# El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo XVII

Elena Di Pinto
Universidad Complutense de Madrid

El objeto de mi trabajo es hacer cuatro breves calas en el planteamiento del conflicto amoroso durante el siglo XVII, especialmente en el lenguaje teatral. Los cuatro ejemplos que presento están extraídos de obras poco conocidas por el gran público.

Es cosa harto sabida que uno de los temas universales, el del amor, es tratado habitualmente a lo largo de la literatura de todos los tiempos; ahora bien, en la «comedia nueva» se ha sublimado como pasando a formar parte de un código de clase, –los galanes aman de una manera, los criados de otra– de ahí los dos ejemplos *serios* que aporto (de «Lo fingido verdadero», de Lope de Vega y de «Celos, aun del aire, matan», de Calderón), código que resulta completamente subvertido en los dos ejemplos cómicos pertenecientes al género de la comedia burlesca («Céfalo y Pocris», de Calderón y «Los celos de Escarramán»,[1] comedia anónima e inédita). Bien es verdad que el género burlesco tiene sus peculiaridades, entre ellas la de «homologar calidades» en aras de la risa, es decir, amos y criados aman de la misma forma ya que los primeros están sobajados, como veremos, hasta el punto de invertir los valores convencionales de la sociedad aurisecular reflejados por la comedia nueva. El tema del amor casi siempre es presentado como conflicto, pues los poetas lo proponen como cuajado de dificultades, obstáculos, arrojos, lamentos, pasiones y discordancias, como si de una enfermedad se tratara que destruye la tan buscada ataraxia.

Jesús Cañas Murillo, entre otros muchos autores que han estudiado pormenorizadamente la fórmula de Lope, resume en uno de sus últimos

[1] Será editada en el curso del año 2005 en la editorial Iberoamericana-Vervuert. Es una de las comedias que forman parte de mi tesis doctoral *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, defendida el 17 de diciembre del 2003 en la Universidad Complutense de Madrid.



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

trabajos los rasgos característicos del amor en la «comedia nueva» de la siguiente manera:

> Se inicia con el típico «flechazo», tras el cual el que lo sufre queda prendado de la persona que lo provoca, y no tiene otro objetivo que el lograr la correspondencia ansiada. Se concibe como una fuerza ciega que al hombre se superpone y lo obliga a actuar de una determinada manera, sin que se le pueda considerar responsable de las acciones que protagoniza. La voluntad de los enamorados queda anulada por el sentimiento amoroso, que es el verdadero causante de sus actos. […] Propio del enamorado es la búsqueda de la correspondencia. La incertidumbre sobre la existencia de la misma genera desasosiego y dolor. La llegada de ésta no tranquiliza a los amantes, pues las relaciones amorosas nunca son tranquilas, sino complejas, llenas de celos, reproches y riñas que arrebatan la paz interior. […] La mujer es completamente idealizada. Su hermosura es inenarrable.[2]

Amén de estos rasgos, la «comedia nueva» se vale de ciertos tópicos para la transmisión de su *ideario* amoroso como la *descriptio puellae* ponderativa, la localización del diálogo amoroso en un *locus amoenus* y fija una serie de valores básicos como el del decoro, las clases sociales cerradas, la pureza de sangre, el honor y la honra, todos ellos coadyuvantes para la puesta en escena del conflicto amoroso, bien a la hora de presentar amores desiguales (como sucede por ej. en «El perro del hortelano»), bien a la hora de presentar abusos de autoridad que se interponen en el amor de una pareja *(por ej. Fuenteovejuna),* u otras situaciones dramáticas que plantean una ruptura momentánea de esos valores para recomponer el orden con el final en boda.

De todos es conocida la teoría de León Hebreo, el amor como movimiento hacia lo que se desea, *in fieri* y no *de facto*, ya que cuando se consigue el objeto del amor éste pierde todo interés y cesa, por tanto, de ser

[2] Jesús Cañas Murillo se cita a sí mismo en «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, (Actas de las XXV jornadas de Teatro Clásico de Almagro), Almagro, 2003, pp. 235-250, p. 236. En realidad pertenecen estas palabras a un trabajo suyo anterior: «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 28, 2003, pp. 329-353, concretamente la cita es de las pp. 329-330.



