El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica

Maria Grazia Profeti
Universidad de Florencia

es de la cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recebidas
sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano[1]

1. LA FORTUNA DE *EL EJEMPLO MAYOR DE LA DESDICHA*

A *El ejemplo mayor de la desdicha*, o *El Capitán Belisario* de Mira le tocó un gran honor: difundirse atribuida a Lope (y a Montalbán), en un considerable número de colecciones: en la *Parte 25 de Diferentes Autores* (como de Montalbán), Zaragoza 1632, 1633; en las *Doce comedias de los mejores, Parte 4* (Lisboa 1652); en la *Parte VI de Nuevas escogidas*, Zaragoza 1653; en *Comedias de los mejores*, Colonia 1697, en 23 sueltas y un manuscrito; a las cuales hay que añadir otra suelta que la dice de «un ingenio de esta corte»[2].

Si no se guardase otro manuscrito, autógrafo y firmado (Nacional Res. 112), hasta se dudaría de su paternidad, como pasa en muchos casos análogos de comedias áureas. Pero el manuscrito es absolutamente claro: en el f. 60r, después de la firma de Mira, lo aprueba el mismo Lope: «He visto esta comedia y puesto q no contiene / nada contra las buenas costumbres puede / se representar y su autor Mira de Amescua / obtener nuevos aplausos. Madrid y

1. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. M.G. Profeti, Modena, 1986, vv. 358-61, p. 80.
2. M.G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, 1976, pp. 397-407.

Julio de 1625 / Lope de Vega Carpio». Siguen tres censuras: la primera de Pedro de Vargas Machuca, 19 de octubre de 1625; y dos sucesivas, Valencia 2 de octubre de 1627 y 3 de noviembre de 1629[3].

Muy explicable la falsa atribución: escrita en un período en que la Junta de reformación había prohibido «imprimir libros de comedias, novelas ni otros deste género»[4] (la prohibición es del 6 de marzo de 1625, y Lope aprueba la pieza en julio), se va a imprimir fuera de Madrid; será más fácil que o por un error material, o por el deseo de vender mejor la colección o la suelta, se atribuya el texto al Fénix de los Ingenios.

El éxito contemporáneo de la pieza es impresionante. Un reciente trabajo de Mariarosa Scaramuzza, dedicado a las traducciones italianas de la comedia, puede reseñar tres distintas versiones: *Il Bilissario* de Onofrio degli Onofri da Ronciglione (1645); *La caduta del Gran Capitan*, anónima o bien de Giacinto Andrea Cicognini (1661); *La caduta del Gran Capitano*, anónima (1666); y dos «scenari», o sea argumentos que servían a los cómicos del Arte, que se conservan en dos recolecciones de la mitad y de finales del seicientos[5]. Por si fuese poco, en Francia va a constituir «el modelo del *Belisaire* de Rotrou»[6].

Belisario llega hasta Argel, según el testimonio de Emanuel de Aranda, gentilhombre nacido en Bruges en 1606 y esclavo en Argel desde 1640 al 1642:

> Il 7 dicembre 1641, vigilia della festa di Nostra Signora, gli schiavi dei bagni della Dogana rappresentarono, la sera, ai bagni, una commedia in spagnolo piuttosto ben fatta sulla storia di Belisario[7].

3. Cfr. Mira de Amescua, *Teatro*, ed. A. Valbuena Prat, II, Clásicos Castellanos, Madrid, 1973, p. 120. Las citas del *Ejemplo* que van a aparecer *infra* se refieren a esta edición.

4. J. Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974, p. 98.

5. M. Scaramuzza Vidoni, *Relazioni letterarie italo-ispaniche: il «Belisario» di A. Mira de Amescua*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 67-76. Los dos «scenari» costituyen una apéndice del trabajo de Scaramuzza.

6. Valbuena Prat, ed. cit., I, p. XXXVIII.

7. E. de Aranda, *Il riscatto. Relazione sulla schiavitù di un gentiluomo ad Algeri*, a cura di C. Béguin, Milano, Serra e Riva, 1981, p. 137.

Pero a esta fortuna contemporánea[8] sigue una caída en nuestros días (esquema que le hubiera gustado mucho a nuestro autor): de las 125 fichas dedicadas a Mira, reseñadas por Ignacio Arellano y Agustín de la Granja, ni una resulta dedicada al *Ejemplo mayor de la desdicha*, si se excluye el trabajo de Scaramuzza y la introducción de Valbuena Prat para la edición de los Clásicos Castellanos[9].

Y muchos reparos habría que hacer a esta edición, que sigue el manuscrito autógrafo, pero sin el debido cuidado. He señalado ya algunos errores de transcripción cometidos por Valbuena[10]; puede ser útil volver a proporcionar un muestrario:

v.	*Manuscrito*	*ed. Valbuena*
114	opinión	ocasión
212	favores	razones
470	injusto	airado
679	advierte	a verte
947	peligros	desdichas
1256	por cierta causa	mas
1395	desdicha	dicha
1484	porfiando	confiando
1980	revivido	recibido
2157	quietud ni gusto me da	lugar al gusto no da
2371	muda	cambia
1615	tremendo	terrible
2633	cayendo	subiendo

8. Y es una fortuna que llega hasta el siglo XVIII: muchas de las sueltas que antes he mencionado son en efecto del Siglo de las Luces. Algunos de los temas de Mira, además, en el siglo XVII se arreglan y se vuelven a proponer: véase del *Esclavo del demonio* (E. Caldera, «De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca: *El mágico lusitano*», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 99-111, como en el caso de *Belisario*) la fortuna del *Esclavo* empieza ya en el siglo XVI, con las traducciones y los arreglos italianos: J.G. Fucilla, «Mira de Amescua's *El esclavo del demonio* in Italy», en *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a F. Meregalli*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 171-182.

9. Cfr. *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, en *Rilce*, 7, 1991, pp. 383-393.

10. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, cit., p. 407b.

Unos 65 lugares del manuscrito resultan alterados, amén de otros que se podrían discutir y hasta enmendar, pero que de todas formas habría que anotar. Además Valbuena no respeta sus mismos criterios, enunciados en una nota inicial, en el uso de la cursiva o de los paréntesis; omite unas acotaciones; y se equivoca en la numeración de los versos (vv. 958, 1260, y desde 2800 al final).

Espero que no se me acuse de pedantería (lo digo, porque no me parece que la actividad ecdótica goce de gran favor en España); en algunos de los casos señalados el error cambia completamente el sentido del fragmento, o altera la correcta escansión métrica. Hay una escena entera (pp. 54-55) en que todo el papel de Filipo se atribuye a Floro: evidentemente el estudioso se ha equivocado en desarrollar las siglas con que de costumbre en los ms. se indican a los personajes, pero el resultado es un completo desastre que quita sentido a unos 40 versos, esenciales para la acción futura: Filipo reconocerá a Belisario como su salvador a través de una sortija, y en la edición «crítica» de Valbuena grotescamente es el gracioso Floro que regala la sortija a su señor. Ninguno, que yo sepa, se ha dato cuenta de este absurdo. Ahora el nuevo interés granadino hacia Mira permite esperar que se publique pronto la trascripción fiel y crítica del manuscrito (yo preparé una con una alumna mía hace mas de veinte años, en 1971, pero ha dormido hasta hoy en mis cartapacios).

