv.:2-4)

DON MENDO *Decid querella;*
 Que me hagáis, suplico en ella,
 Caballero de la banda

Esta ambición que muestra desde el principio es la que le lleva a un desenlace trágico. Sin embargo, no solo es la ambición y la mentira los culpables de su destino sino la principal causa es el abuso de poder que comete por amor. Si bien es cierto se observa un perfil diferente, pues no hay ápice de violencia; es un simple cortesano que se encapricha de una labradora casada y se aprovecha de su situación, del poder que tiene por encima de ella para cortejarla pero no va más allá de las palabras: (vv.: 630-635/694-695)

REY *¿Cuál lo mejor os parece?*

DON MENDO *Si ha de decir la fe mía*
 La verdad a Vuestra Alteza,
 me parece la belleza
 de la mujer de García
 [...]

DON MENDO *Labradora, ¿quién te vio*
 que amante no te desea?

La figura de don Mendo muestra a lo largo de la obra que no tiene ningún tipo de malicia sobre Blanca. Así como en don Guillén observábamos un perfil más agresivo, Rojas traza un perfil en don Mendo más calmado pese a que se mueve también con mentiras y engaños pues finge ser el Rey. Utiliza a Bras, criado de don García, para que le facilite el camino y pueda tener un momento a solas con Blanca. Aunque Don Mendo se exceda de forma leve no conseguirá escapar de su castigo de muerte. Rojas Zorrilla se mantiene muy reposado en la proyección de este personaje pues se supone que es representante del abuso de poder en esta comedia; no obstante, podría considerarse más bien una figura ambiciosa y avariciosa que pretende conseguir sus objetivos mediante la mentira; pero no se observa una identidad malvada, violenta o arrogante en su desarrollo psicológico ya que parece mostrar hasta miedo a ser descubierto por sus superiores: (vv.: 1572-1574)

DON MENDO *No sepa el Conde de Orgaz*
 esta acción

DON GARCÍA *Yo os lo prometo.*

Su figura revela tan poco ingenio que García no tarda en tener sospechas de él. Cundo su engaño sale a la luz, el Rey da la aprobación para que García ponga fin a la vida de Don Mendo y al tratarse de dos nobles que pertenecen a la misma clase social, no existe ningún impedimento.

2.4.4 Otros arquetipos

En este apartado vamos a tratar superficialmente algunas figuras secundarias de las obras analizadas. De forma breve y a grandes rasgos con el fin de matizar algunas diferencias más que puedan resultar interesantes.

El personaje colectivo que se observa en Tirso es similar al que se puede ver en *Fuenteovejuna*.

Antes de que los aldeanos se conviertan en un personaje colectivo [...] es ella quien cuestiona el comportamiento aleatorio del Comendador e incita al pueblo a amotinarse, involucrando en esta acción tanto a los hombres como a las mujeres. Más aun, es ella, una moza no casada, quien se atreve a cuestionar nada más ni nada menos que la propia identidad de sus vecinos, a causa del comportamiento cobarde de estos. (Koczkas 2009:7)

El pueblo se une tras el emotivo discurso de Laurencia y los empuja a la sublevación: (p.186)

TODOS	<i>¡Al arma! ¡Don Guillén muera!</i>
	<i>[...]</i>
ARDENIO	<i>¡Al arma, serranos!</i>
TODOS	<i>¡Guerra!</i>

Con este grito el pueblo de Estercuel se une para vengar las malas acciones cometidas por el comendador, especialmente por su abuso contra las mujeres del pueblo. Aun así, Tirso no permite que el pueblo de muerte a don Guillén, sencillamente se dedican a arrasar el pueblo de Montalbán con su quema. El personaje colectivo parece clave en la defensa del agravio del Comendador, aun así el autor es el único que representa a un colectivo otorgándole un papel más secundario en la obra. En relación a esto nos encontramos con la figura de don Gastón que intenta evitar la muerte del Comendador por parte del pueblo. Tal y como expone Gatti:

Tirso prescinde de la intervención del monarca como restaurador del orden social y encarnación de la suprema justicia, pero se detiene en la acción del buen señor que sustenta un concepto del poder basado en el respeto a la dignidad básica de todos los hombres y propulsor de la armonía en la estructura de la sociedad (s.a.:425).