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

movimiento, de ser amor. El amor desea algo que no posee, pero de lo cual tiene necesidad, y es por tanto insuficiencia. Se aman las cosas que nos hacen falta y que no poseemos (como dice Agatón en «El Banquete» de Platón).

En esta suerte de amor *in fieri*, en tensión, que es la seducción, se establecen tres momentos: la vista (recuérdese la filosofía neoplatónica, los *espíritus subtiles*, etc.); la acción (gestos, galanteos, celosías y embozos, prendas de amor como cintas o joyas para cautivar voluntades, sonrisas), y por último y definitivo recurso la palabra (descripciones, bellas palabras escritas en un papel o pronunciadas ante la reja de la amada, serenatas, etc.). Todo esto en el ámbito de la comedia adquiere una dimensión de coparticipación o, llevadas las cosas más lejos, de exhibición por la misma naturaleza del género teatral. El espectador, con el que se cuenta y que está presente al eterno juego de seducción que plantean la mayor parte de las comedias de capa y espada, se integra en ese espectáculo. En el lenguaje teatral no hay un diálogo íntimo con la amada, sino que el diálogo sirve para crear una escenografía. Asimismo los versos amorosos que se desgranan en el teatro aurisecular ya no son intimistas, no serán el discurso interior del amante que se debate entre dudas luchando con su deseo, no habrá una exposición escueta del sentimiento amoroso, ya no; decía Garcilaso en su Égloga I «Tu dulce habla ¿en cúya oreja suena?»[3] y era Salicio el que «en soledad amena»[4] hablaba consigo mismo. En el teatro, hecho que resulta bastante obvio, se muestra y exhibe todo el proceso que el amante experimenta exacerbando lo que siente, y creando casi un decorado; las palabras del actor toman cuerpo y concreción ante el espectador del Siglo de Oro que transforma lo que escucha en visión, del oído a la vista. De esta manera hay muchas orejas en las que «suena el habla»: las del actor que hace de intérprete del poeta, las de la amada-actriz a quien están dirigidas esas palabras y las del espectador, un testigo cuya presencia cómplice da lugar a una suerte de exhibicionismo por parte de este nuevo «Salicio transfigurado».

Es por ello que el amor en la «comedia nueva» siempre se ha de presentar lleno de trabas, de enredos, siempre en ausencia del objeto de ese amor, unas veces porque no se consigue y otras porque nos ha abandonado,

[3] V. 127, estrofa 10 de la *Égloga I* de Garcilaso.

[4] Se trata del segundo hemistiquio del v. 57, estrofa 8, de la *Égloga III* de Garcilaso.



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

en preparación de la ¿catarsis?, final: el matrimonio. En la primera cita de Lope intervienen los cinco sentidos, mientras que en las dos de Calderón y en la burlesca anónima la vista es el sentido preponderante a través del cual se cifra el lenguaje amoroso.

La turbación de los sentidos que conlleva el amor está reflejada claramente en el soliloquio de Ginés, autor de comedias y a la vez representante ante el emperador Diocleciano, en «Lo Fingido Verdadero» de Lope de Vega.[5]

*Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, acto II, vv. 1312-1351.

GINÉS Todos mis *locos sentidos*,[6]
con figuras semejantes,
se han hecho *representantes*
*de mis afectos* rendidos.
Representan mis *oídos*
un *sordo* que a la razón
no quiere dar atención.
Y mis tristes *ojos* luego
van representando un *ciego*
que anda a rezar su pasión.
Mi *olfato* imita *una gente*
que dicen mil escritores
*que del olor de las flores*
*se sustenta solamente*;
pues este loco accidente
se sustenta en tal mudanza
del olor de mi esperanza;
flor por lo que tiene de verde,
y porque los pasos pierde
quien jamás el fruto alcanza.
El *sentido de mis manos*
un *furioso* representa

[5] Compuesta alrededor de 1608 y aparecida en 1621, en la *Decimosexta Parte* de las comedias de Lope de Vega, por la viuda de Alonso Martín.

[6] El subrayado y la cursiva son míos. Lo mismo sucederá en cada una de las siguientes citas que hago.