Me parece que tanto el interés apasionado del siglo XVII como el menosprecio actual derivan de una particular manera de tratar la historia, y sobre todo la historia antigua y clásica; para explicar el cambio de perspectiva que provoca el cambio de evaluación será necesario enmarcar la obra en el cuadro de la comedia heroica o histórica de los Siglos de Oro.

2. LA COMEDIA HEROICA

Será útil iniciar nuestro perfil recordando que los argumentos históricos aparecen en los mismos comienzos de la comedia áurea; argumentos de historia patria en Ferreira y Bermúdez, por ejemplo, que proponen la leyenda de Inés de Castro; temas muchas veces ligados a la exaltación genealógica, como en los casos analizados por Teresa Ferrer[11].

11. T. Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral*, Valencia, Uned, 1993, pp. 39-93.

Y el «argumento» se vincula a una forma, la forma escénica de la tramoya y del aparato. Creo que es oportuno retomar dos definiciones de la comedia, que abren y cierran el siglo XVII: la de Cristóbal Suárez de Figueroa, y la de Bances Candamo:

> Dos caminos tendréis por donde endereçar los passos cómicos en materia de trazas: al uno llaman Comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea de capa y espada. En las de cuerpo, que (sin las de Reyes de Ungría o Príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de Santos, intervienen varias tramoyas o apariencias.
>
> Diuidiremoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no otra especie. Las Amatorias, que son pura inuención o idea sin fundamento en la verdad, se diuiden en las que llaman de Capa y espada y en las que llaman de Fábrica. Las de capa y espada son aquéllas cuios personages son sólo Caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. Las de Fábrica son aquéllas que lleuan algún particular intento que probar en el suceso, y sus personages son Reies, Príncipes, Generales, Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuio artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros[12].

Al lado de la comedia de capa y espada, los teóricos identifican pues, con toda evidencia, la comedia alta o trágica, que puede tener base histórica, pero puede ser también de invención fantástica («Reyes de Hungría o Príncipes de Transilvania»), o de materia hagiográfica («porque las de santos son historiales también y no de otra especie»). Este tipo de comedia puede presentar también un argumento amatorio; lo que la caracteriza es el dato técnico de una puesta en escena más sofisticada («tramoyas y apariencias», «de cuerpo», «de fábrica»), unos personajes «heroicos» («sus personajes son reyes, príncipes, generales,

12. C. Suárez de Figueroa, *El pasajero* (Madrid 1617), Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, XXXVIII, 1914, p. 124; F.A. de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D.W. Moir, London, Tamesis, 1970, p. 33.

duques») y unos temas o argumentos elevados («acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores»).

Nada más lejano, pues, de la clasificación por argumentos que se suele efectuar sobre los *corpora* del teatro áureo. En el caso de Mira casi toda su producción se coloca en el campo de la comedia heroica, formando de ella parte la bíblica o la de santos, como se ha visto, y la de argumentos históricos, tanto extranjeros como de historia nacional[13].

La comedia genealógica de encargo se representa en palacios de la nobleza: así consta en los documentos relativos al cometido que da a Lope de Vega el duque de Villahermosa:

> Para que mi travaxo se logre y el señor Lope de Bega disponga las cosas de la comedia y de la historia, sin hatender al teatro ordinario y a la común representación, para que ésta se haga con la authoridad y requissitos necessarios, se advierte que a lo que se hatiende es que la primera repressentación se ha de hazar en el patio de mi cassa, y todos los actos y cosas que se han de hazer se han de disponer y repressentar las cosas tan al bivo y con toda la propriedad que se pudiere. Y como vos savéis el sitio, se haze la relación con propriedad para que la deis ha entender y se advierte lo que en cada acto combiene [...]
>
> Es pues el sitio un patio muy grande con sus columnas y sobre ellas alderredor corredores en cuadro, suficientes en lo alto y en lo baxo para acomodar gente común y mediana, y la gente principal que la ha de ver. Y en este patio esempto se funda un cadahalso y tablado muy espaciosso y grande, hapegado por las espaldas ha una sala grande, de donde han de salir las representaciones necessarias sin embarazo ninguno. Ha un lado deste cadahalso y tablado estará fundado un castillo de madera con sus torres, almenas y la propriedad que combiene, y dentro dél ingenios de fuego cohetes y tronadores para que hagan repressentación de hartillería en las ocassiones que combenga.
>
> Este tablado o cadahalso estará cubierto de alhombras y cossas de seda muy ha propósito. Y su dossel y escudo de harmas a la real.
>
> La cubierta del patio estará de belas de lienzo en forma que ni el sol ni el aire haga daño. En el patio esempto estarán puestas dos tiendas de campo muy capaces y buenas. Enfrente del castillo y dentro de las tiendas y del castillo estarán en cada parte cada [*sic*] cincuenta soldados con sus cossoletes [*sic*], picas y arcabuzes, gobernados por ministros de guerra, para cuando se hubiere de

13. Véase en cambio la acostumbrada clasificación por argumentos en Valbuena Prat, ed. cit., I., pp. XXVII-XXVIII.

> representar escuadrón y batalla de una y otra parte. De los que están en el fuerte de la Aljafería y del castillo se soltarán los tronadores como tiros de arcabuz, y los mesmos soldados tirarán y pelearán las vezes que se ofreciere con la propriedad que se requerirá[14].

Impresionante pues el aparato, digno de la fiesta que en la noche de San Juan se realiza en los jardines del conde de Monterrey[15]: se trata del alarde nobiliario y palaciego, que ha sido estudiado en estos últimos años, y del cual sabemos hoy mucho más.

Pero incluso la comedia heroica destinada al corral, está caracterizada por un vestuario lujoso, ya que los autores del Memorial que la Villa de Madrid dirige en 1598 al Rey subrayan:

> Porque decir que es dañoso que vistan las comediantas tan costosamente y con tanta riqueza sedas y oro no parece de mucho caudal, porque aun si generalmente esto fuese prohibido a todos los vasallos reales de V.M. se debería permitir a estos representantes, así porque sus actos son festivos, y así debe serlo el hábito, como también porque a los que ven la fiesta si es militar la materia se alegran y engendran brío[16].

