HISTORIA EN TEATRO: *DESDICHAS DE LA FORTUNA O JULIANILLO VALCARCEL*

Encarnación Sánchez García

Pocos días después del estreno de *Desdichas de la fortuna*, Manuel Bartolomé Cossío leyó una conferencia en la Institución Libre de Enseñanza en el curso de la cual, analizando la obra, llamó a Julianillo Valcárcel "nuevo Segismundo, sin silogismos"[1]. Dada la tempestividad de la definición de Cossío (el estreno de *Desdichas* había tenido lugar el 9 de febrero, Cossío leyó su conferencia el 21 de febrero), es una opinión que merece ser tenida en cuenta porque plasma un gusto y una sensibilidad que fueron del ambiente más allegado a los Machado.

Por otra parte, en el manifiesto teatral que ellos publicaron en 1933[2] se detienen los autores con parsimonia en lo que podríamos llamar el proceso de formalización de la obra de arte tomando como ejemplo el drama de Segismundo: "¿Es Calderón el autor de *La vida es sueño?*; Calderón es el poeta barroco, el escolástico rezagado y el teólogo católico que da estructura dramática al viejo tema de *La leyenda de Buda*. Sin salir del teatro español, y aún dentro de nuestro siglo de oro, *La vida es sueño* se intenta con fracaso varias veces. El mismo Calderón —después que Lope roza el tema en su *Hijo de los leones*— trabaja por separado los elementos esenciales que integra, al fin, en la obra famosa"[3]. Si tendemos un hilo sutil entre las palabras de Cossío y este párrafo del manifiesto, resulta difícil soslayar la sospecha que en el manifiesto ellos quisieran de alguna forma exponer las razones de una reutilización de *La vida es sueño*. Verificar una hipótesis semejante se sale de los límites que pueden conceder el espacio y el tiempo de que dispongo; me atengo pues a llamar la atención sobre el dato escueto:

La modernidad y la visión lucidísima que los Machado tienen del teatro, como recaída de temas y motivos, es la piedra angular sobre la que ellos montan su teoría teatral por lo que se refire al sistema del contenido. Para una descripción de *Desdichas* es fundamental tener en cuenta este punto de su teoría teatral a cuya luz la obra aparece como una recaída moderna y en algunos aspectos modernista del gran drama calderoniano.

La historia es para los Machado, entre otras cosas, historia de la tradición teatral heredada del Siglo de Oro y, en el seno de éste, eligen la creación más famosa del más famoso clásico: *La vida es sueño* de Calderón es la sustancia del contenido que informa y que en parte trasladan los autores a su Julianillo en una operación que podríamos llamar, para usar un término genettiano, "trascendencia textual del texto"[4].

La vida es sueño es, como sabemos, el único ejemplo del teatro clásico que los autores citan en el manifiesto; el interés hacia esta obra viene de lejos; Manuel, por ejemplo, se había ocupado de ella de forma, digamos, didáctica: había sido el tema de una conferencia leída en el Teatro Español en 1918[5].

Nuestro Julianillo Valcárcel ocupa un punto equidistante entre estos dos momentos teóricos documentados en 1918 y 1933.

No se agotan aquí las claves de interpretación que el manifiesto ofrece para un acercamiento serio a la pieza en examen y en general a todo el teatro machadiano. "La psicología moderna —afirman los autores—, cavando en lo subconsciente, nos ha descubierto toda un dialéctica nueva... hoy sabemos que nuestro dialogar oscila entre dos polos: el de la racionalidad del pensar genérico... y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la mayéutica freudiana opera con nuevos métodos para sacar a la luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre"[6].

Y siguen diciendo: "A estos dos elementos del diálogo corresponden dos aspectos de la acción. Todo hombre en la vida, como todo personaje en la escena, tiene ante sí una o varias trayectorias... Su accción es, en parte, lógica y mecánica, consecuencia de asentadas premisas, o resultante previsible de prejuicios, normas, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad y de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante"[7].

Me conviene insistir en esa distinción que los Machado hacen entre "racionalidad del pensar genérico" y "la conciencia individual" y me conviene subrayar la relación directa que ellos establecen entre esa "conciencia individual" como elemento dialógico activo y la "mayéutica freudiana" como instrumento o motor, como método que la nueva ciencia aporta al teatro.

