

Para la historia de un topos literario: el *hijo pródigo*¹

For the History of a Literary Topos: the *Prodigal Son*

Blanca Oteiza

GRISO-Universidad de Navarra
ESPAÑA
boteiza@unav.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 345-355]

Recibido: 12-04-2017 / Aceptado: 19-04-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.22>

Resumen. En menos de un siglo (de 1532 a 1618-1619 aproximadamente) la parábola del hijo pródigo protagoniza seis obras (dos comedias y cuatro autos), muestra del éxito y fácil aprovechamiento de su doctrina y ejemplaridad. El episodio más atractivo para la recreación dramática es el de la perdición del hijo pródigo en la ciudad (el mundo), que sus autores configuran curiosamente siguiendo la misma estructura y motivos dramáticos. Lo que al margen de filiaciones evidencia un pensamiento cultural uniforme en la época del significado (y recreación) de la vida disipada (sea la del hijo pródigo o no).

Palabras clave. Parábola, motivo del hijo pródigo, recreación dramática.

Abstract. In less than a century (from 1532 to 1618-1619 more or less) the parable of the prodigal son led the role in six dramatic plays (two comedies and four sacramental plays), showing its success and easy employment of its doctrine and exemplarity. The most attractive episode for the dramatic recreation is found in the description of the dissolute life of the prodigal son in the town (the world). All the playwrights create these scenes following the same structure and dramatic motifs. This aspect proves in this period the existence of a uniform cultural thought of what a dissolute life means.

Keywords. Parable, The Motif of the Prodigal Son, The Dramatic Recreation.

1. Este trabajo se enmarca en el Proyecto *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Cuarta fase*, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, referencia FFI2013-48549-P.

La parábola del hijo pródigo deviene en topos literario de éxito en la literatura europea². En España, una de las primeras obras que la desarrolla es la comedia celestinesca de Luis de Miranda, *Comedia pródiga*, fechada en 1554, pero posiblemente escrita en 1532³, a la que seguirán una serie de autos (el conservado en el *Códice de autos viejos*, los de Remón, Lope y Valdivielso), que comparten el mismo título (*El hijo pródigo*), y la comedia bíblica de Tirso *Tanto es lo de más como lo de menos*. Su cronología revela dos momentos: por un lado el auto del *Códice* (en adelante CAV) que podría ser coetáneo de la *Comedia pródiga*⁴ y de otro el de Remón, fechado por su autor en 1599; el de Lope publicado en 1604, el de Valdivielso, en 1622, pero quizá escrito antes⁵, y la comedia tirsiana para la que se propone 1618-1619⁶.

Todas comparten la materia historial del evangelista san Lucas (15, 11-32) y su finalidad doctrinal y ejemplar⁷, pero el tratamiento es evidentemente diferente y está condicionado por el propio género que la desarrolla y su fecha de escritura, que revela la evolución dramática tanto en las dos comedias (de teatro renacentista a comedia nueva) como en los autos⁸ (por ejemplo de la sencillez escenográfica del CAV⁹ a la representación con músicas, bailes, carros... del resto). Pero también su elaboración está supeditada al ingenio e intereses de los autores, de tal manera que, aunque mantienen el itinerario vital del protagonista¹⁰, es decir la sustancia o historia, recrean y modifican poéticamente sus circunstancias, motivaciones...

2. Ver la cronología de obras españolas y extranjeras desde mediados del XVI hasta el XX en Fradejas, 1989.

3. Pérez Priego, 1993, p. 35, cuya edición sigo. Para su manifestación en otros géneros ver Fradejas, 1989, p. 446 y Picón, 1995.

4. Fradejas, 1989, p. 446. La datación de las obras del CAV se sitúa entre 1550 y 1575 (Reyes, 1988, 1, pp. 182, 218).

5. Fradejas propone una franja amplia, entre 1605-1622 (1989, p. 446).

6. Cotarelo por referencias internas a los entremeses de Quiñones de Benavente fecha su redacción entre 1618 y 1619 (1907, II, p. XXXVIII).