A los valores espectaculares, que dominan en la comedia heroica, sea la escrita para el corral, sea la que se presenta en los representaciones particulares y palaciegas documentadas por Ferrer, se tiene que añadir, pues, otra razón de interés. El argumento histórico, sobre todo de historia clásica, aparece «moral» y «docto», capaz de elevar el auditorio, de enseñar. En 1583 el actor Gerónimo Velázquez dirige un memorial a los regidores de Sevilla, preocupados por la influencia negativa del teatro, y pinta así el público habitual y el repertorio que se le ofrece:

> Los que van a oir comedias son [...] eclesiásticos, no solamente clérigos y personas graves, pero frailes, y para un poco de descanso después de haber

14. T. Ferrer, *Nobleza y espectáculo...*, cit., pp. 380-382.

15. R. Maestre, «Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro», en AA.VV., *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad, XIII jornadas de teatro clásico, Almagro*, Kassel, Reichenberger, 1991, p. 189.

16. *Apud* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 423b.

> cumplido con sus oficios huelgan de oir una comedia, las cuales no se representan ya de amores lascivos, como solía, sino historias verdaderas y hechos de España y cosas que antes edifican que dañan a las conciencias de nadie[17].

Y Lope, interesado en la plaza de cronista, subraya en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, publicada en la *Parte XVIII*:

> La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio[18].

Como se expresa el Memorial dirigido al rey en 1598 por la Villa de Madrid:

> Sirve también la comedia de memoria de las historias y hechos heroicos loables, que si bien pueden los doctos tenerla por lo que está escrito, no se debe defraudar de tanto bien a los indoctos ni usurpar la fama de los pasados que tanto se repite y celebra en las comedias[19].

Teresa Ferrer puede comentar:

> La aparatosidad del vestuario y el «estilo grave y levantado» parece haber sido una característica estrechamente vinculada a la comedia de asunto épico, pues todavía en 1680, Francisco Gutiérrez se refería a la validez de la «comedia

17. J. Sentaurens, «Los corrales de comedias de Sevilla», en AA.VV., *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, p. 71.

18. T.E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila-Castalia, 1975, pp. 203-204.

19. *Apud* Cotarelo, *Bibliografía de las controversias...*, cit., p. 422a-b.

> heroica», que «recreando con trajes y discursos pomposos el auditorio, le inflamen el ánimo a la imitación de las virtudes que ven representadas y alabadas»[20].

La comedia heroica se presenta así rodeada por el prestigio de la erudición; y de la dicción elegante, lírica, elevada. La *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer amonesta:

> El precepto décimo sexto es que deve el poeta de la comedia heroica, que es la de batallas o acciones grandes, labrar el contexto substancial de lo maçizo y sólido de la invención, y luego para la saçón del pueblo, adornalla de episodios líricos y trágicos. En la comedia lýrica que contiene la maraña amorosa y dulçe, deve armar la traza en la novela, y para adorno vestilla de episodios trágicos y heroicos. Y en la comedia trágica que se funda en lo melancólico y fúnebre de la lástima que dispone, aunque cargue todo el artificio sobre el horror, para suspensión del auditorio, deve mezclalla de episodios heroicos y líricos[21].

Estamos hacia 1635, y la comedia ya tiene su conjunto de «reglas»; cada preceptista subraya su carácter moral, las polémicas sobre la licitud del teatro (que se desarrollan hacia 1609-17; para culminar en los años '40) han marcado no sólo a los autores, sino a los mismos destinatarios[22]. El Padre Ferrer propone la abolición de los argumentos amorosos[23], mientras subraya cómo «la comedia es más necesaria que la historia [...] y que persuade más, se prueba con la experiencia, pues nadie puede igualar la distancia que hay de un libro muerto a un libro vivo, que es el teatro». Suárez de Figueroa piensa que es deber de los

20. Ferrer, *Nobleza y espectáculo...*, cit., p. 77.

21. M.G. Profeti, «Il Pellicer e la sua *Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 1966, pp. 225-226, y 230.

22. Naturalmente las polémicas contribuyen a la definición de la preceptiva: a Villegas y Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), portavoces de un riguroso aristotelismo, contestan los secuaces de Lope como Tirso (*Cigarrales de Toledo*, 1618); así como a la anónima *Spongia* (1616) responde la *Expostulatio Spongiae* (1618). En 1633 también un clasicista como González de Salas no puede olvidar el triunfo de la comedia en su *Nueva Idea*: cfr. la línea cronológica de las polémicas en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 32-36.

23. J. Ferrer, *Tratado de las comedias* (Barcelona 1618); *apud* Cotarelo, *Bibliografía de las controversias...*, cit., p. 252a-b.

comediógrafos «llenar sus escritos de sentencias morales»[24]; Gracián podrá criticar al propio Lope, vivaz en los personajes, especialmente los plebeyos, pero débil en las trazas y estilo:

> Lope de Vega, con su fertilidad y abundancia; hubiera sido más perfecto si no hubiera sido tan copioso; flaquea a veces el estilo, y aún las trazas; tiene gran propiedad en los personajes, especialmente en los plebeyos[25].

Este juicio es compartido por Bances Candamo («Los argumentos de Lope ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza») añadiendo, sin embargo:

> El mesmo gusto de la gente fue adelantando cada día la lima en la censura, y escriuieron después el doctor Mira de Mescua, el doctor Phelipe de Godínez y el Maestro Tirso de Molina, que sauían harta theología, y no cometieron un tan ignorante pecado[26].

Y bien se conoce el juicio de Cervantes, que destaca «la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación»[27].En efecto la actitud de Mira y de los «doctos» de su generación hacia la historia es indudablemente nueva respecto a la desenvoltura de Lope. El Fénix se sirve de la historia como pretexto para buscar trazas que le permiten abastecer a las compañías de textos con características prefijadas: recordaré el caso de los preparados para la compañía de Baltasar de Pinedo, donde tiene que aparecer una mujer valerosa (Juana de Villalba, mujer de Pinedo estaba especializada en papeles de mujer varonil), uno o dos niños-actores (hijos de Juana y Baltasar) y a lo mejor un león, que también formaba parte de la compañía. Y así escribe *La santa Liga* (sobre la batalla de Lepanto), *La varona castellana* (hechos de Alfonso VIII niño), *Los Benavides* (Alfonso V), *Los Porceles de Murcia*, *Las paces de los*

24. C. Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de todas las ciencias* (Madrid 1615), *apud* Cotarelo, *Bibliografía de las controversias...*, cit., p. 557b.