En la primera pareja, la "racionalidad del pensar genérico" es el mundo viejo cargado de prejuicios, normas, etc., en el cual el héroe al principio de la pieza está inmerso, es el mundo que la "conciencia individual" (segundo término de esta pareja de conceptos) intenta superar y vencer.

Y hasta aquí el esquema propuesto es el clásico de la mejor tradición grecolatina. El elemento nuevo es ahora el método usado; se trata de la ciencia analítica, que sirve a los Machado para anclar el teatro a su propio tiempo.

Por otra parte, si "ninguna obra importante ha producido el teatro sin la colaboración de los siglos", la historia es el eje a cuyo alrededor giran los dos componentes esenciales del teatro machadiano: el diálogo y la acción[8].

En el caso de *Desdichas*[9], la articulación es doble: En primer lugar la historia como tradición teatral heredada del Siglo de Oro, como hemos visto antes; en segundo lugar, la historia como historia política de un determinado momento: la España de Felipe IV cuando la estrella del Conde Duque se va acercando a su ocaso. En este aspecto es muy precisa la localización temporal de la pieza. Los acontecimientos históricos del 1640/1641 entran en juego no de una forma pasiva sino como estímulos que crean una respuesta por parte del protagonista.

La guerra de Cataluña, las tensiones en Portugal minimizadas por la corte, el Brasil en manos holandesas, la caída del Conde Duque, son puntales históricos ante los cuales el héroe reacciona apasionadamente, puntales que dan espesor temporal a la acción, que connotan la evolución del personaje central.

El título de esta primera obra de los Machado va seguido de un subtítulo: Tragicomedia en cuatro actos y en verso.

La función de este subtítulo es la de anunciarnos la estructrura compleja de la pieza, enlazándola con un filón de la mejor tradición clásica española: *La Celestina*, por citar sólo la primera y más ilustre de la serie.

De lo demás del subtítulo me parece necesario relevar, sin entrar ahora en la polémica sobre el valor del teatro poético del siglo XX y concretamente del de los Machado, que en el caso de *Julianillo Valcárcel* el uso del verso como sistema de la expresión depende de la materia histórica que es el tema de la obra. La identidad entre forma y contenido, de memoria hegeliana, es de naturaleza dialéctica[10]. Si tenemos en cuenta que la *fábula* que se representa nos sitúa en pleno siglo XVII, el verso sirve ahora como vehículo del discurso a un contenido histórico que admite e incluso reclama un continente semejante. O, lo que es lo mismo, si la materia de la *fábula* es una historia / leyenda de la España de Felipe IV, si el modelo simbólico inspirador es el Segismundo de *La vida es sueño*, el verso como sistema de la expresión funciona como una propuesta de correspondencia, de equivalencia continente/contenido.

En la primera escena del primer acto empezamos a tener ya noticias, gracias a la conversación entre el Conde Duque y Gil Blas, de los rasgos distintivos del carácter del héroe. El Conde Duque le llama "mozo más que avisado, soberbio" (p. 140), y en la misma escena, poco más adelante, lo define "desvanecido, soberbio".

Gil Blas sostiene que Don Enrique (nuevo nombre de Julián después de la adopción por parte del Conde Duque) es "de natural violento" y añade que "no se rinde a argumentos".

Si estas pinceladas bosquejan bastante bien el carácter del mozo, Gil Blas bucea más hondo cuando añade:

> ayer... me decía
> entre bufón y altanero:
> Soy el Capitán Don Nadie
> que aguarda nombre del tiempo.

Ese ser Don Nadie no se justifica por motivos lógicos o legales puesto que Julianillo cuando así hablaba ya llevaba el apellido Valcárcel; si nuestro héroe "aguarda nombre del tiempo" y ello no se refiere a su identidad nominal, puesto que ya la tiene, todo hace pensar que estamos ante un primer síntoma de rechazo de una identidad (la de hijo de Valcárcel en este caso).

Esos dos versos que Gil Blas deja caer ahí, de pasada, con su alto grado de performatividad (Gil Blas no cuenta, cita textualmente las palabras de Julián) son una premonición del drama del héroe: la imposibilidad de poner a la altura de su cuna (cualquiera que ella sea) su experiencia de hombre: "Sabe que debe a su cuna más que esperó de su esfuerzo", porque la alteridad del mundo de la corte con respecto al suyo se lo impide: "En un mundo tan otro de su mundo", dice Gil Blas, y añade el motivo que lo tiene anclado a ese mundo suyo: "La pasión violenta por doña Leonor" y el carácter de esa pasión: "Amores... de gente plebeya y contra el orden del mundo" (p. 141).

