

El objeto y el modo aristotélicos: su repercusión en *Los Amantes* de Andrés Rey de Artieda

MARÍA DOLORES SOLÍS PERALES

Universidad de Granada

Abstract: In this article we carry out an in-depth study of all the sources which affect both legend and tragedy, subordinating them to the text offered by Rey de Artieda. We also provide a brief study aiming to show how important narration becomes in the text mentioned above.

Keywords: Literary sources; tradition; classicism.

a) El objeto

Aristóteles afirma que los poetas — en este caso los trágicos — no imitan directamente a los hombres, sino sus acciones; y añade que los caracteres casi siempre se reducen a dos, *pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud*¹. Es decir, acción y caracteres se dan la mano a la hora de discernir el objeto propio de la tragedia y el de la comedia.

Según este corpus se impone en primer lugar determinar qué acción se imita en *Los Amantes*² y para ello es necesario bucear en las fuentes de la leyenda y de la tragedia que le han servido de modelo a Rey de Artieda.

¹ ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de V. GARCÍA YEBRA (Madrid 1992). El pasaje transcrito se encuentra en 1448a3-4.

² *Los Amantes. Tragedia, compuesta por Micer Andres Rey de Artieda. Dirigida al Illustre Señor Don Thomas de Vilanova, Mayorazgo y legitimo sucesor en las Baronias de Bicorn y Quesa. &. (Escudo de Vilanova con esta leyenda: "In vno plura".) En Valēcia, en casa de la Viuda de Huete. 1581.* Sigue siendo fundamental la obra de JULIÁ MARTÍNEZ, E. *Poetas dramáticos valencianos* (Madrid 1929) vol. I, 1-24. De entre las ediciones más recientes hemos de considerar la de IRANZO, C. *Los amantes de Teruel*, REY DE ARTIEDA Y TIRSO DE MOLINA (Madrid 1971) 27-112 (citamos por esta edición); v. además FERRER VALLS, T. *Teatro Clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia* (Madrid 1997) 7-66.

Realmente poco podemos añadir al pormenorizado y extenso artículo publicado por E. Cotarelo a principios del siglo XX³. Pero sí hemos de establecer una distinción entre la obra de teatro y la leyenda tal y como la presentan otros textos literarios necesariamente anteriores a ella. La euforia por conocer la verdad de los hechos se agudiza en el siglo XIX por el fuerte componente romántico de la historia, pero ese mismo siglo establece también serias dudas acerca de la veracidad de los acontecimientos y trata de indagar cuanto haya en ellos de verdad y lo que es propio de la ficción⁴.

Ya no hay duda alguna; la leyenda se inventa en el siglo XVI y tiene un origen literario, no tradicional. Precisamente su nacimiento en dicho siglo puede ser la causa de que A. Rey de Artieda coloque las hazañas del protagonista en la época de Carlos I y lo haga participar en campañas que tuvieron lugar durante su reinado. Ahora bien, en cuanto a las fuentes de que pudo disponer no fueron muy numerosas puesto que es en su entorno y no antes cuando vemos menudear los falsos documentos e incluso textos literarios de más empeño⁵. Creemos que la euforia desatada a finales de siglo y principios del XVII tiene mucho que ver con la

³ COTARELO, E. "Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de 'los Amantes de Teruel'"; *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* VIII (1903) 347-377.

⁴ V. *Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel* por D. Isidoro ANTILLÓN (Madrid 1806); *Breve resumen de la historia de los Amantes de Teruel*, por D. Federico ANDRÉS (Teruel 1895). Eran partidarios de la verdad histórica VILLARROYA, I. *Marcilla y Segura ó los Amantes de Teruel. Historia del siglo XIII* (Valencia 1838 — 2ª ed., Valencia 1875), GABARDA, E. *Historia de los Amantes de Teruel, con los documentos justificativos y observaciones críticas del Autor* (Valencia 1842 — 2ª ed., Teruel 1865), HARTZENBUSCH, J. E. *Prólogo* a la novela *Los amantes de Teruel* de Renato de Castel-León (Madrid 1861) — había aparecido antes en forma de artículo en *El Laberinto de Madrid*, 16 de diciembre de 1845, FERNAND EZGUERRA, A. *Artículo* aparecido en el período *La España*, 8 de abril de 1855 (apareció de nuevo en 1887 en su estudio *Hartzenbusch. Estudio biográfico y crítico* (Madrid s.a.).

