FORMA DEL MUNDO, FORMA LITERARIA, FORMA TEATRAL

MARIA GRAZIA PROFETI
Università degli Studi di Firenze

1. IDEOLOGÍA Y DESTINATARIOS COEVOS

El título que define nuestras operaciones críticas y nuestras reflexiones teóricas en estos días es interesantísimo: al trabajar sobre el teatro cada uno de nosotros ha tenido que encararse con el problema propuesto por la interacción de los dos términos que lo constituyen. La ideología (según la etimología del término: análisis del origen y de la clasificación de las ideas) se presenta con toda su fuerza justo en el texto teatral, ya que su fruición prevé una relación directa con el destinatario: un lugar donde el público converge y, de forma colectiva y simultánea, "presencia" un acto social, la representación teatral, ante la que expresa inmediatamente su aprobación o su rechazo de un mensaje.

Es evidente, por ejemplo, que el teatro cortesano transmite una idea del poder y de la grandeza de la corte; mejor dicho *nace* de la propia idea de este poder y de la necesidad de comunicarla a sus destinatarios. De aquí derivan aspectos como la armazón mitológica, que permite hablar a un público de élite a través de una simbología elitista. Si el crítico olvida al destinatario y el sentido de esta operación literaria, no estará en condiciones de apreciar las características de los textos, y efectivamente durante un periodo muy largo este tipo de espectáculo no se ha sabido enjuiciar.

Si un autor del siglo XVII no tiene en cuenta las expectativas de su destinatario, condena su obra al fracaso. Es lo que destaqué al examinar —en 1978— *Las firmezas de Isabela* de Góngora, en un artículo que titulé "*Taxis*, *lexis* y código ideológico-social en una 'comedia errada'".[1] Me interesaba, en

[1] Le agradezco a Agapita Jurado su revisión, cuidadosa y competentísima, de estas notas.
Repito aquí las conclusiones que senté en "*Taxis*, *lexis* y código ideológico-social en una comedia 'errada' del siglo XVII: *Las firmezas de Isabela* de Góngora", en *Actas del Coloquio sobre teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII* (Roma, 16-19 de noviembre de 1978). Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, Roma, 1981, pp. 73-106; después en María Grazia Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*. Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 227-264. En esta versión, se podrá hallar una información bibliográfica más completa (pp. 241-246).

efecto, comprobar unas afirmaciones de contemporáneos de Góngora, que subrayaban a la vez lo "limado" de la comedia, y su carácter en cierto sentido de "extravío":

> Las nunca tan bien escritas *Firmezas de Isabela*, comedia de los más proprios, lucidos y elegantes versos que las edades han visto representar en el teatro del mundo, desde su principio hasta hoy, y su traza ejecutada y guardada con todo el rigor de la arte.[2]

> Y no hallo por demérito errarla [la comedia], pues don Luis de Góngora, que fue el honor de nuestra nación, y el escándalo de las extrañas, no pudo conseguir este acierto. Descamino es éste que no afrenta.[3]

Las conclusiones de mi análisis: la subversión a la que Góngora se entrega en *Las firmezas de Isabela* no depende sólo de los aspectos técnicos de la polémica anti-Lope, o de la elaboración formal, sino que es más profunda y sustancial. Es cierto que en el momento mismo en que Góngora se dedica a la comedia, destruye el tipo literario a través de un uso reiterado de la ruptura de la convención teatral —bien posible en el teatro de Lope— pero que aquí, según una tendencia a la exasperación de formas, típica del cordobés, llega al paroxismo. Pero él efectúa además otra "traición" en relación con sus destinatarios: en las *Firmezas* y en dependencia del precepto literario de la *aurea mediocritas*, actúan personajes de mediana estatura social: unos mercaderes, sus criados, las damas de su familia. Si la tragedia requiere la presencia de personajes nobles y míticos, la comedia de tipo clásico o renacentista, a la que Góngora tributa su admiración, pondrá en las tablas a protagonistas acaudalados y acomodados, pero no excepcionales por nobleza y heroísmo. Al mismo precepto se acomoda *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar, comedia respetuosa de las reglas aristotélicas, y alabada por Cervantes:

> Mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras

[2] *Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de don Luis de Góngora*, Apéndice V a Luis de Góngora, *Obras completas* (ed. Millé y Jiménez). Aguilar, Madrid, 1972, p. 1230.

[3] José Pellicer y Tovar, *Idea de la comedia de Castilla*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*. Gredos, Madrid, 1965, p. 227.

> algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado.[4]

Y si me parece ociosa la cuestión de una posible influencia del *Mercader amante* sobre *Las firmezas de Isabela*, muy interesante será subrayar que se trata de dos comedias que se diferencian del sistema dramático de Lope y se ciñen a un obsequio más declarado a la preceptiva clasicista. Es decir: son razones específicamente literarias las que justifican la presencia del tipo social "mercader" como protagonista de la comedia de Góngora, no los pretextos autobiográficos reseñados por Jammes.[5]

Ahora bien, según el examen del propio Jammes, ninguna de las pocas comedias de Lope donde dicho tipo social aparece, demuestra simpatía o interés para con el personaje: en ellas el mercader personifica el dinero, que se opone a la virtud y a la nobleza en un sistema paradigmático que estriba en valores bien distintos.[6] Y más recientemente Díez Borque aclara:

> Recordaré [...] la consideración negativa del pequeño comerciante y su descalificación (tratándolo incluso de judaizante) nacidas de prejuicios éticos, reforzados prejuicios hidalguistas en contra de la actividad económica. Descalificación que —como en otros sectores— le llevará a huir de su clase, asimilándose —mediante la compra de títulos— a la nobleza y claudicando del riesgo económico. No existe una mentalidad burguesa, sino una mediatización de toda la vida social y económica por una escala de valores detentada y afianzada por la nobleza y esto es lo que reflejará la comedia [...] al atacar y presentar negativamente al comerciante, las contadas ocasiones que se ocupa de él [...] La comedia está regida por un espíritu aristocrático y no por un espíritu burgués y, por ello, todas las actividades basadas en actuaciones monetarias quedarán fuera de las

[4] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Luis Andrés Murillo). Castalia, Madrid, 1978, P. I, cap. XLVIII, p. 569.