Tenemos ya en esta primera escena la mayoría de los elementos que connotan a Julián como nuevo Segismundo: la soberbia, el no evenirse a razones, un natural violento eran los trazos sobresalientes de la psicología del héroe calderoniano.

La diferencia reside no sólo en la forma diegética con que se nos dan ahora estos datos (mientras que en Calderón formaban parte de la acción mimética)[11], sino en el grado de intensidad que alcanza el desorden interior. Hay en Segismundo un grado de monstruosidad que no observamos en Julián. Este no se deja llevar por la ira tan fácilmente como el príncipe de Polonia y, aunque su actitud hacia los cortesanos sea casi siempre hostil, la suya es una hostilidad que no pone en peligro la incolumidad de los demás, es una hostilidad que se limita al aspecto verbal[12].

Violencia, soberbia, no adhesión al código vigente en la corte, y todo ello suavizado con respecto al modelo barroco, quizás porque el universo simbólico del héroe tiene un centro, la experiencia amorosa, del que carecía Segismundo. Una experiencia amorosa que es subversiva en el mundo cortesano[13] y que Gil Blas y el Conde Duque intentan cancelar o, por lo menos, truncar. El Conde Duque, con tino, diagnostica que es el amor "la cadena de Don Enrique". Y enseguida propone un plan para desatar los lazos que atan a Julián con su mundo:

> "... Tú piensa
> modo de que Don Enrique
> abra los ojos y vea
> la verdad, si nos conviene
> la verdad, o una apariencia
> ..." (p. 142).

Como un nuevo Basilio, el Conde Duque acaba la escena proponiendo una estratagema que mima la invención de rey de Polonia y que servirá, según sus planes, a desarraigar a Julián del pasado. "Abrir los ojos" y "Ver la verdad a la apariencia" son el equivalente remoto del paso de Segismundo de la realidad de la torre a la apariencia de la corte y viceversa.

La segunda y la tercera escena del primer acto están dedicadas a delinear de forma más clara y definida los contornos de la figura poliédrica de Julián, el pícaro Julianillo "aventurero, bandido en Méjico", "hampón, tahur y rufián en la corte" (p. 146), como lo ve el Duque de Maqueda, el Guzmán "vivo de ingenio, valiente, franco", aunque "criado entre la gentualla maleante" y por ello "con resabios de pícaro" (pág. 148), como lo considera el Conde de Monterrey. Esta variedad de puntos de vista sobre la figura de Julián/Enrique nos ofrece una imagen precisa del héroe que, cuando en la escena cuarta, irrumpe en la mímesis, se mueve siempre entre dos o más mundos, sin llegar nunca a identificarse con ninguno.

A este nuevo Segismundo no se le presenta el problema en los términos de naturaleza *versus* cultura, como en el caso del protagonista de *La vida es sueño*[14]. Bien al contrario, Julián se mueve desde el principio de la obra en la corte, que es el espacio de la cultura por excelencia; la breve historia de su recorrido vital anterior sirve para situar al héroe en el ámbito de lo que podríamos llamar una cultura baja. Por esta razón, Julián puede identificar ese período anterior de su vida con un espacio y un tiempo en los que sí que podía ejercer su libertad, mientras que en

el drama calderoniano la naturaleza (los instintos, los impulsos de la agresividad y de la sensualidad) era la negación de la libertad (la torre es exclusivamente prisión).

La libertad del héroe significa ante todo imposibilidad de programar una vida (Julianillo ha tenido mil oficios y profesiones); por otro lado esa libertad consiente la agresión a los demás (la broma que, embozado, gasta Enrique a doña Juana, y que será la causante de su boda con ella, es un buen ejemplo); esa libertad significa también para Julián garantía de autenticidad, de sinceridad, aunque se trate de una sinceridad fugitiva y mutable:

> "Pudiera ser, Doña Juana
> que cuanto diciendo estoy
> sea mentira mañana
> sólo sé que es verdad hoy" (p. 157).

Es además una sinceridad que, al menos, en el terreno amoroso, y probablemente en otros, exige una actitud combativa:

> "Con la guerra
> el amor se ha comparado
> y es justa comparación" (p. 158).