⁵ BLASCO DE LANUZA, V. *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón* (Zaragoza 1619) vol. 2º, fol. V, lib. III, cap. XIV. Los eruditos del siglo XIX recogen documentos falsificados en "fabla" para demostrar la autenticidad de la historia. Pueden leerse en la investigación de I. ANTILLÓN (Véase nota nº 4). Para estas cuestiones fue decisiva la aparición del poema épico de J. YAGÜE DE SALAS *Los Amantes de Teruel. Epopeya trágica: Con la Restauración de España por la parte de Sobrarbe y conquista del Reyno de Valencia* (Valencia 1616).

aparición de su tragedia y, en consecuencia, con la popularización de la leyenda, nacida ya en ambientes muy populares, pues fue un pliego de cordel el primero en difundirla y sacarla del limbo.

Debemos a P. de Gayangos en las *Adiciones y Notas* puestas al final del tomo 3º de la *Historia de la Literatura Española* de M. G. Ticknor y a propósito del poema de Yagüe, una interesante referencia bibliográfica acerca de un pliego de cordel dedicado a la leyenda de nuestros amantes. Lleva por título *Historia lastimosa y sentida de los dos tiernos amantes Marcilla y Segura, naturales de Teruel, ahora nuevamente copilada y dada a luz por Pedro de Alventosa, vecino de dicha ciudad*. La impresión es en 4ª, dispone de 16 hojas a dos columnas, el poema está escrito en redondillas y dividido en tres partes. Es de carácter popular y parece haberse impreso en torno a 1555, es decir, casi treinta años antes de que Artieda publicara su tragedia. No sabemos si Pedro de Alventosa fue el primero en tratar literariamente esta leyenda; de serlo, él sería el progenitor de la misma. Ignoramos si la encontró en su ciudad y era recordada por las gentes y transmitida oralmente, si es fruto de su inspiración tras poner en verso un cuento boccacciano, si existió algún otro texto anterior que le sirviera de base. En suma, todo se transforma en conjeturas muy difíciles de resolver y transformar en verdad⁶.

Anterior a Rey de Artieda es *El pelegrino curioso y grandezas de España* de Bartolomé de Villalba y Estaña, doncel de Xérica, quien intercala en su obra miscelánea un poema en octavas dedicado a la leyenda. Probablemente se inspira en P. de Alventosa, pero dado el carácter fantasioso de su obra lo normal es que adapte la historia de los amantes y no respete el relato trazado por el turolense. Sitúa la acción en el siglo XIII y llama a los protagonistas solamente por su apellido. Coincide en líneas generales con el comienzo de la tragedia, pero después discurre por su cuenta. Algunas diferencias son las siguientes: Artieda

⁶ Fue visto por el propio P. de GAYANGOS en la biblioteca privada del duque de Marlborough. Existe en su palacio de Blenheim; V. TICKNOR, *Historia de la Literatura Española*, vol. III (Madrid 1854) 495-96.

crea un músico y cantor distinto de Marcilla, Villalba lo une todo en el mismo personaje; las hazañas discurren por el reino de Granada y cuando se le agotan las posibilidades de realizar hazañas, marcha a Italia después de haber vivido varios años en Castilla, habiendo estado también en Valencia, Toledo, Alcalá la Real. Terminada su campaña italiana, embarca en Venecia, mas las tormentas dilatan su regreso y termina recalando en Lisboa. Cuando llega a Teruel ha sobrepasado en muchos meses el plazo fijado de siete años⁷.