7. En el «Prohemio» de la *Comedia pródiga* su autor la define así: «Es la comedia compuesta, muy magnífico señor, de aquella parábola que trae Sant Lucas del hijo pródigo, discurrendo en ella por los engaños del mundo, dende que el hijo demanda al padre su parte hasta que se viene a perder, poniendo antes y después algunas de las traiciones y burlas que andan ligadas y son continas con las que se han de perder o del todo están perdidos, porque cada uno escarmentado en cabeza ajena fácilmente venga al verdadero conocimiento de la variedad de los hombres, para su gobierno» (Pérez Priego, 1993, pp. 289-290). En opinión de su editor la *Comedia pródiga* resulta una escenificación de «diversos cuadros de la vida española de la época, que el autor no deja de contemplar con un mordaz espíritu crítico y de denuncia moral» (Pérez Priego, 1993, p. 36). Esta crítica a la actualidad también se detecta en el auto del CAV (ver Reyes, 1988, 2, p. 565).

8. Ver al respecto Arellano y Duarte, 2003, cap. 3: «Itinerario del auto sacramental: antes de Calderón».

9. Reyes, 1988, 3, pp. 1096-1099.

10. Fradejas, 1989, p. 445, distingue seis etapas (salida de casa, costumbres licenciosas, penitencia como cuidador de cerdos, regreso a la casa paterna, recibimiento fastuoso y murmuración del hermano mayor); Spieker, 1984, añade la petición de la herencia y el arrepentimiento; Picón, 1995, p. 80, nota 36, «la presentación que hace el evangelista del padre y los dos hijos, el banquete ofrecido por la vuelta del menor, etc.».

como se aprecia especialmente en el episodio de la vida disipada del hijo pródigo, el que permite mayor libertad creativa y en el que me centraré en adelante.

El pasaje de la *Vulgata* que hace referencia a su perdición tiene dos perspectivas, la del relator y la del hermano mayor (versículos 13-14 y 30):

Et non post multos dies, congregatis omnibus, adolescentior filius peregre profectus est in regionem longinquam, et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose. Et postquam omnia consummasset, facta est fames valida in regione illa et ipse coepit egere. [...] sed postquam filius tuus hic, qui devoravit substantiam suam cum meretricibus, venit, occidisti illi vitulum saginatum¹¹.

De manera que para el narrador el hijo ha perdido su caudal «viviendo luxuriose», es decir con un lujo excesivo, sin límites, referente a la voluptuosidad también, y para el hermano concretamente «cum meretricibus», haciendo hincapié en dos de los enemigos del alma: el mundo y la carne¹².

La dramatización de dichos versículos en estas obras revela sin embargo una coincidencia interesante en su extensión, estructura y motivos constructivos, que comentaré a continuación.

En la *Comedia pródiga*, en la que se encuentra ya prácticamente el modelo compositivo del episodio¹³, el joven Cadán, luego Pródigo, quiere ver mundo (vv. 77-80, 170-173) e, incitado por dos soldados, pide a su padre la herencia para alistarse en el ejército y parte con su siervo Felisero, a quien el padre ha pedido que vele por él. El objetivo de los dos soldados será introducirlo en la vida soldadesca con intención de robarle. A partir de aquí la vida de Pródigo entra en una vorágine de derroche y despilfarro acompañado de los soldados, rameras, terceras, criados, con los que gasta su herencia (ricos vestidos, joyas, pajes, caballos...); llega incluso a entrar en la cárcel; es objeto constante de robos y engaños hasta que se queda sin dinero, resulta herido y es rechazado por todos, tras lo que termina de porquero.

La secuencia supone el 73% aproximadamente de los 2732 versos de la comedia y se fundamenta en la estructura y motivos siguientes:

11. «y pasados pocos días, el más joven, reuniéndolo todo, partió a una tierra lejana y allí dispó toda su hacienda viviendo disolutamente. Después de haberlo gastado todo, sobrevino una fuerte hambre en aquella tierra y comenzó a sentir necesidad [...]. Y al venir este hijo tuyo, que ha consumido su fortuna con meretricibus, le matas un becerro cebado».