[5] Según Jammes, Góngora tributa su admiración a Francisca Gelder, descendiente de una familia de origen alemán: su padre Johannes Gelder había llegado hacia la mitad del siglo XVI a Almagro, colocándose como cajero al servicio de Johannes von Juren; se casó después con la hija de este potente banquero. Jammes concluye: "Il ne me paraît pas concevable que Góngora ait pu imaginer l'histoire de Camilo, caissier d'Octavio dont il finit par épouser la fille, sans songer en même temps à l'histoire de Juan Gelder épousant Elena de Juren. Je suis même persuadé que cette histoire vécue a largement contribué à l'elaboration de *Las firmezas de Isabela*, et que l'on comprend mieux la sympathie avec laquelle est traitée la bourgeoisie marchande dans cette *comedia*, quand l'on connaît l'amitié et le respect que Góngora avait pour Francisca Gelder". Robert Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Institut d'Études Ibériques, Bordeaux, 1967, pp. 498-505.

[6] *Ibid.*, pp. 494-498.

> preocupaciones de la comedia, donde no cuentan virtudes burguesas como ahorro, prudencia, trabajo.[7]

En cambio, siguiendo su senda exclusivamente *literaria*, que se sitúa fuera de lo social, Góngora se opone, o a lo mejor descuida, un conjunto de valores ideológicos, de los que un género tan ligado a sus destinatarios, como la comedia, no puede prescindir. Como diría Robert Jauss, él traiciona el "horizonte de expectativa" de su público. Este evidente alejarse de las características incluso pragmáticas del tipo dominante de comedia, para enraizarse en una tradición literaria (unidades aristotélicas, *aurea mediocritas* de los personajes, ruptura de la convención teatral, etcétera) en la que el espectador ya no se identificaba, lleva consigo un fracaso, o por lo menos un escaso éxito de la pieza de Góngora, que suscita el juicio de Francisco de Villar:

> Fue don Luis de Góngora tan eficazmente aficionado a los antiguos, que parece que pasó a superstición su respecto, pues sólo por la fe de los aciertos de Grecia o Ytalia, se negó a las evidencias de España.[8]

2. Escritura, costumbrismo, utopía

Ninguna duda, pues, acerca de la necesidad de examinar el nivel ideológico del texto literario para el teatro. Sin embargo, en tiempos más recientes, la crítica parece haber olvidado el concepto de "ideología", y hasta ha manifestado un hastío hacia este tipo de investigación, en el momento en que el análisis histórico de la literatura ha sido sustituido por el análisis formal, es decir, en el momento de transición del historicismo crítico al formalismo-estructuralismo.

Es cierto que muchas veces los estudiosos habían confundido el examen de las ideas transmitidas en el texto con la sociología de la literatura (centrando la mirada sólo en la recepción del texto literario para el teatro), o bien lo habían identificado con la crítica sociológica, es decir, con el examen de la influencia de

[7] José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Gredos, Madrid, 1976, p. 228. Del tema del mercader se ha ocupado Ysla Campbell, "*El mercader amante* de Gaspar de Aguilar: la imagen dramática del cambio", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena IV*. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 8-11 de marzo de 1995). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1996, pp. 27-35; y "El comercio y las finanzas en el teatro de Lope de Vega", en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad*. Universidad de Murcia/UACJ, Murcia, 1996, pp. 113-119.

[8] *Apud* Jean Canavaggio, "Góngora et la 'comedia nueva': Un témoignage inédit de Francisco de Villar". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I (1965), p. 252.

la sociedad en el autor.[9]

En cambio a veces es justo en lo que nos parecería más alejado de la historia y de la sociedad —como el mito— que se nos revela la ideología de un periodo. No es un caso que en el mito Maurice Molho vea "el discurso no aparentemente ideológico de una ideología", recordando la afirmación de Lévi Strauss según la cual "nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política". Para concluir:

> Si se despoja al mito de su estructura y de su sustancia imaginaria, indefinidamente perpetuable, que la habita, no queda más que un discurso ideológico *real*, es decir, arraigado en la historia y por ello destinado a derrumbarse, al par que las condiciones infraestructurales que lo engendran.[10]

Otro error en que a veces han incurrido los críticos: olvidarse de que lo que se está examinado es un "texto literario", que obedece a un estatuto específico, con una función esencialmente estética, no un documento histórico *tout-court*. Puede servir como ejemplo el problema del honor, uno de los temas más estudiados del teatro áureo,[11] que sin embargo presenta un marcado aspecto simbólico. Si los protagonistas temen que la fragilidad de sus esposas, hermanas, hijas "manche" su buen nombre, su respetabilidad pública, este temor "cubre" algo distinto, como hace tiempo notó Américo Castro:

> El drama atroz surgía cuando un español se daba cuenta de que no era tenido por cristiano viejo, es decir, por miembro de la casta dominante [...] Pero este drama sordo y oprimente no fue llevado a escena, no era posible hacerlo [...] No era pensable [...] sacar a escena un personaje que, retorcido de dolor, se lamentara de ser privado de un beneficio eclesiástico, de un cargo de gobierno o del respeto de sus convecinos porque su abuelo o retatarabuelo habían sido judíos o moros.[12]

[9] La distinción entre las dos vertientes se debe, entre otros, a C. Cases: *vid.* su intervención en *I metodi attuali della critica in Italia*. ERI, Torino, 1970. Para un análisis de este tipo recordaré a L. L. Schücking, *Sociologia del gusto literario*. Rizzoli, Milano, 1968. Más centrado en el concepto de la influencia del "poder" en el texto dramático es José Amezcua, "Notas sobre la ideología en Calderón". *El teatro como representación y fusión de las artes. Antropos*, Extra, 1 (1997), pp. 55-60.

[10] Maurice Molho, "Acerca del 'discurso ideológico' del *Burlador de Sevilla*", en *Mitologías. Don Juan. Segismundo*. Siglo XXI, Madrid, 1993, pp. 106-107.