En último término es una libertad que impone una actitud enajenada: "La locura es en amor lo sensato" (p. 158)[15]. Ese espacio *bajo* no ofrece identidad al héroe, por eso Julianillo carece de apellido hasta que lo adopta Valcárcel, "el alcalde de corte aquel... a quien sacó de limosna el apellido" (p. 146), dice Maqueda.

La falta de identidad primordial va a ser decisiva, definitiva para el héroe, "ayer Julianillo a secas, que hasta el Valcárcel se le cayó por postizo" (p. 147), insiste Maqueda, y a la luz de estas afirmaciones cobran sentido las palabras de Julián referidas por Gil Blas al principio: "Soy el capitán Don Nadie".

El mismo Julián, en el segundo acto, afirma: "No soy nadie" (p. 172). Y esa carencia de esencialidad es la responsable de las oscilaciones de Julián entre sus varias identidades (Valcárcel/Guzmán). En ese sentido digamos que Julianillo no quiere comportarse como Guzmán, pero tampoco como Valcárcel. No hay que olvidar que su primer padre adoptivo era un digno alcalde de corte y en el texto se habla de él siempre con respeto.

En esta dimensión reside la diferencia radical entre Julián y Segismundo; éste, mientras está en la torre, no sabe quién es (al igual que Julián antes de ser adoptado por Valcárcel), pero en cuanto entra en palacio se identifica y se reconoce a sí mismo y, lo que es más importante, se acepta definitivamente[16]. Segismundo entra en conflicto con los demás, no consigo mismo; Julián entra en conflicto con los demás como consecuencia del conflicto consigo mismo. Por eso nuestro héroe oscila, según las circunstancias, entre sus dos nombres. En el segundo acto, por ejemplo, Leonor le llama Don Enrique y él responde: "Calla, ¡oh calla! Julián, tu Julianillo nada más" (p. 171) y antes de que acabe ese encuentro entre los amantes Leonor le llama Julián y él contesta: "Don Enrique de Guzmán soy" (p. 179).

Naturalmente, esta identificación de Julián con su nuevo rol de Enrique implica la pérdida de su amor, aunque también podría verse al contrario, es decir, que es la ruptura con Leonor la que lo empuja a esa identificación.

Es importate este paso porque la ruptura amorosa significa a la vez pérdida de la libertad del deseo y pérdida de su única seguridad constituida por la esfera del placer:

> "No soy nadie; mas cojo
> a la mujer de mis ansias
> en mis brazos y por nadie
> en el mundo me cambiara" (p. 172).

A partir de ahora, la renuncia al amor lleva consigo la adhesión al mundo de la corte y consecuentemente una fijación de su identidad como Don Enrique de Guzmán.

Paralelamente empiezan a manifestarse en Julián los síntomas de una frustación que irá aumentando con el pasar del tiempo. Al empezar el tercer acto, su esposa, Juana, ya lo ve "solo, triste y pensativo, entre las fuentes de piedra" y comenta con la condesa de Olivares que "su grave melancolía en esas tardes aumenta" (p. 181).

El héroe de comedia que hemos visto descrito y en acción en los dos primeros actos es a partir de ahora un héroe que está solo, es decir, es ya un héroe trágico[17]. La tragedia de Julián está toda en esa soledad que él va a ir cuidadosamente alimentando pues va a ir aceptando todos los estímulos que le vienen propuestos desde el mundo cortesano para curar su melancolía y que, naturalmente, no harán más que agravar el mal:

> "Para curar cuanto puede
> traerte melancolía,
> que ese es tu mal" (p. 185).

sugiere la condesa de Olivares y Julián aparece dispuesto a colaborar:

> "El remedio?"

pregunta a la condesa, y cuando ella le propone asistir a una fiesta como prueba de mayor adhesión a su papel de Guzmán, contesta Julián:

> "Digo que iré;
> digo más, señora mía:
> digo que mi padre y vos
> sois como las dos cuchillas
> que forman una tijera;
> y la vuestra es la más fina" (p. 186).

Ahora bien, las tijeras son el símbolo de Atropos, la Parca que corta el hilo de la vida, y Julián inconscientemente expresa con la metáfora de las tijeras lo que

en su interior sabe: Su adhesión total a la vida de Palacio, al mundo alto, significa para él ni más ni menos que la muerte.