12. «No améis al mundo ni lo que hay en el mundo. [...] todo lo que hay en el mundo, concupiscencia de la carne, concupiscencia de los ojos y orgullo de la vida, no viene del Padre, sino que procede del mundo. Y el mundo pasa y también sus concupiscencias» (*Epístola 1 de San Juan*, 2, 15-17).

13. En el «Argumento de la comedia» se cuenta así: «Fue un hombre rico llamado Cadán que tuvo dos hijos, y el menor dellos, que como al padre llamaban, que después por su desperdiciada vida llamaron Pródigo, movido de un Atambor de guerra que hacía gente y de otros dos soldados que con falsas palabras le vienen al encuentro, sale de casa de su padre y alongado de su tierra dase tanto a los vicios, especialmente carnales, que no en mucho tiempo para en el hospital y en guardar puercos; así por ser engañado de fingidos amigos, como burlado de malas mujeres y traidores sirvientes» (Pérez Priego, 1993, p. 290).

a) Pródigo parte acompañado de un siervo, Felisero, que en este caso es contrapunto sensato de sus desmanes.

b) Dos soldados lo introducen en la ciudad.

c) Muestrario de la mala vida: derroche (vestidos, joyas, pajes, caballos); se enamora de la ramera Alcanda, a quien ronda con vigüela y la canción «Justa fue mi perdición», y que en señal de consentimiento sale a la ventana.

d) La ruina: despide al molesto Felisero, acude a la cita con Alcanda, cae de la escalera, le roban; pide ayuda y hospitalidad pero la celestina Briana se la niega porque está sin dinero.

El *Aucto del hijo pródigo* (CAV)¹⁴ presenta a Pródigo desde el inicio como un joven de vida disipada, lo que confirman las intenciones que declara a su criado Sedulo:

Ahora que voy contento
con llevar todo mi haber
no me ha de quedar placer
que no tome a todo aumento,
pues llevo que despendir.
Mujeres, juegos y caza
he de haber a manos llenas,
buenas comidas y cenas (vv. 227-234).

Y a estos placeres se dedica un 25% aproximadamente de sus 571 versos. Ya en la ciudad, en un espacio indeterminado, topan con un mercader portugués, enlace con la caza, uno de los objetivos mencionados en los versos citados, a quien le comprará sus trescientos perros (v. 243). Tras este dispendio Pródigo desaparece de la escena y se introducen seguidamente las aspiraciones restantes, la concupiscencia y el juego, con la salida de dos mujeres livianas que explican cómo derrocha Pródigo el dinero (le dio una cadena), cómo se dedica al juego («Moza.- Descondición es? / Mujeres, cazas y juego / le darán presto al través», vv. 324-326) y cómo tienen previsto sacarle más. A los motivos del juego y las mujeres se incorporan los de la gula y la música: sale Sedulo invitando a la mujer a un festín que prepara para ella Pródigo, consistente en comida (capones, francolines), músicos y una mesa de juego al que acuden doscientos forasteros a los que Pródigo «presta sin tasa». En su exceso el criado anuncia también que correrá toros para servir a su meretriz.

Estas demasías no se escenifican, las cuentan sus favorecidos potenciando así el significado de su siguiente aparición que anuncia la ruina física de Pródigo ahora por contraste «*muy roto, como pobre*» (v. 386 acot.), para conectar con la escena del porquero. De manera que a pesar de las circunstancias genéricas (brevedad, sencillez escenográfica, etc.) la estructura del episodio y sus motivos se repiten:

14. Puede leerse en la edición de Rouanet, 1979 y remito al provechoso estudio de Reyes, 1988, 2, pp. 563-568.

a) Pródigo lleva de compañero al criado Sedulo, en este caso de su misma condición.

b) Su introducción en la ciudad se inicia con un portugués que lo engaña.

c) La mala vida: derroche en la caza (trescientos perros), mujeres (joyas), juego y convites (doscientos invitados), música, fiestas (correr toros).

d) La ruina se anuncia visualmente cuando aparece «*muy roto, como pobre*».