[11] En 1977 José Antonio Madrigal registraba 596 títulos, *Bibliografía sobre el pundonor: teatro del Siglo de Oro*. Universal, Miami, 1977; y obviamente la bibliografía ha crecido vivazmente en los últimos veinte años.

[12] Américo Castro, *De la edad conflictiva*. Taurus, Madrid, 1972, pp. 23-25. La tesis la vuelve a proponer A. A. Van Beysterveldt, *Repercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la "comedia nueva" espagnole*. Leiden, 1966;

El temor al deshonor se desplaza así de un motivo concreto y angustioso, a otro menos "inconveniente"; se trata de un mecanismo parecido al del sueño, en el cual la censura se puede superar a través de la creación del símbolo. Recuerdo la definición de símbolo como el lugar donde una presencia (el objeto concreto) y una ausencia (es decir el contenido conceptual no explícitamente expresado) establecen un contacto analógico; donde un significante y un significado se unen en una relación no arbitraria, una relación de contigüidad parecida a la sinécdoque. El significante del símbolo "honor" será entonces la "falta" por parte de la mujer, con la relativa pérdida de valor social; mientras que el significado serán los estatutos de la "limpieza de sangre", según los cuales, descubierto un antepasado judío, se perdían beneficios, cargos, respeto social, es decir *honor*. Por lo tanto el *honor* en el teatro áureo no es signo genérico, sino signo con estatuto peculiar (el símbolo es por ejemplo convencional, como afirma Pierce); no pertenece a un código cultural, sino a un nivel metacultural; estudiarlo con los medios de la crítica histórica es inadecuado y genera falsos análisis.[13]

Pero, para no volver a tocar un tema tan candente, examinemos la comedia de enredo, que un sinfín de veces se ha utilizado como repertorio costumbrista,[14] es decir, como documento para bosquejar la sociedad española de la época, considerándola casi una directa descripción del *aquí*, es decir de las costumbres (lo que se siente y se piensa en un momento dado) y de las modas (lo que se hace y se ve).

Una justificación de esta lectura reside en un hecho evidente: este tipo de pieza se define a través de la indumentaria contemporánea ("la capa y la espada"), lo cual parece poner en relación directa la estructura literaria con la estructura social. Pero el examen de los textos llega a resultados muy distintos.[15]

---

bibliografía más reciente en David M. Gitliz, "The New-Christian Dilemma in Two Plays by Lope de Vega". *Bulletin of the Comediantes*, 34 (1982), pp. 63-81.

[13] Puesto que se le considera como símbolo, el honor podrá perder cada vez más su contenido conceptual, hasta llegar a ser simplemente la ruptura que pone en marcha el enredo; los comediógrafos pueden acudir a falsos problemas de los cuales autores y espectadores son conscientes del principio al fin. Maria Grazia Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Università di Pisa, Pisa, 1970, p. 79.

[14] Ángel Valbuena Prat, define "costumbrista" a la comedia de capa y espada de Calderón. *Calderón*. Juventud, Barcelona, 1941, p. 152. Y, para citar a otro autor, Guido Mancini habla de "Una commedia di costume di Moreto", en *Romania. Studi offerti a F. Piccolo*. Armanni, Napoli, 1962, pp. 231-236; y James A. Castañeda subraya "An Unexplored Aspect of Moreto's Theater: His Costumbrismo", en Sylvia Bowman *et al.* (eds.), *Studies in Honor of Gerald Wade*. Porrúa, Madrid, 1981, pp. 35-48.

[15] Repito aquí las argumentaciones que avancé en "Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo". *Cuadernos de teatro clásico*, I (1988), pp. 51-60; después

Es cierto que la comedia presenta al comediógrafo del siglo XVII como *speculum vitae*, según la definición que cierra el *Arte nuevo*, y que Lope repite, casi al final de su vida, en *El castigo sin venganza*:

> Es la comedia un espejo
> en que el necio, el sabio, el viejo,
> el mozo, el fuerte, el gallardo,
> el rey, el gobernador,
> la doncella, la casada,
> siendo al ejemplo escuchada
> de la vida y del honor
> retrata nuestras costumbres,
> o livianas o severas,
> mezclando burlas y veras,
> donaires y pesadumbres.[16]

Sin embargo, el espejo de la literatura no refleja directamente el referente real, como a veces se ha pensado algo ingenuamente, sino que lo refleja como se desearía que fuera, o como podría ser; en la superficie especular del texto literario la realidad se corta a la medida de un deseo.

Y esto lo sabían muy bien los escritores del Siglo de Oro, ya que Góngora compara el sueño a un "autor de comedias":

> el sueño (autor de representaciones),
> en su teatro, sobre el viento armado,
> sombras suele vestir de bulto bello.[17]

y Zabaleta afirma:

> Las comedias son muy parecidas a los sueños. Las representaciones de los sueños las hace la naturaleza, quizás por hacer entretenido el ocio del sueño. Estas representaciones muchas veces son confusas, algunas pesadas, por milagro gustosas, y tal vez dejan inquietud en el alma. Un retrato es de esto el teatro.[18]

---

en *La vil quimera*..., ed. cit., pp. 70-82. En la versión original se podrá hallar una información bibliográfica más completa.

[16] Lope de Vega, *El castigo sin venganza* (ed. David Kossoff). Castalia, Madrid, 1970, p. 242.

[17] Luis de Góngora, "Varia imaginación que en mil intentos", en *Sonetos completos* (ed. Biruté Ciplijauskaité). Castalia, Madrid, 1985, n. 72, p. 137.

[18] Juan de Zabaleta, *Día de fiesta por la tarde* (ed. José María Díez Borque). Planeta, Madrid, 1977, p. 13.