Este papel lo representa muy bien la figura de don Gastón, como ya se adelantó anteriormente. Este representa la figura contraria a don Guillén, señor de Estercuel, como ejemplo de buen señor de principio a fin, pues muestra integridad y lealtad no solo defendiendo a sus vasallos sino también evitando la muerte del comendador y dejándolo como su prisionero, ya que es consciente del daño que le ha hecho a su pueblo y si lo dejara libre estaría traicionándoles: (p.210)

GASTÓN	<i>A mi poder, don Guillén, la fortuna os ha traído y aunque de vos ofendido</i>
--------	--

*querellas justas me den
mis vasallos, y pudiera
satisfacellas con vos,
el valor que me dio Dios
mi agravio no considera*

Tirso traza este personaje como buen señor, noble y lo dota de virtudes positivas pero lo mantiene como figura secundaria en la obra; esto explica que el análisis de su desarrollo psicológico sea insuficiente para el análisis.

Quizás podríamos establecer una similitud entre la figura de don Gastón de Tirso y el conde de Orgaz de Rojas Zorrilla, no guardan un gran protagonismo en la obra pero realizan importantes intervenciones. Pertenecen a la nobleza y hacen un buen uso de su poder sin intentos de usurpación. Es importante destacar aquí una aclaración, pues al ser figuras que pertenecen a la nobleza bien podrían haberse analizado en el apartado “Figuras: El poderoso” como figuras positivas pero al ser personajes más bien secundarios, hemos decidido proceder a su breve análisis en esta sección. Siguiendo con el tema que nos ocupa, el conde de Orgaz aparece como hombre de confianza del Rey mostrándole lealtad –pues sabe su identidad y el Rey confía en él para no desvelarla-. Sin embargo, también manifiesta ser protector de Don García y Blanca, a quienes les guarda protección en todo momento: pues guarda el secreto del linaje nobiliario al que pertenece el matrimonio y le ofrece protección a Blanca en palacio cuando García pierde el control de la situación e intenta matarla. No parece ser una figura que revele una hondura psicológica interesante de analizar pues se muestra lineal durante toda la acción dramática pero es una muestra del modelo que traza Rojas Zorrilla de buen señor.

La figura del donaire era muy común en las comedias del Siglo de Oro y es uno de los personajes tipos del *Arte Nuevo* (1609). Podríamos decir que tal vez Rojas Zorrilla es uno de los autores que mejor sabe reflejar esta figura en su teatro. Para la proyección de la figura de *donaire* se sirve de la pareja Bras y Teresa pues tal y como asegura Pedraza, Rojas Zorrilla en algunas obras duplica el personaje del gracioso (2007:71). Esta pareja presenta la parte cómica, consiguiendo parodiar a la pareja de García y Blanca: (vv.: 320-338)

BRAS

*Pues están Blanca y García
como palomos de bien,
resquebrémonos también
porque desde illotro día
tu carilla me engarrucha
[...]
Teresa escucha:
Desde que te vi, Teresa,*

*en el arroyo a pracer,
ayudándote a torcer
los manteles de la mesa,
y torcidos y lavados,
nos dijo cierto estudiante:
“Así a un pobre pleitante
Suelen dejar los letrados.”
Eres de mi tan querida,
como lo es de un logrero
la vida de un caballero
que dio un juro de por vida*

Con esta declaración, el criado caricaturiza con su mujer la situación anterior protagonizada por el matrimonio del Castañar en el que se declaraban un amor profundo y mutuo. Bras es criado en la villa del Castañar pero no hace ni de consejero del galán ni de confidente; es más, comete traición siendo sobornado con dinero por Don Mendo, a quien le da información favorable para conseguir su objetivo. La función dramática principal de Bras en esta obra es garantizar la risa, parece que Rojas Zorrilla traza un gracioso sin honor ni honra –por ello no duda en cometer traición hacia García-, esta es la razón por la que parece una figura libre. Respecto a la figura de Teresa, Rojas Zorrilla:

Con frecuencia, junto al gracioso coloca, como contrapunto, una figura femenina, a menudo con un papel muy lúcido. Naturalmente, existe una gradación entre la criada que apenas tiene unas breves réplicas, la que actúa en varias escenas como confidente de su señora y la que goza de extensos diálogos con el gracioso o de brillantes monólogos en que da muestra de un ingenio vivo y, por lo común, de un humor corrosivo que pone en solfa las instituciones y valores sociales. (2007:72)

En el caso de *Del Rey abajo*, ninguno, no son figuras que tengan mucha presencia y de hecho, ya en la tercera jornada no intervienen.