25. B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, p. 442b.

26. Bances Candamo, *Theatro de los Theatros...*, cit., p. 30.

27. M. de Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, 1925, I, p. 8.

reyes (otra vez Alfonso VIII), *El gran Duque de Moscovia* (y ahora el tema será nada menos que la historia de Rusia)[28]. Y, como bien dice Teresa Ferrer, una doble dinámica une Lope a los nobles que le encargan comedias genealógicas:

> El interés por la historia dramatizada era un interés recíproco. Si a Lope se le encargaron comedias genealógicas para colmar aspiraciones y reivindicaciones nobiliarias, para limpiar de traidores el pasado familiar, o simplemente, como decía Lope «para renovar desde los teatros la fama a la memoria de las gentes», también resulta evidente que Lope se afanó por ganarse el favor de la nobleza, por convertirse en su cronista particular y en el horizonte de esas expectativas, la comedia genealógica era un buen instrumento. Y además este tipo de comedias le daba cancha para demostrar desde las tablas su conocimiento de la historia, lo que no era poco en su campaña por conseguir el anhelado puesto de cronista real[29].

La actitud docente es obviamente mucho más acusada en los que «sabían harta theología». Mira mismo aparece profundamente consciente de los «deberes» del comediógrafo, si en la aprobación de la *Parte XX* de Lope advierte que el fin de la comedia es «enseñar virtudes morales y políticas»[30]. Os hago notar que Mira escribe estas palabras en 1625, el mismo año en que compone su *Belisario*.

Esta consciencia «madura» del instrumento «comedia» es una de las diferencias más evidentes entre los que se han llamado «ciclos» o «escuelas» de Lope y Calderón; es lo que permite el distanciamiento del autor de su texto y provoca fenómenos de meta escritura. Desde este punto de vista es necesario volver a plantear el problema de la pertenencia de los autores a uno u otro grupo; mi solución subraya más el aspecto generacional, y por lo tanto Mira, o Montalbán, pertenecen de derecho a la segunda época[31].

28. M.G. Profeti, «I bambini di Lope», *Quaderni di lingue e letterature*, 15, 1990, pp. 187-206; después en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, pp. 173-195.

29. Ferrer, *Nobleza y espectáculo...*, cit., p. 93.

30. *Parte XX de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín - A. Pérez, 1625, f. q2 + 2v n.n.

31. Cfr. M.G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, 1970; «Da Lope a Calderón: codificazione teatrale e destinatari», en *Atti del IX Convegno interuniversitario «Retorica e classi socali»*, *Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano*, 13, 1988, pp. 109-119; después en *La vil quimera...*, cit., pp. 21-31.

En el caso del *Exemplo mayor*, además, el trasfondo clásico quita cualquier inmediata relación utilitaria del autor con su materia; en posturas elegantes y superheroicas, con una declamación consciente y artificiosa, lo que nos presenta son ejemplos atemporales, es el «libro vivo» del cual habla el Padre Ferrer.

3. *EL EJEMPLO MAYOR DE LA DESDICHA*: «FUENTES» Y FORMA DEL MUNDO

Según Valbuena Prat, la fuente de *El ejemplo mayor de la desdicha* sería la *Historia Arcana*, de Procopio de Cesarea, descubierta en la Biblioteca Vaticana y publicada por Nicolò Alemanni en 1623, es decir dos años antes de la redacción de la pieza. Pero Mariarosa Scaramuzza nota que el texto de Procopio presenta a Belisario de forma francamente negativa, lo que no halla reflejo en la obra de Mira. Y subraya en cambio cómo se había venido formando alrededor de la figura de Belisario, un verdadero «mito [...] attraverso l'intrecciarsi di varie fonti storiche e letterarie, ove spesso è impossibile distinguere i fatti dalla leggenda»[32]. Recuerda un poema de Giangiorgio Trissino, *L'Italia liberata dai goti*, donde el general bizantino aparece exaltado; y una tragedia, *Belisario*, compuesta en 1622 por Scipione Francucci[33]. Ya que Mira conocía bien la cultura italiana, habiendo pasado en Nápoles los años desde 1610 hasta 1616 al servicio del Conde de Lemos, no se puede excluir la influencia de estas obras.

Pero yo creo que más bien vale recordar que la figura de Belisario como ejemplo de la inconstancia de la fortuna era ya lugar común, y lo señala también Valbuena. Es de Lope, por ejemplo, esta mención:

> Si se buscase ejemplo
> de la mudanza humana,
> para añadir alguna a las historias,
> escribiráse en templo
> ¡oh, fortuna tirana!
> la mía, para ejemplo de tus glorias,
> que todas tus memorias,

32. Scaramuzza Vidoni, *Relazioni letterarie italo-ispaniche*..., cit., p. 11.

33. *Ibidem*, pp. 12-13; en la nota 18 reseña las presencias del personaje en textos teatrales italianos de los siglos XVII y XVIII.

Marios y Belisarios,
Césares y Pompeyos,
con laureles plebeyos
aplausos, triunfos y despojos varios
no igualaran mi estado,
si me tuviera yo por desdichado [...]
¡Dichoso el que no puede
caer, por más que la fortuna ruede![34].

Una figura, por lo tanto, que sin necesidad de una fuente específica, bien podía despertar el interés de Mira, historiador de privados caídos, tanto que Juan Manuel Villanueva hace del esquema «el rey sustenta-hunde al privado» una «constante que venía a constituirse en el tema básico de una composición sinfónica: la mutabilidad de la fortuna era la célula originaria de su producción»[35].

También para nuestro *Belisario* podemos aceptar la «fórmula» proporcionada por Villanueva, que prevé la presencia del Rey, del Privado, de los Oponentes del privado, los adyuvantes del Privado; los cómplices de los enemigos del Privado[36]. Pero no hay que olvidar que cuando se habla de creaciones literarias (y no de materiales folklóricos), quizás más interesante es cómo los esquemas se «hacen» texto. Un sólo ejemplo: el mismo esquema puede darse en una comedia de privanza de Vélez, de la cual me he ocupado recientemente, *El espejo del mundo*, pero con muy distintos desarrollos teatrales y literarios[37]. Para retomar otra sugerencia, y otra metáfora crítica, que también aparece en el *Teatro en la penumbra*, recordaré el interesante artículo de Antonio Serrano: si el tema de superficie de *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* es el consabido *sic transit gloria mundi*, existe

34. Lope de Vega, *El despertar a quien duerme*, NAC, XI, pp. 713b-714a. La comedia se publica en 1617.

35. J.M. Villanueva, «El teatro de Mira de Amescua», en *Un teatro en la penumbra*, cit., p. 367.

36. *Ibidem*, pp. 367-368.

37. M.G. Profeti, *El espejo del mundo*, Introducción a la edición de la comedia por G. Peale, en prensa. De allí retomo algunas observaciones sobre el tema de la fortuna cómo forma del mundo.

> una trama por debajo, quién sabe si menos trascendente, pero en la que residen las mimbres con las que se construye la cesta de la «pieza», y cuya característica es poseer en grado sumo eso que denominamos «teatralidad», y que prepara el camino «espectacular», para que las cosas «sean como son», «sucedan como tienen que suceder»[38].