Veamos, pues, este mundo soñado y sus relaciones con las costumbres y la moda. La palabra que nos describe la moda, como dice Barthes,[19] hoy nos obliga a comprar, en una sociedad de consumo que se rige por el movimiento; la frágil economía de la España del siglo XVII, en cambio, quiere y espera la inmovilidad como punto de llegada; el gasto, el lujo es el molino de viento contra el cual se arremete, la tendencia peligrosa que hay que evitar. Lo viejo se considerará siempre mejor que lo nuevo. Así, la descripción del traje en la comedia de capa y espada se puede desarrollar sólo en el momento mismo de su negación; y sirva como ejemplo un fragmento de *Antes que todo es mi dama*, donde la indumentaria del galán se describe *negando* su comodidad.[20] Y Moreto llega a describir los deseos de elegancia de los *lindos* a costa de la negación última, la de su misma masculinidad.[21]

El mecanismo se vuelve más complicado aún si en el juego entra otro elemento, el cuerpo de la mujer, que el vestido cubre para negarlo o para subrayarlo. Ahora bien: la historia de la moda femenina del siglo XVII es la historia del intento de anular el cuerpo de la mujer: los pechos se aplastan, el cuerpo se esconde bajo una serie de faldas y el guardainfante, el pie se achica dentro de zapatos parecidos a instrumentos de tortura, la cara se cela detrás de velos y mantos. Y la escritura que registra este conjunto de reglas de destrucción se encara con una serie de antinomias irreductibles, que afloran, por ejemplo, en las polémicas contra las tapadas.

El examen de los fascinantes textos de los moralistas,[22] o de las sátiras de Quevedo, nos revela que en el momento de la alusión y de la descripción literaria, la voluntad de moralismo carga la escritura de un valor de *interpretación* de la realidad, que la despoja de su carácter neutro: el *espejo* se hace deformante. Todo ello se ve muy claramente en el caso de la polémica contra el guardainfante; y baste recordar un fragmento de Rojas Zorrilla:

[19] Roland Barthes, *Sistema della Moda*. Einaudi, Torino, 1970, pp. XV-XVI.

[20] Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, en *Obras completas* (ed., pról. y ns. Ángel Valbuena Briones). Aguilar, Madrid, 2ª ed., 1956, t. II, p. 884a-b. Con la misma modalidad de descripción negativa, el argumento vuelve a aparecer en una obra en prosa como la de Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (ed. Cristóbal Cuevas García). Castalia, Madrid, 1983, pp. 99-110.

[21] Agustín Moreto, *San Franco de Sena*, en *Comedias escogidas* (ed. L. Fernández Guerra y Orbe). BAE, Madrid, 1950, t. XXXIX, p. 123c. *Vid.* también Agustín Moreto, *El lindo don Diego* (ed. Maria Grazia Profeti). Taurus, Madrid, 1983, pp. 63-67.

[22] Vuelvo a proponer aquí algunas conclusiones de "Storia di O. Sistema della moda nella Spagna del Secolo d'Oro", en *Identità e metamorfosi del Barocco Ispanico*. Guida, Napoli, 1987, pp. 113-148, donde se hallará una reseña de los tratados y textos literarios sobre la moda en el siglo XVII.

—¿Qué es un guardinfante?
—Un enredo
para ajustar a las gordas,
un molde de engordar cuerpos...
es un encubre preñadas,
estorbo de los aprietos,
arillo de las barrigas,
disfraz de los ornamentos;
y es, en fin, el guardinfante
un enjugador perpetuo
que está secando la ropa
sobre el natural brasero.[23]

Así, a través de las argumentaciones de los moralistas o de la descripción deformadora de la Comedia, la negación del movimiento y del deseo, implícita en la censura de la moda, descubre su origen en la negación del deseo primario: el sexual. Y recordaré la definición de la comedia de capa y espada que dio don Marcelino, según la cual en este deseo reside la razón misma del movimiento del enredo: "En todas, la pasión dominante, y que, digámoslo así sirve de motivo, al mismo tiempo que de impulso y de núcleo, a la trama, es el amor".[24]

Entre los varios niveles de la pieza opera una intrínseca cohesión que el análisis de su estructura puede destacar, mientras que el historicismo crítico se limitaba a descubrir la relación de los "contenidos". Ahora bien, algunas de las articulaciones profundas que se revelan en la pseudodescripción del referente real, intervienen en los mecanismos constitutivos del texto literario, en el enredo. No sólo un buen número de comedias de capa y espada se organiza alrededor de una prenda de vestir (como el primer acto de *Antes que todo es mi dama* alrededor del *quid pro quo* de la banda), sino que la adulteración de la realidad, propia del *esconderse y del taparse*, del disfrazarse, funciona como eje propulsor de un sinfín de comedias de capa y espada, hasta despertar la autoironía de Calderón.[25]

[23] Francisco de Rojas Zorrilla, *Los tres blasones de España*, jornada III, *apud* Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* (ed. Francisco Rodríguez Marín). Madrid, 1969, n. 1, p. 29 [Clásicos Castellanos, 38].

[24] Marcelino Menéndez y Pelayo, "Comedias de capa y espada y géneros inferiores", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición Nacional de las Obras de Menéndez y Pelayo, Santander, 1941, t. III, p. 273.

[25] Una serie de citas en Bruce W. Wardropper, "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega, 1967, pp. 689-694.

El juego escénico dentro/fuera basado en las entradas y las salidas del personaje que se esconde o se revela; el juego del posible reconocimiento que reside en la alternancia tapado/descubierto es homólogo al del traje/cuerpo en la moda, y a la oposición fundamental mentira/verdad de la escritura moralista.

Y si el taparse es análogo al disfrazarse, recordaré que un peculiar tipo de disfraz es el que se efectúa a través de las palabras, como en *El lindo don Diego*, donde la fregona Beatriz se hace pasar por condesa sólo utilizando expresiones cultas.[26]

No es pura casualidad si los moralistas que se ocupan de la moda en el siglo XVII pasan de la condena de la primera a ponderaciones sobre el lenguaje: Manojo de la Corte, después de haber censurado los cuellos excesivos, efectúa una digresión sobre las palabras.[27] Tomás Ramón, en su *Nueva premática de reformación contra los abusos de los afeites, guedejas y guardainfantes* dedica un capítulo entero a la censura del lenguaje culto, procurando demostrar "que es contra el gusto de Dios y de las obligaciones de los predicadores evangélicos lo que hoy usan algunos cultos, y muy en daño de las almas".[28] Ya se sabía que se podía utilizar la condena religiosa como censura y repulsión del gongorismo;[29] ahora, el cultismo se asimila al lujo del traje, y ambos se reúnen bajo el tejuelo de hipocresía y fariseísmo. Aquí también la apariencia oculta la esencia, según una articulación fundamental que se da en Quevedo al relacionar el exceso de dicción con el exceso del decorado en la indumentaria:

> El habla de los cristianos
> es lenguaje de ramplón:
> por esto va la razón
> de un circunloquio discreto

[26] Moreto, *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 98.