Los símbolos que imponen su presencia a partir de ahora en la escena completan el ciclo de la derrota del héroe: La copa de oro labrado que, inmediatamente después de la conversación con la condesa, presentan a Julián y que él con sorpresa descubre que está vacía[18] es la cristalización de las *vanitas*, de la vacuidad a que se ha reducido ahora su vida.

La deriva de la trama hacia la tragedia final va haciéndose evidente a medida que van sucediéndose las escenas, puesto que en el momento en que el héroe intenta reaccionar por unos instantes a la aceptación pasiva de su mal, será la heroína quien se lo impida. Leonor, con su fuga, cerrará de forma definitiva la senda que Julián había ido fatigosamente abriendo a lo largo de su encuentro / choque con el Conde Duque (escena séptima del tercer acto). Leonor vacía de sentido la anagnórisis que Julián protagoniza en dicha escena.

Ese encuentro entre padre e hijo es importante además porque refleja especularmente el encuentro de Basilio y Segismundo en la jornada segunda del drama calderoriano. Julián se muestra ahora tan atrevido como Segismundo, aunque se reprocha a sí mismo el no tenerle amor a su padre (a diferencia de Segismundo, que descarga toda la responsabilidad de su vida sobre su padre): "Aunque no os amo —dice Julián— juro que amaros quisiera" (p. 195), e insiste en sus faltas:

"que harto me duele no ser
humilde y agradecido
a vida, honor y poder
que de vos he recibido."

Actitud de reconocimiento que enseguida se contrapesa con la amenaza que a continuación descarga sobre el Conde Duque: "Vos contra mí!" (p. 198) dice éste y Julián completa su rebelión amenazándolo de muerte con una pistola.

La rebelión de Julián contra el padre está condenada a la esterilidad, pues, como ya hemos visto, Leonor, en ese continuo *ballet* de actitudes, pasa ahora al campo enemigo y unilateralmente toma la decisión de abandonar a Julián.

Es el último golpe que el héroe recibe antes de adentrarse definitivamente en su ensimismamiento. La llave que Leonor le devuelve es el último de los tres símbolos que constituyen otros tantos hitos que marcan la derrota del héroe: La llave como atributo del dios del tiempo es el símbolo del pasado y del futuro[19], pero es también atributo de la fidelidad.

La devolución que Leonor hace de la llave, si por una parte indica a Julián el camino a seguir: Su futuro es

"ese mundo
en que brilla
con la majestad real
toda la flor de Castilla" (p. 207).

por otra, como muy claramente entiende Julián, rompe el lazo que les ha unido.

El destino trágico del héroe se cumple ahí. Señalan los autores que Julián se dirige a la fiesta palaciega "como un atómata" (p. 208).

En este sentido interesa mucho el hecho que la tragicomedia tenga un acto más, tal y como los Machado la estructuraron al escribirla, acto que fue eliminado cuando se llevó a escena. La variante del tercer acto con que la pieza se representó tiende a paliar levemente los efectos del *choc* de Julián. En esta variante, los Machado sustituyeron la palabra "ensimismamiento", que aparecía en una acotación de la versión primera, por el término "atonía", aunque se habla de desolación y se añade que Julián exhibe una "sarcástica alegría fingida, llena en el fondo de dolorosa exaltación" (p. 225).

Si en la primera versión los autores dejan que la enfermedad siga su curso, hasta la exhibición final de la muerte en escena, como una apoteosis del desdoblamiento en que se ha consumado toda la aventura vital del héroe, en la segunda versión parece que los autores sugieran que a Julián, aunque con doloroso esfuerzo, le queda la posibilidad de una identificación con el mundo de los valores altos gracias a una represión de sus pulsiones.

En la primera versión, en cambio, Julián completa la trayectoria y alcanza la estatura del héroe moderno enajenado, fácil presa de una enfermedad del alma: "melancolía, que hoy dicen hipocondría" (p. 210), diagnostica la condesa, y la muerte acaba siendo la verdadera protagonista de la escena.

En el segundo caso, estamos ante una solución de compromiso que acerca a Julián a su ilustre antecesor, Segismundo: el héroe se vence a sí mismo venciendo su indeterminación y decide representar el papel de Enrique a fondo:

> "ved si mi cara y mi porte
> son los de un Guzmán al fin" (p. 225).