Cuanto le ocurre a Marcilla en Teruel recuerda bastante bien el desarrollo de la tragedia, de donde inferimos que Rey de Artieda tuvo conocimiento de esta obra, e incluso el personaje de Eufrasia se encuentra en ambos aunque con distinta misión. Hasta aquí los únicos precedentes encontrados para nuestro dramaturgo. No es imposible que el valenciano dispusiera de algún otro texto perdido, que, si se había popularizado la leyenda en Teruel, tuviese conocimiento de ella y con todos estos elementos creara su obra de teatro. Lo único demostrable, hoy por hoy, es que anteriores a él solamente disponía de dos textos escritos, el de Pedro de Alventosa y el del doncel de Xérica. Lo que sí podemos demostrar es el éxito de la tragedia en los interesados en la leyenda turolense. Así la sucinta versión contada en verso por Jerónimo de Huerta en su *Florando de Castilla* tiene estrecho parentesco con el contenido de la obra de Rey de Artieda⁸ e incluso en la obra *Jornada de Su Majestad Felipe III* se resume la historia novelesca de los amantes y encontramos detalles que también remiten al valenciano⁹.

⁷ VILLALBA Y ESTAÑA, B. *El pelegrino curioso y grandeza de España*, donzel vezino de Xerica, Publicalo la Sociedad de Bibliófilos españoles, vol. I-II (Madrid 1886-1889) — el poema en pp.113-272 del vol. II.

⁸ HUERTA, J. DE *Florando de Castilla, Lavro de cavalleros, compuesto en octava rima* por el licenciado... natural de Escalona, Alcalá de Henares, Juan Gracián, MDLXXXVIII (dedica el canto IX a La celebrada historia de los amantes de Teruel Marcilla y Segura).

⁹ ANÓNIMO, *Jornada de Su Majestad Felipe III*, h. 1600, (V. *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Publicalas la Sociedad de Bibliófilos españoles (Madrid 1896).

Todo esto ocurre en el siglo XVI; ahora bien, no se detiene aquí la constante renovación y perfeccionamiento del argumento sino que con la aparición de un gran poema épico y algunas obras de teatro se ensancha el campo difusor de la leyenda de los amantes¹⁰. Cuanto se hace con posterioridad al año 1581, fecha de publicación de la tragedia de Rey de Artieda, no nos interesa directamente, pero sí hemos de decir que durante cuatro siglos, del XVI al XIX, de vez en cuando, las prensas dan a luz obras literarias muy variadas cuyo contenido es el que venimos espigando. Queda por resolver el espinoso origen de la leyenda, pues todos están de acuerdo en que no existieron tales amantes y menos en el siglo XIII. Por lo tanto es una creación erudita que al encarnar gustos y querencias del pueblo termina por popularizarse, aunque nunca llega a constituir una tradición.

Actualmente nadie pone en duda que la fuente primera que dio lugar a la leyenda es el cuento octavo de la jornada cuarta del *Decamerón*¹¹. Las semejanzas existentes entre los frustrados amores de Jerónimo y Silvestra, por un lado, y los de Marcilla y Sigura, por otro, así lo refrenda. Los aspectos no concordantes -necesarios, por otra parte, dado el cambio de forma- son de tan poca importancia que es indudable que un poeta español, con toda probabilidad turolense, se propusiera a conciencia imitarlo y nacionalizarlo con muy pequeñas modificaciones¹².

¹⁰ Véase nota nº 5. De entre las obras de teatro hemos de considerar las de REY DE ARTIEDA, A., véase nota nº 2; TIRSO DE MOLINA, *Los Amantes de Teruel*, Segunda parte de las comedias. Recogidas por su sobrino D. Francisco Lucas de Auila (Madrid 1635); PEREZ DE MONTALBAN, J. *Los Amantes de Teruel*, Primero tomo de las Comedias (Madrid 1635).

¹¹ V. *Las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo, un grand poeta de Florencia* (Sevilla 1496) — ed. actualizada con el título Giovanni BOCCACCIO, *Decamerón*, ed. Planeta, Col. Clásicos Universales núm. 35. (Barcelona 1982) 266-70 (Novela octava de la Cuarta Jornada, “De Jerónimo y de Silvestra, a ambos de los cuales el amor fue causa de muerte”).