[27] "Para comprovación de lo menos, arguyré de lo más que puede el uso, pues no sólo alcança su jurisdicción a lo que es tan esterior y material, sino que passa a las vozes y palabras, instrumentos con que se expresan los concetos del alma". Fernando Manojo de la Corte, *Discurso en que se prueba que el hábito introducido por la nueva pragmática es el más natural y más conforme al antiguo destos Reynos*. Sebastián de Cornellas, Barcelona, 1625, f. 14v.

[28] F. Tomás Ramón, *Nueva pragmática de reformación contra los abusos de los afeites, calçado, guedejas, guardinfantes, lenguaje crítico, moños, trajes...* Diego Dormer, Zaragoza, 1635, pp. 319-328.

[29] Cf. la "Oración fúnebre del doctor Felipe Godínez en la muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio" (ed. Maria Grazia Profeti). *Quaderni di lingue e letterature*, 5 (1981), pp. 251-252.

en retruécano y conceto
como en calzas y en jubón.[30]

Sin embargo, los finales felices, que constituyen la ley fundamental de la comedia de enredo, manifiestan la infantil omnipotencia del deseo, ya que, a pesar de las varias negaciones moralistas, el deseo tiene que triunfar en un tipo de literatura que se funda en la proyección de las apetencias de los destinatarios, como lo es el teatro de diversión. No sólo el inmediato deseo amoroso como eje del enredo; no sólo el deseo "de decir", en las lujosas descripciones que ya han asimilado plenamente el gongorismo; no sólo deseo de ver, esto es, triunfo de la indumentaria y muestrario de la moda, no obstante la condena moralista,[31] sino el deseo de contemplar los ritos cotidianos de una clase media, acomodada, madrileña. La urbanidad, la elegancia de los modales, la importancia atribuida a la música, a la danza, a la mesa, a la etiqueta en el intercambio de los cumplidos, nos dicen que ritos reservados a la nobleza ahora van extendiéndose hacia clases intermedias, y que un público de varios niveles sociales acude a verlos y quiere identificarse con ellos.[32]

El espejo ahora es deformante en un sentido más profundo; es decir, intenta, con la imagen que refleja, cambiar al que la está mirando. Simmel ve el fundamento mismo de la moda en una oposición entre

> movimiento y quietud, productividad y receptividad [...] La moda [...] es un producto de la división en clases sociales y tiene la misma estructura que otras muchas formaciones análogas [...] cuya doble función es la de comprender en sí un círculo y al mismo tiempo separarlo de los otros.[33]

La comedia de capa y espada traza pues en el escenario un cuadrado mágico, como el círculo de los nigromantes, y en este cuadrado pinta un tipo de sociedad donde el deseo puede triunfar. Y se trata de una transgresión tan fuerte que tiene que pintarla negándola, o aplastándola con la convención.

[30] Cf. mi comentario en *Quevedo: la scrittura e il corpo*. Bulzoni, Roma, 1984, pp. 227-238.

[31] Me parece muy significativo que las dos damitas "con mantos" que Lope nos muestra al salir de una representación estén comentando el tocado y el traje de la actriz Amarilis. *Vid.* Lope de Vega, *Ay, verdades, que en amor*, en *Obras*. NAc, III, p. 511.

[32] A resultados parecidos he llegado examinando una colección de novelas escritas por Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (Madrid, 1663). F. Angeli, Milano, 1987.

[33] "...movimento e quiete, produttivita e recettività [...] La moda [...] è un prodotto della divisione in classi e ha la stessa struttura di molte altre formazioni [...] la cui doppia

3. La "forma del mundo"

Este tipo de lectura demuestra, a mi modo de ver, cómo se puede salvar la antinomia existente entre el nivel de la "clasificación de las ideas" y el examen de textos literarios, sistemas complejos en los cuales las "ideas" se conjugan con la forma a través de la que se expresan, sistemas que necesitan instrumentos no sólo filosóficos, sino modelos formales y retóricos.

Ha sido muy útil, por lo tanto, que la teoría de la literatura volviera a considerar la historia de las ideas desde el punto de vista de la escritura, según la definición de Barthes: la *écriture* es una "relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado a través de su destinación social, la forma en su intención humana y ligada así a las grandes crisis de la historia".[34]

Cesare Segre resume así:

> Ogni concezione del mondo, e ognuna delle ideologie che congiurano a istituire nuove convenzioni del mondo, implica particolari usi linguistici, e "marche stilistiche". I valori semantici delle parole sono selezionati non solo dalla loro concatenazione in enunciati, ma anche dall'appartenenza degli enunciati a una data "formazione discorsiva", sottospecie delle "formazioni ideologiche".[35]

Aparece así un concepto nuevo y algo distinto con respecto al de "ideología": el crítico literario no tendrá que analizar el origen de las ideas, ni estudiar su clasificación (como hace el filósofo), sino ver cómo la "forma del mundo" de un periodo influye en la organización de un texto, en su "forma literaria". Así, la semiótica ha propuesto reincorporar la historia en la literatura; subrayando, sin embargo, que las ideas se tendrán que medir a través de la organización formal de la "escritura".

Desde este punto de vista volveremos a considerar el sentido de la crisis del siglo XVII, muy presente a los ojos del intelectual contemporáneo, el malestar que llega a ser objeto de meditación quizá por primera vez en la historia de la cultura y se hace estímulo para la meditación y para la expresión literaria: según Maravall nace así la conciencia del hombre moderno.[36]

España no participa en la fundación de la nueva "ciencia" europea, que en este periodo se viene elaborando en Italia (los *Discorsi e dimostrazioni*

funzione è di comprendere in sé un cerchio e nello stesso tempo di separarlo dagli altri". G. Simmel, *La Moda (1895)*. Editori Riuniti, Roma, 1985, pp. 10-14 [la traducción es mía].