Unos años más tarde, a finales del XVI (1599), Remón escribe su *Auto de El hijo pródigo*¹⁵, que supone un avance en la construcción y escenificación del género. Por ejemplo, se incluyen ya en el elenco dos personajes alegóricos, Confianza y Desesperación/Demonio, que se aparecen en sueños a Pródigo, completando así los tres enemigos del alma (mundo, demonio y carne).

El episodio que interesa tiene también una extensión considerable, el 45% aproximadamente de sus 1396 versos, y se inicia con la marcha de Pródigo y su criado Servio, que al llegar a la ciudad se encuentran con Clodio, un ocioso mozo («Qué tarde me he levantado», v. 331) que los ayudará a alojarse e introducirse en la mala vida: pronto sabremos que se convierte en su compañero de juego (Pródigo ha perdido), que lo engaña para sacarle dinero (vv. 435-465) y que conoce a la meretriz Flavia de la que Pródigo se enamora al instante en una interesante escena de seducción con música lasciva, que incita a la pasión¹⁶.

Flavia, enamorada del capitán Fausto y aquejada de mal de amores, para divertirse se asoma a la ventana y hace traer a su criada Juana una vigüela, mientras se recuesta en un brazo como dormida. Llega Pródigo con sus compañeros, repara en ella y se enamora. Juana canta un romance sobre las redes de amor, que Pródigo hace suyo («Mal se desenreda el que ama», v. 491) declarando su amor a Flavia que le concede licencia para entrar (situación que recuerda la de Cadán y la ramera Alcanda en la *Comedia pródiga*). A partir de aquí comienza el derroche de Pródigo con la meretriz y sus criados (cadena, ropa, dinero...), escenificado en un agasajo (merienda) con músicos en el que reparte regalos indiscriminadamente.

Tanto despilfarro acaba con su dinero como advierte Servio, quien ha guardado cien escudos y quiere con ellos regresar a casa. Enterada Flavia de la ruina de Pródigo ordena que se le cierre la entrada y se llame a su capitán. Una nueva adversidad, Pródigo y Servio son robados, hará que descubran la falsedad e ingratitud de Clodio y Flavia, quienes les negarán ayuda desde sus ventanas. El porquero verá llegar a Pródigo «*hecho pedazos el vestido*».

Por tanto, Remón, que centra la ruina de Pródigo en la ramera Flavia potenciando lo sensorial, configura la escena siguiendo la misma estructura y con motivos semejantes:

a) Pródigo se acompaña del criado Servio, de inclinaciones similares.

15. Sigo la edición de Fernández Nieto, 1974; Massanet analiza este auto y el de Lope (en prensa).

16. Ver Arellano, 2000, con su bibliografía.

b) Un ocioso Clodio los introduce en la ciudad.

c) La mala vida: pierde en el juego, se enamora de la meretriz Flavia mediante la seducción de la música, derroche en regalos y convite (merienda) con músicos.

d) La ruina: despilfarro, robo y rechazo de Clodio y Flavia.

Pocos años después (1604) se publica el auto de Lope *El hijo pródigo* en su miscelánea *El peregrino en su patria*¹⁷. En él Lope da un paso más reelaborando la parábola en dos planos, el historial y el alegórico-simbólico, tanto en los nombres transparentes de los personajes principales (Damasceno, el hijo pródigo; Juventud, su criado; Cristalio, el padre, e Invidio, el hermano) y en los alegóricos de los comparsas (Deleite, de la que se enamora Pródigo con amor loco; el Olvido propiciado por el vino, la música a cargo de Locura y Lisonja; Lascivia, Gula, Arrepentimiento...) como en la utilización del color: el morado y encarnado del padre; el verde, asociado a la juventud de Damasceno; los múltiples colores de Juego, etc.