2.5 El lenguaje

Nos disponemos a terminar el estudio con este apartado final en el que se tratará de analizar el lenguaje del que hacen uso los autores en estas obra siguiendo los manuales de dos lingüistas muy destacables como son Rafael Lapesa y M^a Jesús Torrens: Por un lado se analizará el habla sayaguesa en Rojas Zorrilla y después se observará el estilo, el tipo de léxico y el tono que conforman la creación de un mundo poético del que se sirven los autores en estas obras. Por otro lado, explicaremos algunos fenómenos lingüísticos propios del Siglo de Oro que se observan en las obras.

2.5.1 El sayagués

El sayagués es el habla que utiliza Rojas Zorrilla para romper con el estilo serio de la acción dramática y de acuerdo con Brigitte Wittman, oscila entre un estilo solemne y cómico (1980:30). Esta comicidad la entrega el personaje de Bras y consigue así romper con una prolongada seriedad en el discurso dramático. A propósito de esta figura que traza Rojas Zorrilla, nos encontramos con el habla sayaguesa y es aquí donde vamos a detenernos algo más. Siguiendo a María del Carmen Bobes:

Se da el nombre de sayagués a todo lo relacionado con la región de Sayago, y, según esto, sería lógico pensar que el dialecto sayagués es el hablado en aquella región zamorana. No obstante, no es así. [...] La tercera postura, con la que estamos de acuerdo. El sayagués es una lengua convencional utilizada con fines cómico-literarios en el teatro de algunos autores del Renacimiento y de la época aurea. [...] la denominación de sayagués, dada al lenguaje de los pastores, no es necesario interpretarla en sentido geográfico. [...] No es precisamente Sayago y su lengua la base del sayagués, sino más bien la lengua del campo de Salamanca. (2016:s.p.⁷)

En resumen, el sayagués es una modalidad literaria de la que hacen uso, por lo general, los pastores o campesinos con el objetivo de exaltar la vida rural. Nos encontramos en las intervenciones de Bras algunas peculiaridades léxicas, fonéticas y morfológicas comunes del sayagués, por lo que veremos algunas:

Las fonéticas son las más abundantes como la palatalización de -l- interior *illotro* (v.322) y *dello* (v.1352) aunque esta última también manifiesta la supresión de la vocal final de la primera palabra de las dos que se unen. También se observa palatalización de -l- inicial como en *llocida* (v.402), *lucida*, y el cambio de *u* por *o* también son característicos del sayagués. Puede observarse también metátesis en algunos casos, es decir el cambio de posición de un sonido dentro de la palabra (Torrens, 2007:32) como ocurre en *consonante + -l- > consonante + -r-* en *pracer* (v.329), *placer*; *habrar* (v.460), *hablar*; *pobrarán* (v.461), *poblarán*.

Gramaticalmente, lo más destacable son las numerosas confusiones de verbos como *desempachadme* por *despachadme* (v.924); *inficiona* “infecta” con *aficionar* (v.423); *arrugado* por *robado* (781); que parecen revelar la profunda ignorancia de estas figuras. También se observa algún caso, aunque no muchos, de *só/so* en *soy* y esto no ocurre únicamente en el sayagués sino que es común en el siglo de Oro y se explica porque durante un tiempo convivieron las dos formas, de ahí a que en las obras aparezcan las dos variantes. Brigitte Wittman nos explica en su edición a propósito de la palabra **tarantula* (v.953),

⁷ S.p.: Sin paginación pues se ha recuperado de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes y la edición no tiene paginación.

tarántula que el cambio de acento que se manifiesta repetidas veces surge o para obtener comicidad o por causas de la rima (1980:82). Y por último, en cuanto a la construcción sintáctica, lo más destacable es la repetición de la interjección ¡*Pardiez!* (v.401) en expresiones que implican un juramento a Dios y que “mantienen su prestigio expresivo y amplían su variedad” (Bobes 2016:s.p.).