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

que tocar el cielo intenta
con sus pensamientos vanos;
rompo los consejos sanos,
y los que me matan sigo;
en mí viven y conmigo
mil casas juntas de locos;
y aun dice amor que son pocos
para mi cuerdo castigo.
Mi *gusto*, que era el mayor
y mejor representante,
ya representa un *amante*
que va siguiendo su error;
y aunque es comedia de amor,
si el autor no la remedia,
no tendrá fin de comedia,
pues no ha de parar en bodas,
porque las figuras todas
las hace el dolor tragedia.

El ejemplo «serio» de Lope plantea el conflicto amoroso como trastorno de los cinco sentidos corporales en el que cada uno de ellos es el representante, eso es, el actor que juega un papel frente a sí mismo, frente a la amada y de cara al público, y al mismo tiempo esos cinco sentidos son un vehículo para que en el discurso de Ginés salgan metafóricamente a escena un sordo, un ciego, un poeta, un loco y un amante, que son los *sub-actores* que representan a los cinco «desordenados» sentidos (oído, vista, olfato, tacto y gusto) y tejen un ordenado *crescendo* en el camino de amor, en el *iter* sentimental. El amor hace pues que Ginés esté poseído y enajenado estableciendo esa gradación que va de la sordera a la locura, pasando por la ceguera y la poesía, características todas que *hacen* al amante. Ginés se convierte en un súbdito del Amor que le construye a su antojo con varios ingredientes.

El segundo ejemplo «serio» es de «Celos, aun del aire, matan», comedia mitológica[7] de Calderón; en él intervienen dos de los cinco

[7] Representada en el Coliseo del Buen Retiro, el 5 de diciembre de 1660, junto con la comedia caballeresca *Auristela y Lisidante*, del mismo autor. Al día



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

sentidos: la vista y el oído. Estrellas y flores, aves y ríos son los signos identificativos del *locus amoenus* creado para la conversación amorosa entre Céfalo y Pocris, que por primera vez recibe requiebros de amor y es completamente lega en el lenguaje del cortejo; de hecho veremos que ella se muestra extrañada. Céfalo marca de una forma fulminante y escueta los iconos del discurso amoroso: estrellas, flores, aves y ríos, casi como si no hiciera falta *armar* la plática amorosa, bastan sus símbolos convencionales.

*Celos, aun del aire, matan*, de Calderón, Jornada segunda, escena VII.

POCRIS: Perdonadme vos a mí,
que no me atrevo a entender
plática que a mis oídos
llega la primera vez.
CÉFALO: ¿No visteis estrellas?
POCRIS: Sí.
CÉFALO: ¿No visteis flores?
POCRIS: También.
CÉFALO: ¿No oísteis aves?
POCRIS: Sí oí.
CÉFALO: ¿Cristales no escuchasteis?
POCRIS: Sí escuché.
Mas con la plática, estrellas o flores,
cristales o aves, ¿qué tienen que ver?
CÉFALO: Preguntádselo al ardor
de aquella primera estrella,
veréis que en blando rumor
del aire que inspira, responde por ella…

De esta manera Calderón parece en cierta manera anticipar el tono de su comedia burlesca *Céfalo y Pocris*.[8] Se da la curiosa circunstancia de que en este ejemplo *serio* que acabo de proponer, la brevedad contrasta con lo extenso del discurso de Céfalo que veremos en la versión burlesca.

siguiente se representa en el mismo recinto la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, también de Calderón, que parodia ambas comedias.

[8] Vid. los datos que doy en la anterior nota 7 a propósito de la fecha y lugar de representación de esta comedia burlesca.



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

En el siguiente ejemplo, siempre de Calderón, se subvierte por completo el código de la «comedia nueva». Como «comedia burlesca» que es, o sea, el «mundo al revés», los tópicos que conforman el tema amoroso se rompen para dar paso a una caricatura en plena regla. Muy brevemente trazaré las coordenadas de este género teatral basado en la risa en el que se parodian las cláusulas de presentación de los personajes, se ridiculiza el lenguaje idealizado de los soliloquios y se da paso a recursos escénicos que originan situaciones cómicas tan típicas como los encontronazos a oscuras, los personajes escondidos, las apariciones repentinas y las salidas y entradas frecuentes del escenario; no hay que olvidar que la «tramoya verbal» se convierte en vehículo de la risa, con múltiples guiños al espectador a base de referencias culturales, alusiones a la poesía popular, chascarrillos, chistes chocarreros, abundancia de refranes algunas veces deformados, dobles sentidos, juegos de palabras, literalizaciones de frases hechas, lexicalizaciones de metáforas, palabras sin sentido, rimas abstrusas, referencias jocosas a obras contemporáneas, etc…