La vida disipada supone aproximadamente el 38% de los 1012 versos del auto y se recrea marcada asimismo por lo sensorial (música, vino, mujeres...) en la que destaca el personaje de Juego, uno de los más interesantes de este peligroso mundo, que se concibe como un bufón de la diversión, por su vestuario, su poliglotismo (chapurrea toscano, valenciano, portugués, vizcaíno, francés, alemán y latín), y su destreza en el baile a la italiana primero (*Mientras el Pródigo se entretenía con el Deleite, danzó el Juego diestramente al modo que los zanes en Italia*) y luego a la española con una chacona, danza de marcado erotismo, a petición de Pródigo. En este espacio de Juego hay una concentración de vicios seductores y movimiento frenético que ofuscan la razón y terminan con la ruina física y espiritual de Damasceno-Pródigo.

El plano simbólico-alegórico, en que los vicios son personajes que conviven con Pródigo, potencia claramente el didactismo de la parábola y su ejemplaridad, invadiendo el texto y su escenificación (vestuario, baile, música...). Así la escena del extravío de Pródigo es responsabilidad de su Juventud, que por su inexperiencia, inmadurez e imprudencia entra en contacto con Juego que sale «*en la figura de un zan italiano, con su vestido de anjeo cubierto de remiendos de diversas colores*», y Lascivia, «*un mancebo hermoso con muchas galas y plumas*» (v. 192 acot), quienes arrastrarán a Pródigo a su ruina acompañado de todos los vicios: «*El Pródigo, con un vestido de camino verde y cuajado de plata, salió por una de aquellas calles fingidas [...] sobre un caballo con aderezos verdes de monte, y cercado de algunos criados, que todos representaban vicios*». Así llega a la ciudad donde conoce a Deleite de la que se enamora súbitamente. A partir de aquí se escenifica un convite con todos los elementos de la fiesta: comida y bebida, música y baile... en la que Pródigo derrocha en regalos materiales (ropa, caballos, cadena...) pero también espirituales ofuscado por el amor loco (a Deleite le entrega su alma, potencias y sentidos, v. 496). Y tras una escena de sosiego entre Montano y Belardo, que por contraposición al frenesí de la ciudad y sus vicios desarrolla el tópico del *beatus ille*, aparece «*de aquel palacio el Pródigo, desnudo, y el Deleite y el Engaño dándole de*

17. Cito por la edición de Duarte, 2017; lo analiza Izquierdo, 2013.

palos» para ser posteriormente rechazado y abandonado por Juventud, Lascivia, y Juego.

De manera que en la base de esta recreación lopiana de la vida disipada de Pródigo se reconocen la misma estructura y motivos dramáticos:

a) Pródigo parte con Juventud, Juego y Lascivia.

b) En la ciudad conocen numerosos vicios, entre ellos la lascivia de Deleite, en cuyo cortejo amoroso, ofuscado por lo sensorial, derrochará su hacienda material y espiritual (comida, bebida, música y baile; regalos; pérdida del alma...).

c) La ruina, simbolizada de nuevo en la ingratitud de sus aliados y en su desnudez.

El auto de Valdivielso, *Del hijo pródigo. Acto sacramental* (1622)¹⁸, que presenta evidentes semejanzas con el de Lope¹⁹, se configura también en dos planos, el historial y alegórico, pero supone un paso más en el establecimiento del género al construirse con carros, especialmente en la parte del arrepentimiento²⁰, donde incluye como personaje al tercer enemigo del alma, el Demonio (amo del porquerizo Chaparro), como hiciera también Remón, con el que coincide asimismo en la extensión de la escena de su perdición, un 43% aproximadamente de sus 1389 versos.