2.5.2 Cuestiones fonéticas

En *La dama del Olivar* se observan algunas características que podrían identificarse con una clase social rústica como la pérdida de la *-e* final en la segunda persona del singular en verbos de presente como **tien*, tiene (p.143, 165), **mantién*, mantiene (p.143) o **vien*, viene (p.172) donde se observa que la intención del autor quizás es destacar la rusticidad, el desconocimiento, la vulgaridad; así como la caída de la *-d* final en algunas palabras como **mercé* (p.141), Merced. Eran frecuentes en el siglo XVII las asimilaciones en verbos como *descubrillos* (p.134) por descubridlos, *deseallos* (p.136) por deseadlos (p.136), quizás por cuestiones de rima y porque, asegura Lapesa, “estuvieron de moda [...] principalmente entre andaluces, murcianos, toledanos y gentes de la Corte [...] adoptaban el gusto lingüístico de Toledo” (1988:391). Se advierten grupos consonánticos como /mn/, /pt/ o /ct/ que habían desaparecido al pasar del latín al español (Lapesa 1988:390) y en el Siglo de Oro tienden a oscilar entre las dos formas pues no se sabía qué criterio seguir dejando casos como *coluna* (v.78), columna o *aceto* (v.634), acepto en *El ejemplo mayor*; y *efeto* (v.39), efecto en *Del Rey abajo, ninguno*. Se mantienen restos del uso de la *e* paragógica propia de la Edad Media como *infelice* (v.319), infeliz o *felice* (v.809) y de igual forma aparece en *Del Rey abajo, ninguno* en *infelice* (v.1347), infeliz que se da para favorecer la rima o el computo silábico.

2.5.3 Cuestiones morfosintácticas

Respecto a la construcción verbal en los verbos irregulares en presente se crean las formas en *-y*: *soy, voy, estoy, doy, hay*. Nos encontramos por lo general con las nuevas formas en *-y* pero podemos ver algunos restos de las antiguas formas de presente en Rojas Zorrilla con *só*, (v.964) y en Tirso con *vo*, (p.142) y se explica en Lapesa que “la conjugación ofrece muchas irregularidades por lo que se dudaba entre *só, vo, estó, dó* y *soy, voy, estoy, doy*” (1988:394). En *La dama del Olivar* se manifiestan arcaísmos en las desinencias de la 2ª persona del plural en verbos esdrújulos *escuchábadeis* (p.142) y *contárades* (p.184) en lugar de la forma moderna; este fenómeno se produjo por la caída de la *-d-* intervocálica primero, en formas paroxítonas, y más tarde, hacia el año 1600, en las formas proparoxítonas.

La posición del pronombre durante la Edad Media podía ser enclítica o proclítica siguiendo unas pautas: En las oraciones principales donde el verbo abría cláusula el

pronombre era enclítico como en *El ejemplo mayor: Voyme* (v.773), *cuéstame* (v.720); en *Del Rey abajo, ninguno* también lo encontramos en *hízose* (v.40), *guárdeos* (v.55), *dejóme* (241) o *ilústranle* (v.141) y en *La dama del Olivar* con *juzgabala* (p.179), *vámosle* (p.136) *secábase* (p.137), y *debéisme* (p.137). Sin embargo, si la construcción seguía *Sujeto/adverbio + verbo* el pronombre podía colocarse de las dos formas; en las oraciones negativas y subordinadas la proclisis era obligatoria. A partir del siglo XVI se comienzan a observar clíticos delante del verbo.

El mejor ejemplo de construcción sintáctica vulgar la da Maroto en una de sus intervenciones “Soldemente sé her/empleyta” (p.153). En cuanto a las expresiones son varias las que se repiten en Tirso como el empleo de la expresión *¡Pardiez!* (p.135); *¡Vive Dios!* (p.175, 178, 180) como juramento que expresa ira y otros como *Juro al soto* (p.132). *¡Aho!* (p.214) como exclamación rústica en Tirso y *¡Ea!* (p.200, 216, 219) como interjección de la que hace uso general Laurencia con el fin de excitar al resto a hacer algo.