[34] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953); cito traduciendo de *Il grado zero della scrittura*. Einaudi, Torino, 1982, p. 12.

[35] Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Einaudi, Torino, 1985, p. 75.

[36] José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1975.

matematiche sopra due nuove scienze de Galileo son de 1638), en Francia (Cartesio, *Discurso sobre el método*, 1633), en Inglaterra (Newton, *Principios de filosofía*, 1687): reconocer la primacía de la experiencia, en efecto, implicaría la renuncia a los valores transcendentales, típicamente españoles, frágil punto de apoyo en el diluvio de incertidumbres y frente a los ataques políticos exteriores. Sin embargo, la necesidad de establecer una nueva relación con la realidad se presenta a la conciencia del intelectual español: el mundo se considera al mismo tiempo como infinito[37] y como mensurable objetivamente a través de los nuevos instrumentos, el reloj marca de forma dramática el paso del tiempo, lo lejano puede aparecer cercano con el anteojo y con las gafas: cada certidumbre que el pasado transmite puede romperse bajo los golpes de la experiencia. También esta labilidad se reflejará en la página literaria y en el teatro; y yo veo aquí la raíz de un aspecto fundamental del teatro áureo: la oposición entre realidad y apariencia, que se repite de forma obsesiva y que constituye uno de sus cimientos.[38]

El *desengaño*, la crisis de la realidad, el individualismo, un orgullo aristocrático e intelectual relacionado con los valores dominantes, el estoicismo y la alabanza de la *aurea mediocritas*, la angustia existencial y al mismo tiempo la adhesión a un epicureísmo lírico, constituyen el empalme ideológico entre la serie histórica y la serie literaria.

4. Texto y contexto

Si admitimos que la forma del mundo se desarrolla en la historia, un corolario evidente será que la forma del mundo de un determinado periodo se tendrá que analizar en relación con su momento histórico, nunca en relación con nuestras propias creencias.

Muchas veces el análisis se ha efectuado desde el "punto de vista" ideológico del crítico, olvidando la necesidad de referirse al contexto (histórico, filosófico, social) del texto literario. Un buen ejemplo lo constituye el caso de *Fuenteovejuna*, que elijo por ser bien conocido por todos, y porque lo estudié hace tiempo.[39] La reseña de los ensayos que se han dedicado al texto es muy

[37] A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*. Gallimard, Paris, 1973 (trad. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*. Feltrinelli, Milano, 1970).

[38] Maria Grazia Profeti, "Essere *vs* Apparire nel teatro barocco", en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Bulzoni, Roma, 1990, t. II, pp. 543-555; después en *La vil quimera...*, ed. cit., pp. 32-42.

[39] Lope de Vega, *Fuenteovejuna* (ed. Maria Grazia Profeti). Cupsa, Madrid, 1978, pp. XI-XXI.

interesante, desde un fragmento harto conocido de Menéndez y Pelayo:

> En *Fuente Ovejuna* el alma popular que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles. Tal es el brío, la pujanza, el arranque revolucionario que tiene; enteramente inofensivo en Lope, pero que, transportado a otro lugar y tiempo, explica el entusiasmo de los radicales de Rusia [...] Se pinta y representa con los más vivos colores la orgía de la venganza popular, una furiosa saturnal demagógica.[40]

Palabras que aclaran de manera perfecta la ideología idealista y la óptica postromántica de don Marcelino (alma popular, feliz inconsciencia política, etcétera), pero que parecen adaptarse muy mal a la comedia, donde evidentemente no se ejemplifica una rebelión política: así que ha sido bastante fácil para García Pavón o Casalduero ajustar el tiro.

El primero observa que los labradores de *Fuenteovejuna* no se alzan "contra el Comendador de la Orden de Calatrava por razones laborales, de abuso económico, de injusticia social",[41] y funda su lectura en el utopismo de Lope, destacando a la vez cómo el desenlace feliz se hace posible no sólo por la justificación basada en la defensa de la honra de los labradores, sino —sobre todo— por la falta de formalidad jurídica por parte del Comendador; lo que indica justo el fino sentido político de Lope, no por cierto su "feliz inconsciencia", como afirmaba don Marcelino.[42] Pero una interpretación de este tipo linda siempre con lo extraliterario; ahora bien, el fondo ideológico no puede examinarse sino en las formas específicas de su realización literaria, pues Lope quiso escribir una comedia, no un tratado político. Sólo con macroscópicos desconciertos metodológicos pueden explicarse juicios como el de Gonzalo Sobejano: la obra no se salvaría por su valor artístico, sino por lo que importa a la historia de las ideas y de los sentimientos.[43]

Por otra parte no han faltado estudios que han procurado evaluar el nivel literario de la comedia, como el de Pring Mill, que destaca la "sentenciosidad"

[40] Marcelino Menéndez y Pelayo, Introducción a *Fuente Ovejuna*, en *Obras de Lope de Vega*. RAE, t. X, pp. CLXII-LXIII; y después en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Edición Nacional de las Obras de Menéndez y Pelayo, Santander, 1949, t. V, pp. 176-177.

[41] Lope de Vega, *Fuenteovejuna* (ed. y est. prel. F. García Pavón). Taurus, Madrid, 1974, pp. 8-9 [col. Temas de España].

[42] *Ibid.*, pp. 11-24.