En esta obra los dos criados que acompañan a Pródigo son Juventud, que va de loco (vv. 107-108), e Inspiración, a la que el padre pide que lo proteja, y que será su conciencia (como Felisero en la *Comedia pródiga*). En la ciudad Placer y Olvido ven llegar «un pisaverde / que de pródigo se pierde», deciden llamar a Juego, Lascivia, Ambición, Belleza, Gula y salen a recibirle con música y danzas. Con la seducción en marcha aparece Lascivia que fascina a Pródigo, iniciando el despilfarro de sus bienes espirituales: a ella regalará sus años, memoria... (vv. 386-389); a Placer una cadena «de eslabones de mis días» (vv. 392-393) y a Olvido «Estas memorias» (v. 394)... En el sarao posterior que pide Pródigo («Dadme sarao, dadme gusto», v. 402) Valdivielso recrea una dilatada fiesta en la que sus sentidos se doblagan a la diversión y la sensualidad (Lascivia danza con Pródigo y ella lo abraza), lo que propicia su dadivosidad (regala a Placer su rica capa) y en la que el poeta incluye referencias primero a bailes (el caballero, el villano, vita bona, zampapalo, tambico) y luego a juegos (el triunfo, la malilla) bien conocidos en la época. En este ambiente falta el Juego, pero llamado por Placer llega vestido de naipes, porque será quien, tras un paréntesis en que el hermano de Pródigo se lamenta de ver cómo vive, el Juego declara a Lascivia que le ha ganado la hacienda y lo ha dejado a pelo (vv. 615-616). Es un sarao en que Pródigo termina embriagado física y espiritualmente y cuando despierta y «sale muy roto y desnudo, haciendo del grave, medio loco» solicita la

18. Ver la edición de Arias y Piluso, 1975, que sigo.

19. Deuda señalada por Izquierdo, quien compara ambos autos (2013).

20. Señala Izquierdo la extensión de esta parte de la caída y rehabilitación de Pródigo (2013, p. 224), lo que concuerda con la caracterización de sus autos: «Valdivielso puede ser calificado como el dramaturgo de la tentación y el arrepentimiento del hombre. En sus obras se subrayan dos elementos: la fuerza de la tentación y la necesidad del arrepentimiento personal que lleva a buscar el perdón de Dios» (Arellano y Duarte, 2003, p. 119).

ayuda de Placer, Olvido, Juego y Lascivia quienes lo rechazan y menosprecian con golpes. De manera que una vez más junto a las innovaciones debidas la escena revela la misma estructura y motivos:

a) Pródigo parte con Juventud e Inspiración, su contrapunto.

b) Vicios diversos los reciben en la ciudad, en especial Lascivia, que lo arruina material y espiritualmente en un sarao en que el baile y los juegos ofuscan sus sentidos.

c) La ruina, significada en su desnudez y locura, y en el abandono y rechazo de sus compañeros de la mala vida que lo apalean.

Cierra este itinerario del motivo la comedia bíblica tirsiana *Tanto es lo de más como lo de menos* (1618-1619), contemporánea del auto de Valdivielso, y seguidora del modelo de la comedia nueva ya asentada y triunfante, que supone una elaborada y novedosa construcción y escenificación dramáticas. En ella se funden dos parábolas, la del rico epulón y el pobre Lázaro, y la del hijo pródigo con una trabazón dramática ejemplar²¹. Tirso sigue el texto bíblico en sus mínimos detalles, pero lo reelabora según diferentes formas de intervención (literalidad, amplificación, adaptación... creación), para la consecución de sus intereses dramáticos²². Y el modelo de hijo pródigo que propone responde al título de la comedia y se integra por tanto en una acción y unos personajes marcados por la desmesura y el exceso, cuya finalidad es demostrar que la virtud está en el medio: Nineucio²³ es el rico epulón, y su prodigalidad tiene una forma espectacular: la gula. Lázaro, a quien Tirso hace sobrino de Nineucio, por contraste encarna también la desmesura al disipar su caudal entre los pobres. Y Liberio, el hijo pródigo de la parábola, como indica su nombre es liberal y derrochador de su juventud, de su vida, y hacienda; extremo de crueldad filial y fraterna... desmedido, en suma. Este exceso que lo invade todo²⁴ encuentra fácil expresión en la vida disoluta de Liberio, a la que dedica aproximadamente un 25% de los 3326 de la comedia, y sitúa estratégicamente cerrando el primer acto y abriendo el segundo. Liberio inicia el viaje con el criado gracioso Gulín anunciando sus intenciones (como hiciera el Pródigo del CAV):

sin que perdone mi edad
fiesta, deleite, beldad,
galas, convites placeres,
solo en juegos y en mujeres
pongo mi felicidad (p. 175).