Sin embargo, no cesan las imágenes religiosas representadas mediante expresiones como *¡Fe soberana!* (p.139) o *¡Gran cristiandad!* (p.138). Abundan variantes de *vuestra* como fórmula de tratamiento y *nuestra: Vuesa Merced* (p.136) y *Nuesa tierra* (p. 137). En Mira se observan de nuevo expresiones como *¡Vive Dios!* (vv.:52, 73, 1800, 1946,) que en ocasiones se alterna con *¡Válgame Dios!* (v.1014). Encontramos constantes referencias a *La rueda de la fortuna* (vv.:188, 775, 800, 883, 1892-1893) como anota Valbuena (1951:139). El autor parece reflejar el carácter moralista de la obra mediante fábulas como la que cuenta Floro sobre una zorra y un lobo a Belisario con el fin de transmitirle un consejo (vv.: 1925-1949). Las construcciones sintácticas más abundantes son las exclamativas dotando los versos de un mayor dramatismo.

2.5.4 Estilo y léxico

En *Del Rey abajo, ninguno*, por lo general, el léxico representativo de la obra gira en torno a la reminiscencia de la naturaleza mediante versos muy poéticos: (vv.290-298)

DON GARCÍA: *Escucha:*
 No quiere el segador al aura fría,
 Ni por abril el agua mis sembrados
 Ni yerba en mi dehesa mis ganados,
 Ni los pastores la estación umbría
 Ni el enfermo la alegre luz del
 [día,
 la noche los gañanes fatigados,
 Blandas corrientes de amenos prados,

Más que te quiero dulce esposa mía

Así le declara García el amor a su esposa, con un léxico pastoril que remite a elementos de la naturaleza: *arboledas, flores, rocío, río, ganados, sembrados*. El verdadero linaje al que pertenece el matrimonio de labradores explicaría el lenguaje tan preciosista y elegante pero al mismo tiempo, sencillo, con el que a menudo evoca a la vida feliz que vive en el campo haciendo uso del tópico “*Beatus ille*” (vv.221-262). Como recurso estilístico por excelencia se encuentran abundantes metáforas, la más típica en el autor es la concepción del Rey como sol, tal y como afirma Borque “Ya veíamos que sol era el término ponderativo máximo para exaltar la belleza de la dama y me ha parecido interesante comprobar que se emplea también para exaltar y realzar la figura de Rey” (1976:146-147): (vv.:162-164)

CONDE *[...] porque afirma
Que es sol el Rey y no tiene
para tantos rayos vista*

Por lo que se demuestra que el autor utiliza la metáfora del sol tanto para exaltar la figura del monarca como para exaltar la belleza de Blanca combinándolo además con un recurso estilístico: el paralelismo: (vv.:263-270)

MÚSICOS *Ésta es blanca como el sol,
que la nieve no.
Ésta es hermosa y lozana
como el sol,
que parece a la mañana
como el sol,
que aquestos campos alegre
como el sol.*

En *La dama del Olivar*, pese a ser una comedia de contenido religioso, de acuerdo con Zugasti “la graciosidad está muy repartida entre un grupo homogéneo de gentes” (2017:10) en nuestro caso, entre los labradores: (p.180)

LAURENCIA *¡Oh, infame!*
GALLARDO *¡Ay, que me mató!
mano es la que os pido yo,
Laurencia, no manotada*

La edición que se maneja en este análisis de *La dama del Olivar*, la de J.A Hormigón no revela ninguna pista del habla que caracterizan las intervenciones de Laurencia o Maroto pero se puede inferir que su lenguaje es típico de labradores por lo que pertenecen a un estrato social inferior. Respecto al léxico que se utiliza en la obra es, por lo general, muy descriptivo –constante adjetivación- y perteneciente al campo semántico del ganado en la primera mitad,

sobre todo en los labradores como se observa en algunas intervenciones de Maroto (p.137). Gatti advierte “una connotación erótica que adquieren algunas imágenes tomadas del mundo culinario” (s.a.:421) por lo que se observa el uso de metáforas con léxico culinario (p.141-142). También se repite, como en Rojas Zorrilla, el uso de la metáfora del sol para exaltar la belleza de Laurencia: (p.142)

DON GUILLÉN *Sola vos sois, sol hermoso,
en quien me siento encender,
fénix sola en hermosura*

Vemos que Tirso, como Rojas Zorrilla, también manifiesta la distinción social en el habla de los personajes así como rompe con la modulación dramática mediante algunas intervenciones cómicas de figuras varias. Predomina en sus versos un estilo más barroco en cuanto a dificultad expresiva quizás por un lenguaje más conceptista.