Para aclarar el marco metodológico, digamos que la enseñanza moral es el fin perseguido por la comedia heroica, de acuerdo con una normativa teórica y con las necesidades de una generación de comediográfos que ya habían reflexionado sobre los límites y las finalidades del teatro. La fortuna mudable, considerada muchas veces *bifrons*, próspera y adversa, es en cambio la «forma del mundo» que este tipo de pieza propone, y que se había venido formando a través de textos como *De Consolatio Philosophiae* de Boecio, o *De remediis utriusque Fortunae* de Petrarca. Una vigorosa síntesis del itinerario del tema a través de la literatura española la traza Soledad Carrasco Urgoiti, hasta llegar a la figuración que aparece en el *Criticón*:

> Confluyen [...] en el tratamiento de esta figura alegórica condiciones notablemente diversas. No es raro que se extreme la polaridad entre buena y mala fortuna [...] entre la fortuna [...] casi equivalente a la providencia divina, y la [...] misteriosa fuerza que trastorna sin orden ni concierto e incluso con malignidad, la marcha normal y previsible de las cosas[39].

El tema constituye el eje de muchas obras teatrales, desde las «trágicas» del siglo XVI[40], hasta las comedias aúreas; y enraizados en él resultan una serie de símbolos, que llegaban a los literatos del siglo XVII a través de varios *specula*, *florilegia*, *compendia*[41], como el *Tesaurus* de Ravisius Textor, o los *Emblemas*

38. A. Serrano, «Espacio escénico en *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*», en *Un teatro en la penumbra*, cit., p. 220.

39. S. Carrasco Urgoiti, «Fortuna reivindicada: recreación de un motivo alegórico en *El criticón*», en *El Crotalón*, I, 1984, p. 161. En la página 160, nota 3, se reúne una bibliografía esencial sobre el tema, a la cual me remito. Véase también la que figura en J. Gutiérrez, *La «fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1975.

40. A. Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid 1961, pp. 542-549.

41. Son presencias que hoy se conocen cada vez más; y una reciente intervención de V. Infantes reseña los textos con su número impresionante de ediciones, que atestiguan su difusión, y con sus presencias en las bibliotecas de los intelectuales españoles: cfr. V. Infantes, «De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios

de Sebastián de Covarrubias[42]. Por ejemplo Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta* (1585), representa así a la diosa:

> Otros la pintaban en figura de mujer furiosa, y sin seso, y puesta de pies sobre una piedra redonda, significando su poca firmeza; otros la hacían de vidrio, para denotar que era quebradiza. Pintábanla otros moviendo una rueda, por la cual unos iban subiendo a la cumbre, y otros que estaban en ella, otros que van cayendo [...] Pintábanla ciega, como cosa que da sus riquezas sin examinación de méritos[43].

Sobre la iconografía originada por las diversas interpretaciones del mito de la Fortuna se entretiene Soledad Carrasco Urgoiti[44]: los emblemas de Alciato, las alegorías didácticas, adquieren gran interés, ya que constituyen la forma a través de la cual pasan y se transmiten los conceptos, y la sensación angustiosa de la crisis llega a adquirir aspecto literario:

> esta forma de pensar [...] se decanta en escritos ascéticos, invade los diversos géneros poéticos, se divulga en colecciones de lugares comunes y se plasma en representaciones emblemáticas y otras obras de arte. Tal corriente de pensamiento, que fluye preferentemente por el cauce de la alegoría, se encrespa y eriza con particular intensidad en la prosa satírica del Siglo de Oro, acusando, tanto el presentimiento del ocaso y la crisis de conciencia que colectivamente viven los españoles, como esa nueva angustia individual que agita el pensamiento europeo[45].

El momento clave, donde la inestabilidad de la Fortuna aparece con toda su fuerza, es en la caída de reyes y privados. Se notará que lo que propongo aquí no es una reflexión sobre las así llamadas «fuentes», según una costumbre crítica

---

secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-257. Para las deudas de los comediógrafos áureos a dichos regestos cfr. los artículos de Jameson, Truebold, María Cruz García de Enterría, Vosters, reseñados por Infantes; más referencias a artículos de Morby pueden verse en V. Dixon, «*Beatus...Nemo*: *El villano en su rincón*, las Polianteas y la literatura de emblemas», *Cuadernos de Filología*, III, 1981, pp. 279-300. Recientemente Aurora Egido aclara una deuda de Lope a Ravisio Textor: A. Egido, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, cit., pp. 171-184.

42. Gutiérrez, *La «fortuna bifrons»...*, cit., pp. 29-32; 45-52.

43. J. Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Madrid 1585, ff. 176r-177v; *apud* Gutiérrez, *La «fortuna bifrons»...*, cit., p. 48. Transcribo modernizando la grafía.

44. Carrasco Urgoiti, «Fortuna reivindicada...», cit., pp. 163-165.

45. *Ibidem*, p. 162.

bien arraigada. Lo que interesa es el «modelo del mundo» que la simbolización revela, y que dará forma a la comedia que estamos examinando:

> La letteratura crea dei modelli del mondo. L'attività è esattamente speculare alla presa di conoscenza del mondo attraverso stereotipi di ordine conoscitivo. La cultura offre dunque, ordinati [...] attorno alla lingua, tutti gli stereotipi necessari per «parlare» la realtà. Lo scrittore viceversa mette in forma una realtà intera, un mondo, conferendogli una struttura omologa a quella del mondo da lui esperito. Questo modello viene assimilato alla cultura, e perfeziona o arricchisce il suo patrimonio di stereotipi[46].

4. EL TEXTO LITERARIO-TEATRAL

Este modelo del mundo se tiene que encarnar en un texto, que prevé una forma dramático-teatral y una forma literaria; y son estas dos últimas facetas las que nos quedan por considerar; será oportuno, pues, efectuar un esquema diegético de la pieza, seccionando los núcleos escénicos en que el texto se divide[47].

Primera jornada

vv. 1-472. Belisario vuelve victorioso de la guerra contra los Persas, y rechaza con modestia las alabanzas de su criado Floro; sin reconocerle beneficia a Leoncio, capitán caído en desgracia que pensaba matarle por encargo de Teodora. Leoncio, admirado y agradecido, le revela que tiene un enemigo poderoso: una mujer. Belisario duda: ¿se tratará de la misma emperatriz o de Antonia? Al llegar el Emperador, Belisario le relata en 10 octavas su victoria; le pide como única recompensa que perdone a Leoncio.

Mientras tanto Floro quita a Fabricio unos papeles que atestiguan su valor, y consigue que el Emperador le premie. Fabricio sólo halla en lugar de sus «servicios» una hoja en blanco, y no podrá recibir ningún premio del Emperador.

vv. 473-746. Teodora explica a Marcia las razones de su odio: ha sido menospreciada por Belisario, que prefiere a Antonia; promete después el gobierno

46. C. Segre, «Temi dell'attività letteraria. Premessa. Esperienza, cultura, testo», en *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 168.