El único sentido que interviene esta vez en el diálogo entre Céfalo y Pocris es el de la vista, que en el presente contexto destruye el típico *locus amoenus* y se convierte en un recurso que hace aún más ridículo el paródico parlamento amoroso, de ahí que Céfalo dilate esos símbolos amorosos de la versión *seria* a partir de la fórmula convencional «¿Ves esta?, ¿Ves aquella?, ¿Ves esa?», fórmula en la que el demostrativo contribuye a crear y dar cuerpo al decorado verbal:

*Céfalo y Pocris*, comedia burlesca de Calderón, Jornada III, vv. 2037-2084

CÉFALO: Pues solos hemos quedado,
hermosa, divina Pocris,
para entretener el día,
mientras se llega la noche,
digámonos uno a otro
antísimos de favores.

POCRIS: Nunca en tal me vi; mas vaya:
dirélos a troche y moche.

CÉFALO: ¿Ves esta fragante rosa



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

vestida de nieve y grana,
que estrella de la mañana
brilla ardiente y luce airosa,
a quien las flores por diosa
aclaman, viéndola aquí,
ya esmeralda o ya rubí,
de aljófares coronada?
Pues contigo comparada,
no se le da ésta de ti.

POCRIS: ¿Ves aquel bello narciso…
que en el margen de esa fuente
parece que aun ahora siente
el amor con que se quiso,
pues sin cordura ni aviso
se está requebrando allí,
enamorado de sí,
galán esplendor del prado?
Pues contigo comparado,
no se le da ésto de ti.

CÉFALO: ¿Ves esas parleras aves,
que cantando dulcemente
al compás de esa corriente,
ya bulliciosas, ya graves,
cláusulas forman suaves?
Pues a la aurora que dora
estos campos su canora
música, sus celestiales ecos van,
porque no vales tú
un comino para aurora.

POCRIS: ¿Ves esos sauces, del viento
movidos, dar a su tropa
un órgano en cada copa,
en cada hoja un instrumento?
Pues su armonïoso acento,



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

que añade en cada renuevo
un verde ruiseñor nuevo,
a Febo aclaman iguales,
no a ti, porque tú no vales
un rábano para Febo.

En el siguiente y último caso que propongo se verifica una «vuelta de tuerca» en la parodia. En «Los celos de Escarramán», todo obra al servicio de la comicidad. Se trata de la ridiculización de la figura del protorrufián Escarramán. Los nombres de la mayoría de los personajes tienen un sentido especial y son alusivos al *oficio* que desempeñan, ya que no hay que olvidar que la comedia está ambientada en un contexto marginal y el lenguaje está urdido en dos niveles, uno superficial en el que la anécdota es chispeante y mueve a risa, y uno profundo en el que, en clave de germanía, los personajes se arrojan toda su biliosa retahíla de improperios.

En el fragmento que he seleccionado Jerigonzo, antagonista de Escarramán, pide a la criada Malacuca que le haga pasar al aposento de su amada Piltrafa, que es la tronga de Escarramán.

No hay que olvidar el significado de los nombres de los dos personajes que intervienen en estas redondillas: la criada *Malacuca* es «persona maliciosa y de genio dañado», según el Diccionario de Autoridades y *Jerigonzo* está construido sobre la palabra 'jerigonza' que es «la melopea de los ciegos o la lengua de la gente de la mala vida, la de rufos, germanos o valientes, lenguaje oscuro y difícil de entender». Ambos términos pertenecen a la lengua de la germanía.

Jerigonzo hace aquí un parlamento amoroso de tipo burlesco, intercalando rítmicamente la fórmula del «viste acaso», que es la parodia de un verso de la lírica tradicional basado en la poesía petrarquista.