En lo que concierne a la obra de Mira, se trata de un estilo que parece más suntuoso y con un léxico básicamente militar: *victorias, capitán, guerra, soldado, trato de cuerda, escuadrones, ejército, campaña, cuartel*. El estilo puede resultar más pomposo por tratarse de una comedia ubicada exclusivamente en la Corte, por lo que en este caso parece que no nos encontramos con hablas rústicas propias de un grupo social.

Conclusiones

En definitiva, se han podido extraer algunas ideas generales sobre el tratamiento del ejercicio de poder que hacen Tirso, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua en estas obras en concreto. El estudio nos ha permitido observar la línea tradicional que siguen en cuanto a la concepción de gobernante perfecto que se tenía en el Siglo de Oro. Sin embargo, es cierto que Mira de Amescua va un poco más allá y proyecta en el emperador una figura más humana, no tan perfecta, capaz de equivocarse y caer en el error dando así un desenlace injusto. Los tres autores no se muestran a favor del tiranicidio, pues en cada uno de los casos es el rey o la figura divina –en el caso de Tirso- quien restablece el orden de las cosas. También destaca el tratamiento de la figura femenina, pues parece sorprendente cómo los autores dotan de fortaleza y valentía a una mujer acostumbrada al segundo plano y a la sumisión. El estudio también parece revelar la importancia del honor en aquel momento y sobre todo la distinción del buen y mal ejercicio de poder a través de las diferentes figuras. Este trabajo nos ha permitido observar las coincidencias y diferencias de los tres autores en sus obras otorgándoles su propia personalidad.

Bibliografía

Ediciones

MIRA DE AMESCUA, Antonio (Ed.) (1943-1971). *Teatro II. Fénix de Salamanca; el ejemplo mayor de la desdicha. Edición y notas de Ángel Valbuena Prat*. Madrid: Espasa-Calpe.

MOLINA, Tirso de (Ed.) (1970). *La dama del Olivar*. Edición de J.A Hormigón. Madrid: Cuadernos para el diálogo.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de (Ed.) (1980). *Del Rey abajo, ninguno*. Edición de Brigitte Wittmann. Madrid: Cátedra.

Estudios

ANDREIA SAMBRIAN, Oana (2016). Problemas de autoridad y poder en el teatro aurisecular de argumento transilvano: El capitán prodigioso y el príncipe prodigioso y defensor de la fe. En Arellano, I. y Menéndez Peláez, J (Eds.). *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del siglo de Oro* (pp. 99-114). Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).

ANGULO EGEEA, María (2015). *Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del Siglo XVIII*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc059c7>

ARELLANO AYUSO, I (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Editorial Cátedra (4ªed.), Madrid.

- (2011). *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: ingenio y espectáculo*. Sevilla: Renacimiento.
- (2014). *El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesirtual.com/nd/ark:/59851/bmc641j6>

BOBES NAVES, María del Carmen (2016). *El Sayagués*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc224v5>

BRANCATELLI, Valentina (2007). *El conflicto dramático en la producción teatral de Francisco de Rojas Zorrilla* (Tesis doctoral, Universidad de Burgos). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/131163>

BUEZO, Catalina (2002). Hacia una tipología del villano y lo villano en el teatro áureo. *En La comedia villanesca y su escenificación: Actas de las XXIV jornadas de teatro clásico*

celebradas en Almagro del 10 al 12 de julio de 2001. Universidad de Castilla-La Mancha. (pp. 297-320)

CHEIX J, y SAAVEDRA A. (2009). Justiniano: Su autoridad de hecho y derecho frente a la corte. *Revista electrónica Historias del Orbis Terrarum*. 02, 12-52.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1967-1970). *Dramas de honor*. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones. Espasa-Calpe, Madrid

CAÑAS MURILLO, Jesús (2010). *Honor y honra en el primer Lope de Vega: Las comedias del destierro*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb5736>

CASAS, Frank. P (2006). El conflicto entre el Rey y el noble: tres soluciones del tema. En *El teatro clásico español a través de sus monarcas* (pp. 93-105). Madrid: Fundamentos.