47. Para el concepto de «núcleo escénico» cfr. M.G. Profeti, «Attanti e coppie oppositive negli *Hijos de la Barbuda*», *Quaderni di lingue e letterature*, 1, 1976, pp. 161-189; después en *La vil quimera*..., cit., pp. 196-226.

de Italia a Narces, si mata a Belisario. Amenaza a Antonia: si la dama muestra cariño al general, la Emperatriz lo matará, y desde «el paño» vigila que Antonia se muestre fría y le rechace. Belisario queda trastornado por la frialdad de su amada, y se convence que es ella la mujer que le odia.

vv. 747-986. El Emperador entrega a Belisario unos memoriales para que escoja el futuro gobernador de Italia entre Leoncio, Filipo o Narces; los méritos de los tres son iguales, y Belisario elije al azar; el favorecido es Narces, y después de dejar constancia en el memorial de su elección, Belisario se duerme. Al llegar Narces, decidido a matarle, el favor que el privado le manifiesta le impide llevar a cabo su intento. Él clava el puñal en el memorial, y le deja una nota en que le avisa que una mujer poderosa le amenaza.

En la última escena el Emperador decide enviar a Belisario a otra guerra, en África; Antonia al paño habla con Belisario, e intenta enternecerle, pero el capitán la rechaza.

Jornada segunda

vv. 987-1250. Para alegrar al Emperador, melancólico por la ausencia de Belisario, las damas de la corte preparan la comedia de *Píramo y Tisbe*; Antonia será la protagonista. El Emperador, preocupado por averiguar cuál será la mujer que conjura contra su privado, finge la noticia de la muerte del capitán. Teodora promete Antonia a Filipo, si éste mata a Belisario. Narces y Leoncio lo escuchan y piensan defender a Belisario, matando a Filipo.

Filipo ronda de noche un jardín donde suele bajar Antonia. Acometido por Narces y Leoncio y a punto de ser matado es defendido por Belisario, que ha vuelto sin ser conocido de la campaña de África. Ni Filipo ni Belisario se dan a conocer, pero el primero entrega al segundo una sortija para recompensarle.

vv. 1251-1499. El Emperador sigue en sus pesquisas para averiguar la mujer enemiga de Belisario. Lo pregunta a Narces, que se lo revela, sin embargo afirmando que no puede decirlo.

Belisario se presenta, de nuevo victorioso, al Emperador que le recibe con grandes muestras de contento. Se celebra su venida con la comedia, donde le toca el papel de Píramo. Fingiendo que están ensayando, delante de la misma Teodora, Antonia y Belisario pueden comunicarse su amor. Teodora interrumpe el ensayo.

vv. 1500-1893. Llega Filipo para matar a Belisario, pero reconoce, a través de la sortija, a su salvador. Confiesa a Belisario quién es la mujer que le persigue, sin decirlo abiertamente, sólo negando que sean varias damas.

Belisario, turbado por la revelación, y viendo que el Emperador está llegando, finge estar dormido, y revela como entre sueños la persecución de Teodora. Esta sobreviene, el Emperador se esconde, y observa cómo la propia Emperatriz intenta

matar a Belisario. Airado la destierra a Antioquía. Belisario finge despertarse, tiembla ante nuevos honores que el Emperador le tributa, y consigue que el Emperador perdone a Teodora.

Jornada tercera

vv. 1894-2261. Belisario vuelve de Italia, otra vez victorioso, y rechaza las sugerencias de Narces, Leoncio, Filipo y del mismo gracioso Floro, que le aconsejan que se haga rey de Italia. Teodora osa revelarle su amor, y la rotundidad de la confesión aplasta a Belisario, que la rechaza: no recoge una banda y un guante que Teodora deja caer, y llama a las doncellas para que ayuden a la Emperatriz. Llega Antonia a la cual Belisario da una carta a escondidas. Teodora se la quita, y acusa a Belisario delante del Emperador: mantiene que el capitán ha intentado seducirla, y da como prueba la carta de Belisario. En efecto la carta se puede leer equivocadamente como referida a la misma Emperatriz; y para dar más fuerza a sus acusaciones ésta finge un desmayo.

vv. 2262-2609. El Emperador, convencido de la traición de Belisario, le recibe fríamente; Narces, Leoncio y Filipo, enviados por el Emperador, despojan a Belisario del bastón del mando, de sus bienes y de la libertad; pero Belisario rinde su espada sólo al Emperador, dirigiéndole un lírico fragmento en que recuerda sus pasados méritos. Se descubre también el engaño de Floro al cual el Emperador quita el premio que le había otorgado.

vv. 2610-2826. Belisario es enviado al suplicio: ya que el Emperador piensa que osó levantar los ojos hasta la Emperatriz, manda que le quiten los ojos; todos los dignatarios de la corte sienten una profunda piedad hacia el privado abatido. Belisario antes de morir pide a Antonia que restaure su honor: ella sóla ha sido su amada. Al final se descubre el engaño de Teodosia y el Emperador decide repudiarla para casarse con Antonia, que no acepta, perseverando firme en su amor por el desventurado Belisario.

5. DINÁMICAS DRAMÁTICAS Y LITERARIAS

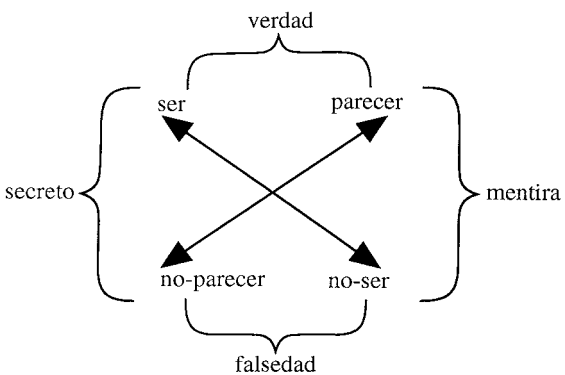
Ya en la primera jornada se ponen de relieve algunas dinámicas dramáticas y algunas dinámicas literarias. Dos veces se repite, en el primer núcleo y en el último, la amenaza a la vida de Belisario; Teodora arma la mano de Leoncio y de Narces, pero la generosidad de Belisario, y en el segundo caso el azar, vencen las amenazas; los dos le advierten que una mujer poderosa le odia. Esta duplicación tiene un evidente intento de refuerzo dramático. Desde el punto de vista escénico, particular eficacia tiene el sueño de Belisario, recurso bastante

frecuente en el teatro de los Siglos de Oro; obviamente del todo inverosímil, pero perfectamente lícito dentro de las convenciones escénicas.