*Los celos de Escarramán*, comedia burlesca anónima, Jornada II, vv. 859-882, ff. 17r-17v.

MALACUCA ¡Jesús, y qué atrevimiento!
¿cómo te has entrado acá?

JERIGONZO Porque mi amor esta ya
como cola de jumento.



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

¿Viste un asno coleando
y toda la cerda enrosca
cuando le pica la mosca
sin saber cómo ni cuándo?
¿viste un hombre de buen talle
que a un cochero le replica
cuando acaso le salpica
el perejil[9] de la calle?
¿viste acaso a un muchachuelo,
cuando empujando de vicio,[10]
quebrándosele el servicio,[11]
da de nalgas en el suelo?
Pues tal es mi amor crüel
cuando Piltrafa[12] replica,
que colea, que salpica,
y da de nalgas con él;
y si tiene mal despacho
mi amor, y no se engarrafa[13]
vendré a ser por mi Piltrafa
galán, cochero y muchacho.

[9] v. 870 El significado de 'perejil' en este verso está claro, pero no he podido documentarlo; el valor polisémico de este sustantivo, que a veces se utiliza *sensu stricto*, otras tiene connotaciones eróticas, otras (emperejilarse) se refiere al excesivo adorno en el vestir, etc… Aquí asume irónicamente (como "adorno de las calles") el significado de porquerías, desperdicios, salpicaduras de agua va, cascarrias.

[10] v. 872 *Empujar* es, en este contexto, exonerar el vientre; viene de 'puxo', que es una «enfermedad del siesso, que sobreviene de algunas cámaras», según Covarrubias y completando con Casares, «sensación muy penosa, que obliga a orinar o a evacuar el vientre a cada momento»; y por eso es 'de vicio', es decir, sin necesidad ni fundamento, ya que es una sensación, se intenta pero no se consigue.

[11] v. 873 El *servicio* es el orinal o vaso en que se purga el vientre.

[12] El significado del nombre de 'Piltrafa' lo hallamos documentado en el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, espléndido libro de José Luis Alonso Hernández, (Universidad de Salamanca, 1976) en el que se explica que es «prostituta de categoría muy baja».

[13] v. 880 *Engarrafar*: «Agarrar y asir fuertemente alguna cosa con las garras o garfios» (Aut.)



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

Esta cláusula es análoga a la que tenemos en las dos comedias de Calderón que hemos visto antes. En *Celos, aun del aire, matan* no hay burla; cuando Céfalo hace su plática amorosa a Pocris el tono es lírico y lo hace con la cláusula «¿no visteis?, ¿no oísteis? (flores, aves, estrellas)». En *Céfalo y Pocris* el diálogo entre los dos es completamente burlesco, y de nuevo introducido por «¿ves esto?, ¿ves aquello?, ¿ves eso? (la rosa, el narciso, las aves, los sauces)». Aquí tenemos «¿viste acaso?» (asno, cochero, muchachuelo)], empleado para tejer las comparaciones pseudo-ponderativas entre naturaleza y amada, como si de un *silogismo burlesco* se tratara.

Bien se echa de ver que los galanes de las comedias «*serias* (Ginés y Céfalo) tienen un código muy distinto al de los protagonistas de las dos comedias burlescas (Céfalo y Jerigonzo), que sin ser criados, actúan como ellos. De hecho los personajes de las comedias burlescas –altos o bajos que sean, nobles o villanos, galanes o criados– hablan como los graciosos de la «comedia nueva» y tal vez como la caricatura de ellos.



AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...
Centro Virtual Cervantes

## BIBLIOGRAFIA


ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.

CAÑAS MURILLO, Jesús, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, (Actas de las XXV jornadas de Teatro clásico de Almagro), Almagro, 2003, pp. 235-250.

CAÑAS MURILLO, Jesús, «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 28, 2003, pp. 329-353.

DI PINTO, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2005 (próxima publicación).

DI PINTO, Elena, «La tradición escarramanesca en la comedia burlesca», *El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, Actas del Congreso del GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro) celebrado en Pamplona del 15 al 17 de septiembre 2003 (Actas en prensa en la Editorial Iberoamericana).





AISPI. Actas XXII (2004). ELENA DI PINTO. El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo ...

Centro Virtual Cervantes