CASTILLA PÉREZ, Roberto (2002). Escenas de villanos en el teatro de Mira de Amescua. En *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico celebradas en Almagro del 10 al 12 de julio de 2001*. Universidad de Castilla-La Mancha. (pp. 275-296)

CRESPO LÓPEZ, Mario. (2005). *Estudio crítico. Juan de Mariana*. Recuperado de http://www.larramendi.es/en/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000602

DIALLO, K (2013). Los abusos de poder en la comedia barroca. En Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (Eds.) *Teatro y poder en el Siglo de Oro* (pp. 67-80). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

DÍEZ BORQUE, José María (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo (1993). El proceso contra el Padre Mariana. *Revista de estudios políticos*. 79, 47-100.

FUCILLA, Joseph G (1951). Sobre las fuentes de “Del rey abajo, ninguno”. *Nueva Revista Filología Hispánica*. 5 (4), 381-393.

GATTI, Gladys (s.d.). *La ideología de Tirso en La dama del olivar*. Universidad Nacional de Córdoba. (pp. 419-428)

GARCÍA LORENZO, Luciano (2006). De Dioses a bufones. Los reyes en el teatro clásico español. En *El teatro clásico español a través de sus monarcas* (pp. 9-21). Madrid: Fundamentos.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M (1994). La mujer en el teatro del Siglo de Oro español. *Revista de estudios teatrales*. 6-7, 41-70.

GRAZIA PROFETI, Maria (1996). El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica. En *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII celebradas en Granada del 27 al 30 de octubre de 1994*. (pp. 65-92)

GUTIÉRREZ NIETO, J.I., (1981). Honra y utilidad social. En torno a los conceptos de honor y honra. En Luciano García Lorenzo (coord.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro celebradas en Madrid del 8 al 13 de junio de 1981*. (pp. 881-890)

JAURALDE POU, Pablo (dir.), Gavela Delia (coord.), Rojo Alique, Pedro C. (coord.) (2011). *Diccionario filológico de literatura española: Siglo XVII*. V.1-2. Madrid: Castalia.

KOCZKAS, Anca. (2009) *¿Amas tú?/Mi propio honor: Laurencia y el honor* (Trabajo de fin de Máster, Universidad de Carolina del Norte). Recuperado de *Carolina digital Repository* <https://cdr.lib.unc.edu>

LAPESA, Rafael. (1988). *Historia de la lengua española* (9ªed.). Madrid: Gredos

MARIANA, Juan de (1961). *Del rey y de la institución real*. Madrid: Publicaciones españolas.

MARTÍNEZ, María Victoria (2008). A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medievo al siglo XVII. *Revista Borradores*. 8-9, 1-10.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Una cartela heráldica Mariana: Los Bajardí de Estercuel y Nuestra señora del olivar (con unas notas sobre Tirso de Molina). *Revista Aragonesa de Emblemática*. 5, 383-409.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007). Las graciosas en Rojas Zorrilla. En *Estudios sobre Rojas Zorrilla* (pp. 71-86). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

PINEL, Vicente. (1999). *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckw5b8>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). Diccionario de la lengua española (23ª. Edición). En línea <http://www.rae.es/>

RUIZ LLUCH, María Reina (2013). Focas: Anatomía de un tirano: En la vida todo es verdad y todo mentira de Calderón. En Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (Eds.) *Teatro y poder en el Siglo de Oro* (pp. 215-229). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

SALOMON, Noël. (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

SERRANO, Antonio. (2014). *Dos notas sobre comedias de validos en Mira de Amescua*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

TORRENS ÁLVAREZ, M^a Jesús (2007). *Evolución e historia de la lengua española*. Madrid: Arco Libros S.L.

TRAMBAIOLI, Marcella. (2012). Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. 3, 16-36.

VARELA ÁLVAREZ, Violeta. (2011). La idea de tragedia en *Del rey abajo, ninguno* de Francisco de Rojas Zorrilla. *Compostela aurea: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro celebradas en Santiago de Compostela del 7 al 11 de julio de 2008*. (pp. 513-523). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10347/10746>

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2014). *Los problemas de atribución de “Del rey abajo, ninguno”*. Biblioteca virtual de Miguel de Cervantes, Alicante. Recuperado de <http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrz175>

ZUGASTI, Miguel. (2017). *Comicidad y hagiografía en el teatro de Tirso de Molina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx8c7>