[43] "No es cosa de enumerar aquí las tachas de *Fuenteovejuna*, comedia donde no hay un solo tramo de conseguida hermosura poética [...] Como la mayoría de las comedias de Lope de Vega, *Fuenteovejuna* no es más que un guión apresurado, un boceto de comedia, y

de la obra, con la presencia en ella de hasta sesenta y tres dichos, aforismos y refranes.[44] Muy brillante también la intervención de López Estrada, que examina la canción "Al val de Fuente Ovejuna" (vv. 1548-1571), que Lope construye aprovechando materiales tradicionales, e inserta en la comedia como

> sublimación lírica en la que los motivos de la tragedia, aún en perspectiva solamente, aparecen expresados con toque genial de poesía bajo las apariencias de la vieja farsa medieval de la pastorela, que todavía guarda su prestigio literario. La canción representa como si los labradores quisieran, al menos en las alegrías de las fiestas, evadirse hacia un mundo poético en el que lo que es acción deshonrosa del Comendador resultase al menos enunciable en el plano poético.[45]

Aparece así evidente la interacción entre los distintos niveles textuales: el nivel de la elaboración lingüística y la inserción de la canción, o la presencia de la así llamada "intriga secundaria".[46] Y la visión del mundo de Lope y de sus destinatarios aparece más perfilada y matizada aún en las lecturas de Casalduero y Spitzer. El primero considera que el "sentido" de la obra estriba en el tema del amor, santificado por el matrimonio, en oposición a la lascivia de los instintos; es decir, en un problema moral y metafísico:

---

si se ha salvado de la indiferencia es precisamente por lo que tiene de inédita posibilidad futura ese protagonismo de un pueblo entero sobre las tablas. Es decir, se ha salvado por su valor para la historia de las ideas y de los sentimientos; no por su valor artístico, de cuya palmaria mediocridad invitamos al lector a que juzgue por sí mismo". Reseña a Joaquín Casalduero, en *Estudios sobre el teatro español. Papeles de Son Armadans*, LXXXIII (1963), pp. 204-205. El juicio es tan apodíctico que se comenta por sí solo.

[44] R. D. F. Pring Mill, "Sententiouness in *Fuente Ovejuna*". *Tulane Drama Review*, VII (1962), pp. 5-37.

[45] Francisco López Estrada, "La canción 'Al val de Fuente Ovejuna' de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope", en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a W. L. Fichter*. Castalia, Madrid, 1971, p. 462.

[46] Así sigue considerándola López Estrada: "El caso de la intriga secundaria fue tenido como recurso un tanto forzado en Lope", en *Interpretación conjunta y variedad de las dos versiones de Fuente Ovejuna*. Clásicos Castalia, Madrid, 1969, p. 348. Pero D. Marín ya subrayaba que no se trata de una "intriga secundaria" sino de "dos episodios cumulativos (nótese que la estructura del asunto principal es también cumulativa, a base de repetidos abusos del Comendador contra los vecinos del pueblo): ambos episodios van desligados entre sí hasta coincidir en un desenlace común, con la destrucción del tirano y del rebelde. Lope vio, sin duda, la significación complementaria de los dos episodios al encontrarlos juntos en la fuente histórica, y así los quiso trasladar a su drama, como dos aspectos complementarios de una misma idea. Lejos de ser superflua, la rebelión política nos da otro punto de vista desde el que contemplar el drama humano, que sin ella perdería una de sus dimensiones". *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. México, 1958, pp. 63-64.

> Contra la afirmación impetuosa del instinto se yergue igualmente decidida la afirmación de la sociedad. Contra el instinto individualizador y destructor se levanta el acorde total de la sociedad. El señor no puede ser, no debe ser, el instinto; el hombre, la sociedad, tiene la voluntad de vencer a ese mal señor y reemplazarlo por el verdadero, por el Rey, por la augusta razón católica. El amor-pasión queda incluido en la zona de lo individual, la institución del matrimonio —institución, ahora (siglo XVII) más que nunca, religiosa y social— corresponde a la sociedad.[47]

Según Spitzer el "tema central" de la comedia es la relación entre el amor y la armonía del mundo, teorizada en la segunda escena del primer acto a raíz de una ideología neoplatónica. De estos presupuestos ideológicos depende la función que en la comedia cumple la música, que primero subraya el amor que une el señor a sus vasallos para rematar en su exaltación (vv. 529-544); después define la armonía que se establece en el matrimonio (vv. 1474-1476); a través de la música, en fin, se efectúa la ruptura de esta armonía a causa del Comendador (vv. 1548-1572); y entonces a los "vivas" sustituyen los "muera": la desarmonía incluso social hay que rechazarla y el pueblo se junta "armónicamente" para este fin. Ahora el *orden* lo encarnan los Reyes Católicos, a los que en efecto se les exalta de la misma forma que antes correspondía al Comendador, siempre en fragmentos cantados (vv. 2030-2068). Lectura, como se ve, muy fina, y que moviliza varios niveles, desde el conceptual al formal.[48]

Casi al mismo tiempo que Spitzer, Wardropper elabora su formulación, que otorgando el justo relieve al tema del amor platónico, destaca también una serie de temas "secundarios", según su definición, pero fundamentales para la comprensión de la obra. Las conclusiones:

> Fuente Ovejuna [...] is a political play, but only in a special sense. It examines relations between individuals —ethical life— and between social groups —political life. And it illustrates the connections between the two sets of relationship. Ethics and politics are shown to be inseparable. The two spheres of conduct are concentric [...] Honor, valor, courtesy, nobility —though all dependent, in the long view, on love— are similarly binding forces. But even if one of these qualities

[47] Joaquín Casalduero, *"Fuenteovejuna"*, en *Estudios sobre el teatro español*. Gredos, Madrid, 1972, p. 27. Queda en esta interpretación un tanto al margen el problema de la "guerra de Ciudad Real".

[48] Leo Spitzer, "A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*". *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 274-292; Everett W. Hesse, repite las más valiosas intuiciones de Spitzer, de una forma más descriptiva. "Los conceptos del amor en *Fuenteovejuna*". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 75 (1968-1972), pp. 306-323.

were missing, love alone —implying "armonía", "concierto"— would suffice to keep the political order from disintegrating. In the Platonic conception of love, *el gusto*, both in personal and social life, in successfully combined with *lo justo*.[49]

Con una "nueva" evaluación política de la comedia (sin embargo, llevada a cabo a través de un "material" peculiar de la obra literaria, sus "imágenes"), se relaciona también el estudio de Herrero, que ve en la pieza la exaltación de una monarquía absoluta, vencedora sobre las fuerzas feudales, sobre la aristocracia anárquica.[50]

La reseña de los distintos enfoques críticos subraya, pues, cómo en tiempos más recientes los estudiosos han sabido olvidarse de su propio punto de vista para concentrarse en un análisis del contexto, no tanto "social", sino "cultural" del texto; y al mismo tiempo los aspectos más específicamente literarios de la obra han cobrado un realce siempre mayor.