¹² Para las semejanzas y las diferencias existentes entre el cuento boccacciano y nuestra tragedia véase mi artículo “Algunas vinculaciones de *Los Amantes* de Rey de Artieda con la poética clásica”, en prensa.

No debemos olvidar que Boccaccio se difunde en España ya en el siglo XIV¹³.

Hasta aquí hemos aludido a la materia prima nucleadora del drama. Una bella y trágica historia de amor imposible en la que el azar, solamente el azar, en la versión española, impide que lleguen a buen puerto unas relaciones lícitas. Pero con sólo los textos hasta ahora reseñados, no lo hemos dicho todo. Falta el motor móvil que impulsa a Rey de Artieda a darle una forma nueva susceptible de que el gran público, sin necesidad de la lectura enojosa del verso, tuviera ante sus ojos y oídos una historia romántica. Algo que atañe al corazón humano en lo más primario, el amor. Descubrir la existencia de un filón literario que aprovecha materiales hispánicos enmascarándolos en una forma clasicista es de lo que vamos a tratar a continuación.

Cuando M. Botello de Carvallo en una de las últimas octavas de su poema dedicado a la fábula de Píramo y Tisbe alaba como antecedentes de su texto a J. de Montemayor, paisano suyo, y a un valenciano anónimo que abrazó las armas y las letras, creemos que está pensando en Rey de Artieda y, por supuesto, en su tragedia *Los Amantes*¹⁴. Pensamos que no se equivoca el poeta lusitano. La impresión suscitada en el lector actual es más o menos

¹³ Hacia 1388 Bernat Metge adapta un cuento del *Decamerón* a través de la versión latina del Petrarca. En 1429 existe una traducción catalana completa de la misma obra. En 1440 encontramos una versión de un cuento al castellano a través de la traducción latina de Leonardo Bruni. Aparte de la edición de Sevilla, la reina Isabel tenía en su biblioteca una traducción en romance de la colección completa. Pero la verdadera difusión se produjo a través de la edición toledana de 1524, *Las C Novelas de micer Juan Vocacio Florentino, poeta eloquente, en las quales se hallará notables exemplos y muy elegante estilo*.

¹⁴ Leemos en la obra de M. BOTELLO DE CARVALLO la octava siguiente:

*Solo puede vencerle la eloquencia
Del que con fama al orbe dilatada
El assumpto ilustró, del que a Valencia
Sublima con la sangre, y con la espada:
No la passion, inclina la excelencia
mi pluma en su alabança acreditada,
No reciproco amor, estilo claro,
Sugeto peregrino, ingenio raro.*

V. La Fabvla de Píramo y Tisbe (Madrid 1621) 24.

la misma y en consecuencia estamos en presencia de una fuente muy importante en la gestación del drama. Aludimos, claro está, a la historia de Píramo y Tisbe tal y como la cuenta Ovidio en su *Metamorfosis*¹⁵.

Como muestra puede servirnos la escena tercera del acto segundo. En ella, Marcilla se ha retirado de la casa de Isabel, donde ha pasado la velada, y recalca en su propia morada, en el jardín, junto a su paje Layn. A causa de la conversación mantenida con su amada, lo único que desea es estar solo con sus sentimientos y para eso nada mejor que el entorno de un jardín que invita a la ensoñación o bien pone en juego el pensamiento, analizador con hondura de los problemas personales. Marcilla pide a Layn que traiga *mesa, libros y vihuela*. Esta petición causa asombro en su paje y desea saber la causa. Su amor se desahoga en largo monólogo en el que desnuda su alma ante la situación presente. Quiere olvidar, siquiera sea momentáneamente, y pide a su paje que le traiga a Horacio, se arrepiente y prefiere Virgilio, para finalmente decantarse por Ovidio. Sabe que este último, poeta del amor, se aviene mejor con su situación, en especial la obra elegida:

*Dame
para que en parte derrame
vn pensamiento esse libro,*

Aunque parezca que la obra de Ovidio ha sido abierta al azar, sabemos que no; hay una relación directa entre el texto elegido y la historia personal de Marcilla. Layn comienza a leer la historia de Píramo y Tisbe y recita los primeros versos pero su amo no le permite seguir pues se ve retratado en el comienzo de la fábula. Él mismo lo corrobora sin dejar lugar a dudas cuando dice que

*Hay dos tan conformes casos
como estos dos? Haylos? no.*

¹⁵ Rey de Artieda pudo leer la fábula en castellano en las versiones y adaptaciones versificadas de C. de CASTILLEJO, G. SILVESTRE, J. de MONTEMAYOR y A. de VILLEGAS. También en traducciones tan prestigiadas como las de J. de BUSTAMANTE, pero creemos que, al citar el comienzo de la fábula en latín, tuvo presente el texto ovidiano sin intermediarios.