El tema de la desgracia, una desgracia ilógica, derivada de las fuerzas de las circunstancias, del azar tan presente en la pieza, ya aparece en la figura de Leoncio, el general caído, que Belisario, general en su apogeo, encuentra en su entrada triunfal. Es decir, los elementos temáticos de la comedia, la lealtad del privado en lucha con la envidia, la desdicha en acecho, toman un aspecto escénico y plástico en su misma primera escena. Belisario afirma:

> Leoncio ha sido leal
> como desdichado fue.
> Envidias le han desterrado,
> mas ya que a la corte vengo
> dicha y favor le prevengo.
> (vv. 47-51)

La dinámica escénica central de la jornada se cifra en el engaño, que cambia la verdad en mentira. Os recuerdo el esquema de Greimas[48], que nos puede ser muy útil en la lectura de la pieza:



48. J. Courtés, *Introduction à la semiotique narrative et discursive*, Preface de A.J. Greimas, Paris, Hachette, 1976, p. 78.

No sólo el amor fiel y tierno de Antonia, a través del engaño (falsedad), va a parecer desamor; sino que el engaño pasa de los personajes altos a los bajos: Floro engaña al Emperador, presentándole unos «servicios» falsos, que hurta a Fabricio delante de los ojos mismos del espectador, con un comentario explicativo:

> Boquiabierto Juan Paulín
> a los dos césares mira
> y de su amistad se admira.
> ¡Bisoño en la corte al fin!
> (vv. 401-404)

Desde el punto de vista escénico es profundamente significativo que la comunicación entre Antonia y Belisario la impida Teodora «al paño» (p. 28). Y Antonia y Belisario al final hablan entre sí «a hurto», como subraya una acotación de gran sabiduría teatral:

> Vase cada uno por su puerta, y adviértese que el Emperador está en medio leyendo, y un criado alumbrando, y Belisario habla a hurto con Antonia, llegándose y desviándose cuando llama el Emperador, y ella está siempre en la puerta porque no la vea el Emperador (p. 41).

La comunicación estorbada se verifica así siempre entre el escenario y el paño, una corriente secreta de miradas, de medias palabras, de aparte pasa del tablado al interior del vestuario.

Y desde el punto de vista literario he aquí los «episodios heroicos y líricos» que Pellicer requería: las diez décimas de la conquista de Persia y los tiernos cumplidos de Belisario, que Antonia tiene que rechazar. Belisario habla un metalenguaje muy consciente de sus recursos, comentando las expresiones que elige (vv. 687-96)[49]:

> BELISARIO
> A tus pies llega vencido

49. Notaré que dicho metalenguaje es obviamente muy parecido al que muchas veces utiliza Calderón, y de la coincidencia Valbuena Prat (ed. cit., I, p. LI) parecía maravillarse.

un amante vencedor,
aunque mal he dicho «amor»
lo que «obligación» ha sido,
si es fuerza haberte querido
después de haberte mirado;
«un corazón obligado»
llega a tus pies a vivir,
que no me atrevo a decir
«corazón enamorado».

El ascenso de Belisario, a pesar de los enredos y las conspiraciones de Teodora, continúa a través de la segunda jornada, que termina con una apoteosis: el mismo Emperador le ensalza, recordando en un largo fragmento sus empresas (vv. 1720-1815). Se le tributan honores reales, que Belisario asustado rechaza, mientras ha llegado felizmente a comprobar el amor de Antonia. La jornada termina con las palabras paradigmáticas de Belisario, palabras que recordarían a todos los espectadores lecturas, conceptos, lugares comunes, es decir la «forma del mundo» dentro la cual la comedia se enmarca:

Fortuna, tente, Fortuna,
pon en esta rueda un clavo
(vv. 1893-94).

Belisario consigue esta serie de triunfos, a través de su generosidad y del azar en el caso de Filipo, que repite por tercera vez el esquema de amenaza/salvación; pero también utilizando el engaño, como en la primera jornada habían hecho sus enemigos, y ahora hacen sus amigos: en efecto Narces y Leoncio se enteran que Filipo matará a Belisario, escuchando «a la puerta» (p. 50). Belisario habla con Antonia aprovechando el ensayo de la comedia, delante de Teodora, dudosa e impotente:

Estos me engañan (*Aparte*). Prosigan.
A hurto pienso cogellos
(vv. 1430-1431).

Teodora va y viene del escenario, se asoma a la puerta, hasta que «rompe la comedia», y Floro marca esta ruptura con la fórmula ritual:

La comedia se acabó.
Perdón, ilustre senado
(vv. 1498-99).

Lo mismo se verifica en el momento del sueño, que duplica la escena de la primera jornada; pero ahora el sueño es fingido y permite que Belisario revele al Emperador el nombre de su enemiga. El Emperador mismo utiliza la ficción: falsa es la noticia de la muerte de Belisario, y en el último núcleo él se pondrá al paño (p. 74) y será así testigo del cuarto intento de Teodora de matar al capitán. Con dinámicas escénicas tan articuladas como la de los vv. 1683-98:

FILIPO
-¡Quién pudiera despertarlo,
que allí durmiendo lo veo!-
A tu decoro gallardo
no conviene.
TEODORA
No des voces.
FILIPO
-Por que despierte lo hago.-

BELISARIO
-Claro está que si durmiera
que hubiera ya despertado.
Mucho ve quien vela y calla.-
TEODORA
Guarda la puerta, entretanto
que yo llego a darle muerte.
FILIPO
-¡Oh, qué sueño tan pesado!
Quiero tropezar.- ¡Jesús!
Tropieza en una silla
TEODORA
No hagas rumor.
FILIPO
¿Tan ingrato
he de ser si me dio la vida?

Parece que es un letargo
su sueño.

La verdad, el nombre de Teodora, se abre paso a través de la negación, del secreto (de Narces y Filipo) y a través del engaño del sueño. Y la verdad del amor se revela a través del engaño de la comedia fingida: una especie de *mise en abyme* vertiginosa[50], ya que no sólo presenciamos una comedia (ficción) dentro de la comedia (verdad fingida), sino una simulación dentro de la ficción.

Y notaré que Mira piensa en un espectador que conoce perfectamente la historia de Píramo y Tisbe; de otro modo no comprendería la alusión del gracioso:

CAMILA
Todo el papel ha ensartado.
MARCIA
Él es notable persona.

FLORO
Mejor haré la leona,
que lo tengo ya estudiado.
(vv. 1368-1371)

Y la sucesiva de Teodora:

Dame este papel, que ansí
señal y escarmiento doy
de que si leona soy
habéis de temblar de mí.
(vv. 1490-1493)

Un espectador avisado, en suma, capaz de una descifración teatral nada fácil.

La tercera jornada, después de tantos juegos escénicos, es el lugar dedicado a lo patético de la caída; el último invento teatral es el juego banda-guante-carta

50. Sobre el teatro en el teatro, que él define «scena en abyme», *cfr.* C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 51-60. R. Rutelli, «La "Never Ending Story" della scena infrascenica», en *Modi del raccontare*, Palermo, Sellerio, 1987, propone en cambio la definición «scena infrascenica».