La sublimación de su agresividad se cumple en esta segunda solución y el drama de Julián, Jano bifronte, admite con naturalidad ambos desenlaces.

NOTAS

1. Véase Manuel H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*; Madrid, 1966, pp. 90-91; y Miguel PEREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel*; Buenos Aires, 1953, pp. 165-166.
2. Véase Miguel PEREZ FERRERO, cit. pp. 169-173.
3. Id., pp. 169-170.
4. Véase Gérad GENETTE: *Palimpsestes*; París, 1982.
5. Manuel MACHADO: *Calderón y La vida es sueño. (Conferencia leída en el Teatro Español para los niños de los asilos y escuelas municipales y provinciales)*; Madrid: Imprenta Municipal, 1918, 12 pp. Citado por Gordon BROTHERSTON: *Manuel Machado*; Madrid, 1976.
6. Véase Miguel PEREZ FERRERO, cit. p. 171.
7. Id., p. 171.
8. Id., p. 169.
9. Las ediciones de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* son abundantes. G. BROTHERSTON, cit., recoge siete; Madrid: F. Fe, 1926; Madrid: Imprenta Hispánica, 1926; Madrid: Espasa Calpe, 1928; Madrid: Ed. C.I.A.P., 1932; Madrid: Ed. Españolas, 1940; Barcelona: Cisne, 1942; Buenos Aires: Austral, 1951. Las citas textuales en este trabajo están tomadas todas de esta última edición.
10. Véase a este propósito Peter SZONDI: *Teoria del dramma moderno*; Torino, 1962, especialmente la introducción que el autor titula *Estetica storica e poetica dei generi*, pp. 3-7.
11. Para una definición de la acción mimética véase Cesare SEGRE: *Teatro e romanzo*; Torino, 1984.
12. En la segunda escena de este primer acto (pp. 143-146), con el floreo verbal entre los grandes de España tenemos la confirmación de todo ello.
13. Una exposición muy completa de la concepción amorosa de Julián la encontramos en la escena VIII del primer acto. La conversación entre Juana y Julián ilustra la concepción radical que éste tiene sobre la naturaleza del amor, en contraste con la concepción cortesana del amor, que en la escena está representada por Juana. Especialmente pp. 157-159.
14. Para una lectura de *La vida es sueño* en esta línea, véase Cesare ACUTIS: *Un eroe della cultura*, en Pedro CALDERON DE LA BARCA: *La vita è sogno*; Torino, 1980, pp. V-VIII.
15. Al amor como *amor loco* está dedicado todo el acto segundo, que trata de las relaciones entre Julián y Leonor.
16. "Mi padre eres y mi rey;
    luego toda esta grandeza me da la naturaleza
    por derechos de su ley.
    Luego, aunque esté en este estado,
    obligado no te quedo,
    y pedirte cuentas puedo
    del tiempo que me has quitado
    libertad, vida y honor."

    (*La vida es sueño*; Madrid-México-Buenos Aires, 1980, p. 134). Y a continuación añade Segismundo:

    "No sueño, pues toco y creo
    lo que he sido y lo que soy.
    Y aunque ahora te arrepientas,
    poco remedio tendrás
    sé quién soy y no podrás
    aunque suspires y sientas,
    quitarme el haber nacido
    desta corona heredero".

    (*Id.*, p. 136.)
17. Si en los dos primeros actos podíamos hablar de una trama que, estructuralmente, respondía a grandes líneas a la trama típica de la comedia clásica (un joven que ama a una mujer encuentra una fuerte oposición paterna), a partir de este tercer acto, en lugar de la superación de los obstáculos puestos a ese amor, asistimos a la acumulación de tales obstáculos. Estos además no son solamente externos (que proceden de los padres o de otros personajes, como Gil Blas, con fun-

ción de *humors*) sino que son obstáculos que los mismos protagonistas, ora Julián, ora Leonor, van a ir colocando hasta impedir la cristalización de esa nueva sociedad que ellos aspiran a fundar. Para todo lo referente a la estructura de la comedia y de la tragedia véase Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism. Four Essays*; Princeton, 1957.

18. Véase James HALL: *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*; Milano, 1974. Sobre la parca Atropos v. p. 400, sobre la simbología de la copa, p. 111.

19. *Id.*, p. 102.