*Di, la vezindad causo
la primer noticia, y passos,
con el tiempo amor crecio.*

Sin embargo hace esta salvedad:

*Solo ay ser mi angel casada,
y que fuera abominada
por Tisbe, essa ingratiud.
Hora muestrame el laúd,
que este exercicio me enfada.*

Marcilla interrumpe a su paje la lectura para deleitarse, si es posible, con la música. Se siente demasiado aludido en una historia tan parecida a la suya; además la música, según revela en un soneto, le permite *encubrir su dolor*. La llegada del padre interrumpe su soledad sonora, aunque la velada va a continuar en el acto tercero. En su escena primera reaparece el mito, cuyo recuerdo se ha asentado en el alma de Marcilla. Se está celebrando la cena en la que participan padre e hijo, allegados, y también están presentes los eternos acompañantes de Marcilla. En un momento determinado deciden interrumpir la cena y pedir a Perafán que cante dos letrillas para animar la velada. Con toda intencionalidad por parte del autor, Perafán va a cantar el mito de Hero y Leandro, pero se equivoca de amada y comienza diciendo que Leandro está esperando a Tisbe. Marcilla le interrumpe y le hace la observación de que no es Leandro sino Píramo quien espera a Tisbe. Es decir, Marcilla conoce bien la historia trágica de los enamorados y la razón no es otra que la estrecha relación que guarda con la suya, al menos en el comienzo.

Es indudable que Rey de Artieda tuvo presente esta fábula ovidiana cuando se puso a redactar su tragedia, leída, bien directamente en el texto latino, como parece desprenderse de la cita concreta, bien a través de las múltiples traducciones que circulaban desde mediados del siglo XVI. Quizá al leer la leyenda de los amantes en el pliego de Alventosa vino a su recuerdo por la similitud argumental, en sus inicios, la fábula de Ovidio y la aprovechó para enriquecer las posibilidades dramáticas del argumento. Pero eso no es obstáculo para pensar que la

lectura del pliego de Alventosa fue el primer motor, si bien hay elementos básicos que solamente pueden ser explicados por el contenido del texto ovidiano¹⁶.

Pero tenemos otras fuentes posibles. Hay en el meollo de la obra elementos constitutivos de la comedia; un mundillo de enredos amorosos, más o menos contrariados, aparece en la casa de Isabel mientras se celebran las fiestas de la boda. Damas y caballeros animan la función y contribuyen a dar vida a los esponsales. Parece como si estuviéramos asistiendo a la representación de enredos característicos de la comedia o del drama español del siglo XVII. Como si el espíritu de Lope se hubiera adelantado algunos decenios y hubiese sido aprovechado por nuestro dramaturgo. Pero esto es cronológicamente imposible, por lo tanto hemos de buscar en su entorno un tipo de teatro, drama o comedia, en el que entrara como componente básico el enredo amoroso.

Se puede censurar al valenciano la inoportunidad de haber mezclado la tragedia con la comedia, que esto suponga un atentado al espíritu de la primera, pero todo tiene su explicación. Hasta el momento en que se celebra la boda de Isabel, no hay espíritu claro de tragedia, aunque se viva en el ambiente y el espectador se dé cuenta de que algo terrible va a pasar. Además el alma animadora de la comedia es muy oportuna para comunicar vida en las tablas durante la fiesta en la casa de los recién casados. Nada más lógico que lo festivo forme parte de la situación y que tratándose de una boda, las conversaciones giren en torno a relaciones más o menos públicas o a deseos contenidos de los caballeros en torno a la dama de su elección. Por eso no nos parece mal la recurrencia hecha por el valenciano a la esencia de la comedia.