Ya en la ciudad aparece muy bien adaptado a la vida disoluta con sus compañeros de juerga Diodoro y Nisiro, consistente en el juego (ha perdido seis mil ducados) y las mujeres (las prefiere casadas), que aparecen asociadas al baile y música voluptuosos («salen bailando *Taida* y *Flora* y músicos y cantan»), iniciando el despil-

21. Ver el buen análisis de la comedia de Asensio, 1973. Cito por la edición de Ríos, 1989.

22. Ver Oteiza, 1999.

23. Ver Alonso Asenjo, 2008.

24. Por ejemplo la grotesca escenificación de la gula que protagoniza Nineucio (Oteiza, 2001, pp. 71-74).

farro en su entorno (cadenas, dineros, joyas, caballos con sus jaeces, librea). Tras la consabida merienda anuncia a Taida que cenará con ella y le pide que disponga de todo tipo de entretenimientos (bailes, juegos...). Entre tanto aparecerá Lázaro en una escena de conexión entre las fábulas (que recuerda las de Lope y Valdivielso), en la que Liberio desarrolla el motivo del *carpe diem*, que rechazará Lázaro.

La secuencia temporal de la jornada termina en la tarde-noche cuando salen de ver una brava comedia y se disponen a jugar a los naipes antes de cenar. El juego marcará la bancarrota de su fortuna (tira el dinero que gana, da de barato, pierde más de 4500 escudos...) y el inicio de su caída, porque sus compañeros no le dan crédito para seguir jugando y Gulín le anuncia que un incendio en su casa ha destruido su hacienda. Cuando Liberio y Gulín van a la casa destruida les roban (como en la *Comedia pródiga* o el auto de Remón) y apalean según indica su desnudez. La respuesta de los amigos (Taida, Flora, Nisiro) es conocida: no les abren sus puertas, echan agua a Gulín, cierran las ventanas, amenazan con matarle a palos..., desengañando finalmente a Liberio.

De manera que en Tirso, bajo las innovaciones y complejidades con que recrea el pasaje, se distinguen una estructura y motivos similares:

- a) Liberio parte con su criado Gulín.
- b) En este caso nadie lo introduce en la ciudad, aparece bien instalado en su mala vida.
- c) El repertorio de prácticas ociosas y viciosas consiste en el juego, las mujeres de mala reputación, asociadas a la atracción de la música y bailes y provocadoras del despilfarro en regalos considerables (cadenas, dineros, joyas, caballos con sus jaeces, librea); los convites (merienda, cena)...
- d) La ruina, asociada al juego, los accidentes (fuego, robo, apaleamiento) y la ingratitud y abandono de los amigos.

Por tanto, en este recorrido dramático de menos de un siglo se confirma el éxito de la parábola, fácilmente adaptable en su doctrina y ejemplaridad a diferentes géneros dramáticos y épocas, de la comedia celestinesca renacentista a la comedia nueva y del auto viejo del XVI al auto del XVII, precalderoniano. Asimismo se constata cómo los versículos de la *Vulgata* (13-14 y 30) que cifran la perdición del hijo pródigo en la ciudad (el mundo), son los más propicios e interesantes para la recreación poética, como constata su extensión. Sin embargo, sus autores configuran la escena curiosamente siguiendo el mismo modelo compositivo en su estructura (inicia el camino acompañado por uno o varios criados, es introducido en la ciudad por personajes nocivos; allí dilapida sus bienes con malas compañías y se arruina; rechazado por todos conoce la ingratitud) y motivos que conforman la mala vida con pocas variaciones: la mujer (meretriz), el juego, los convites, la música y bailes seductores y lascivos... que favorecen su prodigalidad en regalos que se repiten (ropa, joyas, cadenas, dinero, caballos...) y ocasionan su ruina, porque en definitiva se ha perdido *vivendo luxuriose* y *cum meretrices*. Lo que al margen de filiaciones (manifiestas entre Valdivielso y Lope, por ejemplo) evidencia