Hace unos veinte años yo misma hice una lectura de la pieza que puede resumirse así: desde una situación de desorden de la cual Fernán Gómez, Comendador de Calatrava, es responsable, se pasa a una restauración del orden a través de su linchamiento por parte de los campesinos y de la sucesiva justicia por parte de los Reyes Católicos. No voy a proponer otra vez en todos sus pormenores literarios mi lectura (uso de peculiares formas estróficas, de lugares comunes, de metáforas, etcétera); pero sí me interesa subrayar cómo el "mensaje" que intenté captar se estructura en una forma estrictamente teatral.[51]

5. El destinatario actual

Un análisis de Teresa Kirschner, interesante y bien documentado, me puede servir para algunas consideraciones finales:

[49] Bruce W. Wardropper, "*Fuente Ovejuna*: 'el gusto' and 'lo justo'". *Studies in Philology*, LIII (1956), p. 171.

[50] Javier Herrero, "The New Monarchy: a Structural of *Fuente Ovejuna*". *Revista Hispánica Moderna*, 36 (1970-1971), pp. 137-185. La interpretación de Herrero había sido sugerida por Darnell H. Roaten y Federico Sánchez Escribano, *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700*. Hispanic Studies in the United States, New York, 1952, pp. 94-132; y Elías L. Rivers, "Lope and Cervantes Once More". *Kentucky Romance Quarterly*, XIV (1967), pp. 112-119. Según M. Cardenal Iracheta, Lope está dividido entre la defensa del absolutismo regio y la simpatía hacia el pueblo. *Vid.* "*Fuente Ovejuna*". *Clavileño*, 11 (1951), pp. 20-25.

[51] Y lo dice muy bien Francisco Ruiz Ramón, en su último libro: "Me propongo estudiar *Fuenteovejuna* como drama y no como simple mina de temas [...] —honor, amor, cortesía, valor, armonía universal, corte/aldea". *Paradigmas del teatro clásico español*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 45.

> Es nuestra intención el probar no tan sólo el carácter protagónico de la colectividad, sino mostrar la elaboración profunda que representa esta comedia en función de una acción central: el hacerse de un grupo [...] Partiendo de esta idea, hemos analizado *Fuenteovejuna* en función del impacto del protagonista múltiple en la escena y de cómo, a través de su manipulación, Lope logra crear y transmitir el concepto del espíritu colectivo [...] De esta suerte asistimos a un proceso en el que la participación de la masa en la escena va aumentando, a la vez que aumentan también los temas relacionados con el desarrollo de una conciencia colectiva.[52]

El concepto de protagonista colectivo ha sido elaborado por Joachim Tenschert,[53] entre otros, utilizando las teorías de Walter Benjamin y Bertold Brecht y ha sido aplicado, digamos, de forma retrospectiva, a un texto que se mueve dentro de una lógica ideológica distinta, que es la del espectador del siglo XVII. Para este espectador se escribió la obra, y estaba perfectamente en condiciones de descifrarla. No sólo conocía la tradición oral y el refrán de *Fuenteovejuna*, sino también estaba familiarizado (por lo menos algunos niveles de este público) con tópicos literarios que aparecen en la obra, como el de la hipocresía de los nombres, o con principios filosóficos como el amor platónico, etcétera.

A mí me parece claro, sin necesidad de demostraciones especiales, que los protagonistas de *Fuenteovejuna* se sienten parte de una comunidad, de un grupo, pero lo mismo se da en *todas* las obras del periodo; no podría ser de otra forma: el concepto de lo individual, o de los derechos individuales, se formará casi un siglo después: es un "invento burgués", diríamos. Lo que hay (en el siglo XVII como en *Fuenteovejuna*), según he intentado demostrar y bien dice Casalduero, es el *control* del grupo social sobre el individuo, y este control se hace problema moral y metafísico.

Pero hay que considerar también una línea distinta, la que une el texto teatral a espectadores de varias épocas a través de interpretaciones que proyecten en la obra sus propias necesidades; en el caso de *Fuenteovejuna* serán las de tipo político que se transparentan en el juicio de Menéndez y Pelayo.

Es con esta connotación "popular" que *Fuenteovejuna* inicia su triunfal camino en el escenario en el siglo pasado y llega hasta nosotros; para que esta nueva y distinta interpretación resultara más clara no se ha vacilado a veces en cortar las escenas finales con la intervención de los Reyes Católicos y la restauración del orden, como ocurría con "La Barraca" de García Lorca, por

[52] Teresa J. Kirschner, *El protagonista colectivo de "Fuenteovejuna"*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, pp. 9 y 142.

[53] "El personaje colectivo", en *El personaje dramático. Actas de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Taurus, Madrid, 1985, pp. 19-26.

ejemplo, proyección de nuestros deseos en un texto que había nacido cargado de un mensaje bien distinto.

Pero éste es el destino del texto literario, que según Roland Barthes "es una forma vacía, que la historia llena sucesivamente de sentidos distintos"; yo diría en cambio: una pantalla ya dibujada, en la cual proyectamos nuestras distintas y nuevas apetencias, borrando o difuminando sus anteriores y originales líneas.

Para concluir: dentro de un tema tan amplio y matizado he podido sólo perfilar algunas facetas, apoyándome en casos y problemas concretos. Se podrían repetir los sondeos: muy interesante, por ejemplo, sería examinar el tema del poder y del rey, con su amplia bibliografía.[54]

Pero reiterar los análisis no podría conducir a resultados distintos: las lecturas que no piensen en la relación entre el autor y el destinatario del Siglo de Oro, que analicen el nivel ideológico de una obra teatral desligado de los registros literarios, que no tengan en cuenta la interacción de los niveles literarios, retóricos, etcétera, que juzguen la comedia áurea con claves ideológicas de nuestro siglo, serán incapaces de abarcar el sentido profundo, literario pero también cultural, del texto; no podrán captar su forma del mundo.

[54] Cf. A. V., *Ordre et révolte dans le théâtre du Siècle d'Or*. Toulouse, 1978; Ignacio Arellano, "El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua", en *Mira de Amescua en candelero, I*. Universidad de Granada, Granada, 1996, pp. 43-64.