(con el carácter anfibológico de la carta, que el Emperador puede interpretar como dirigida a Teodora) y el engaño del desmayo fingido. Pero ahora «lo trágico» y «lo heroico», por citar otra vez a Pellicer, se confían a la palabra y a la profesionalidad del actor que encarnaría a Belisario. Su relación «Monarca de dos imperios...» (vv. 2388-2574) se desarrolla a lo largo de 200 versos, terminando paradigmáticamente «ya será mi vida / el ejemplo mayor de la desdicha».

Se trata de una *summa* de lugares comunes acerca del tema de la fortuna (por ejemplo: «en los palacios más ricos / anda la envidia embozada / con máscaras y artificios», vv. 2523-2525); y me gustaría citarla ampliamente, incluso como muestrario de elegancias líricas. Basten los vv. 2404-2422, que algún crítico podría calificar de «calderonianos»[51]:

Cuando el Tigris os temió
como a celestial prodigio,
y de sus cóncavos senos
salió con mayores bríos,
tropezó vuestro caballo
y amenazaba el peligro,
si no en globos de cristal,
muerte en montañas de vidrio.
Mi amor os vio agonizando
y me arrojé a los abismos
de nieve, donde estos brazos,
remos humanos y vivos,
hecho yo bajel con alma,
del hundoso precipicio
os libraron, y el sepulcro
os negaron cristalino;
porque el amor que os tenía
las ondas ha dividido
con bombas de fuego.

51. Aquí otra vez remito a Valbuena y a su desconcierto, ed. cit., I, pp. XXIII.

La comedia ha llegado a una cumbre tan alta de *pathos*, que la bufa intervención de Floro la tendrá que reequilibrar: después que se le ha quitado su premio, el gracioso exclama:

> y yo seré sin villa
> el ejemplo menor de la desdicha
> (vv. 2608-09).

Pero ya «sale Belisario, corriendo sangre de los ojos, con una sotanilla vieja y sin valona, sin capa ni sombrero, cayendo y levantando» (p. 111). El coloquio lastimoso con los cortesanos y con Antonia, sus declaraciones paralelas a las del Emperador, que se reiteran durante 20 versos (2806-24), recurso por supuesto muy calderoniano también, cierra majestuosamente este ejemplo de grandeza «romana» perfectamente anacrónica, no tanto y no sólo en los trajes –sotanilla, valona, capa, sombrero («calzas atacadas», como decía Lope)–, sino, sobre todo, en la visión del mundo que nos transmite, que es la típica barroca.

Tema de la fortuna mudable, naturalmente, pero también estructura teatral que constantemente juega entre apariencia y realidad, entre verdad y mentira[52], y juego matemático de todas las posibilidades de la ilusoria realidad de la escena. La tragedia de Belisario se cumple porque el azar monta sus lances en un engranaje de alta precisión. Bastaría un mínimo cambio para mudar radicalmente el destino de los personajes. Se trata de una perfección estructural casi angustiosa, dominada por un repetirse obsesivo del número tres: tres las campañas victoriosas de Belisario, tres los intentos frustrados de matarle; tres las condenas finales del emperador; etc. Se pregunta uno cómo se ha podido juzgar este teatro una «sucesión de escenas, muchas veces sin trabazón íntima»[53].

6. MIRA DE AMESCUA HOY

Lo que nos conduce de nuevo a la pregunta: ¿por qué este tipo de teatro, que ha conocido en su tiempo grandes éxitos de público y de crítica (Lope, Cervantes, Bances...), ha sido olvidado después? Es una pregunta que parece

52. M.G. Profeti, «"Essere" vs "Apparire" nel teatro barocco», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, II, pp. 543-555; después en *La vil quimera...*, cit., pp. 32-42.

53. Valbuena Prat, ed. cit., I, p. XX.

recorrer *Un teatro en la penumbra*, desde su mismo título, una pregunta a la cual las distintas intervenciones intentan contestar de varias formas, hasta la exaltación de Mira, llevada a cabo por Villanueva. Quizás la contestación está, sencillamente, en la perfecta correspondencia de Mira con el horizonte de expectativas de su tiempo.

El teatro de los Siglos de Oro se vuelve a «descubrir» en la época del romanticismo, y bajo el empuje de los estudiosos alemanes, como se sabe. Y en este período se buscan en la comedia áurea características como «espontaneidad», «popularismo», «fe religiosa», etc. El estudioso de hoy sabe que todo esto ha sido una ilusión de aquellos primeros descubridores, sin embargo seguimos dependiendo de sus juicios y de sus preferencias, como he podido comprobar[54].

Pero me parece evidente que, odebeciendo a su propia visión del mundo, los románticos tienen que «silenciar» toda aquella producción que no corresponde a la «fiel representación de las pasiones humanas», y que da muestras de un estilo refinado y de una estructura artificiosa. Y así se menospreció la comedia palaciega de Calderón, su misma comedia de capa y espada, y naturalmente un tipo de representación elegante, moral, docta, sabia, como es la comedia heroica e histórica. Ya que Mira inscribe su producción principalmente en este marco, no nos maravilla un «olvido», que creo sería poco científico insistir en revindicar. El caso de Mira no es excepcional, naturalmente; baste pensar en Jiménez de Enciso o en Vélez de Guevara, que comparten su predilección para la comedia heroica, y que han sufrido la misma suerte.

La obra de Mira hay que estudiarla ya sin polémicas, un tanto pasadas de moda, identificando la forma del mundo que en ella se manifiesta, la forma escénica en que se encarna, tan elegante y sofisticada, como hemos visto, y la forma literaria, con su elocuente retórica, que haría las delicias del espectador de los Siglos de Oro. A los cuales Zabaleta proporciona los siguientes criterios de juicio de la comedia:

> Aora bien, quiero enseñar al que oye comedias a oirlas, para que no saque del teatro más culpas de las que lleuó. Procure entender muy bien los principios del

54. M.G. Profeti, «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico», en *Actas del Symposium sobre L. Vélez de Guevara. Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1983, pp. 1-9; después en *La vil quimera...*, cit., pp. 267-288.

caso en que la comedia se funda, que con esto empezará desde luego a gustar de la comedia. Vaya mirando si saca con gracia las figuras el Poeta, y luego si las maneja con hermosura: que esto, hecho bien, suele causar gran deleite. Repare en si los versos son bien fabricados, limpios y sentenciosos: que si son de esta manera le harán gusto y dotrina: que muchos, por estar mal atentos, pierden la dotrina y el gusto. Note si los lances son nueuos y verisimiles, que si lo son, hallará en la nouedad mucho agrado, y en la verisimilitud le hará grande placer ver a la mentira con todo el aire de la verdad. Y si en todas estas cosas no encontrare todo lo que busca, encontrará el deleite de acusarlas, que es gran deleite[55].

55. J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, ed. de J.M. Díez Borque, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 24-25.