un pensamiento cultural uniforme en la época del significado (y recreación) de la vida disipada (sea la del hijo pródigo o no), que irá acomodándose en otros tiempos a nuevos vicios.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Asenjo, Julio, «En torno a la *Nineusis, comoedia de divite epulone* de Juan de Valencia», en *'Donum amicitiae'. Estudios en homenaje al profesor Vicente Picón García*, ed. Antonio Cascón Dorado, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 531-548.
- Arellano, Ignacio, «El contexto ideológico y cultural como marco de la anotación: meloterapia y debates musicales en el soneto "Músico rey y médica armonía" de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, III, 2000, pp. 165-173.
- Arellano, Ignacio y Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Asensio, Jaime, «Sobre *Tanto es lo de más como lo de menos de Tirso de Molina*», *Reflèxion*, 2, 2, 1973, pp. 21-37.
- Biblia Vulgata. Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, eds. Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, BAC, 2002 (11ª edición).
- Cotarelo, Emilio, «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, Bailly-Bailliere (NBAE, 9), 1907, tomo II, pp. XXX-VIII-XL.
- Fradejas, José, «La parábola del hijo pródigo en el teatro y la literatura», en *Actas del coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana»*, coord. Francisco Ramos Ortega, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma (Anexos de Pliegos de Cordel, II), 1989, pp. 445-452.
- Izquierdo, Amparo, «La evolución del auto sacramental de Lope a Valdivielso: *El hijo pródigo*», en *Festina lente*, eds. Carlos Mata, Adrián Sáez y Ana Zúñiga, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Colección BIADIG, 17), 2013, pp. 217-227.
- Lope de Vega, *El hijo pródigo*, ed. José Enrique Duarte, en *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo*, Kassel, Reichenberger, 2017.
- Massanet, Rafael, «El desarrollo dramático de la parábola del hijo pródigo en los autos sacramentales de Alonso Remón y Lope de Vega», en *Hipogrifo*, en prensa.
- Oteiza, Blanca, «Una comedia bíblica tirsiana: *Tanto es lo de más como lo de menos*», en *Actas del I Simposio Bíblico «La biblia en la literatura y el arte»*, Valencia/Pamplona, Fundación Bíblica Española/Universidad de Navarra, 1999, vol. I, pp. 255-266.

- Oteiza, Blanca, «Aspectos pictóricos y emblemáticos en el teatro de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: textos e intertextos*, eds. Laura Dolfi y Eva Galar, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 57-87.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *Comedia pródiga*, en *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, UNED, 1993, pp. 289-372.
- Picón, Vicente, «El tema del hijo pródigo en la dramática del siglo XVI en España», *Voz y Letra*, 6, 1995, pp. 73-87.
- Remón, Alonso, *El hijo pródigo*, en Manuel Fernández Nieto, *Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII. Con dos comedias inéditas*, Madrid, Retorno Ediciones, 1974, pp. 145-195.
- Reyes, Mercedes de los, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, 3 vols.
- Rouanet, Léo (ed.), *El hijo pródigo*, en *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1979, vol. II, pp. 294-313.
- Sagrada Biblia*, ed. Eloino Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAC, 1975 (29ª edición).
- Spieker, Joseph B., «The theme of the prodigal son in XVII century spanish art and letters», *Hispanic Journal*, V.2, 1984, pp. 29-49.
- Tirso de Molina, *Tanto es lo de más como lo de menos*, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. 2, pp. 161-207.
- Valdivielso, José, *El hijo pródigo*, en José de Valdivielso, *Teatro completo*, ed. Ricardo Arias y Robert Piluso, Madrid, Ediciones Isla, 1975, vol. I, pp. 471-511.