Además no es el primero en hacer esta extraña amalgama. Había una tendencia en el teatro inmediatamente anterior al suyo en que lo dramático y lo cómico se daban la mano sin producir sobresaltos en el espectador. Nos referimos al teatro de Juan de la Cueva, al que vemos representar sus obras en Sevilla desde 1577. Desconocemos si antes de *Los Amantes* nuestro

¹⁶ Véase mi artículo citado en nota núm. 12.

dramaturgo había ensayado un tipo de teatro similar al que encontramos en su única obra conservada. El sevillano tiene especial interés en unir lo nacional con lo clásico, lo popular con lo culto, lo dramático y trágico con lo cómico. Buena prueba de esto es la *Comedia de la muerte del rey don Sancho*, la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* o bien la tragedia de *Los siete infantes de Lara*. También se acerca como Rey de Artieda a la época imperial al dramatizar *El saco de Roma y muerte de Borbón*. Trata Juan de la Cueva de unir, en la medida de lo posible, el clasicismo imperante en el teatro con tendencias nacionales para crear una dramaturgia autóctona. Ahora bien, falla en su intento porque no es un poeta inspirado, y el empleo de la polimetría, y cierto envaramiento en los personajes le restan posibilidades. Carece de la frescura necesaria para la movilidad en las tablas y en esto se parece a nuestro autor, pero es indudable que supuso una innovación el intento de renovar temáticamente el teatro en la línea de J. Bermúdez y J. Timoneda. Parecen acertadas las palabras de Ludwig Pfandl a propósito de las intenciones fallidas de J. de la Cueva:

*Su significación como autor dramático descansa en el hecho de contener el germen de diversas particularidades de la futura comedia, la mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo bajo y lo elevado, la valoración de las leyendas nacionales y de la poesía de los romances, el empleo de diversas formas métricas, redondillas, tercetos, octavas, etc., según resulten más apropiadas al carácter del asunto.... Aquellas innovaciones de las cuales él mismo se vanagloria, ni son muy importantes ni aceptadas sin discusión; por ejemplo, la división en cuatro actos en lugar de cinco, la denominación de jornada, la introducción de reyes y de divinidades paganas y otras semejantes. Tampoco posee ideas claras sobre los términos tragedia y comedia, ni tiene inconveniente en llamar comedia a la primera parte y tragedia a la segunda de *El príncipe tirano*, a pesar de que tanto la una como la otra son igualmente trágicas. Pocos vestigios se observan en sus dramas de aquellas teorías que el autor expone en su *Exemplar poético*, imitación de la *Epístola ad Pisonem* de Horacio, si bien hay que considerar que no compuso esta poética hasta veinte años después de la primera publicación de sus dramas¹⁷.*

¹⁷ PFANDL, L. *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro* (Barcelona 1933) 123.

Muchas de las ideas expuestas por L. Pfandl son también aplicables a Rey de Artieda, ¿quién imitó a quién? Algunos suponen que Rey de Artieda se adelanta a J. de la Cueva, mientras otros consideran que este último comienza a representar su teatro unos años antes que el valenciano. Podemos considerarlos coetáneos y llegar a una solución de compromiso afirmando que ambos se encuentran el camino allanado por traductores adaptadores como P. Simón Abril¹⁸, en el caso de Valencia por J. Timoneda¹⁹ y en el de Sevilla por J. de Mal Lara²⁰. Sin embargo hay otra coincidencia sospechosa entre ambos. El gusto por la mitología y la recurrencia a nombres clásicos para darle cierta dignidad a una obra, venga a cuento o no. Es la nota erudita tan necesaria como realce, al mismo tiempo que incardina el texto al humanismo vigente y al clasicismo teatral que en esta época trataba de imponerse²¹.

¹⁸ Hizo versiones de las comedias de Terencio que consiguieron ser editadas en tres momentos distintos del siglo XVI, 1577, 1583 y 1599 con el título *Las seys comedias de Terencio*; adaptó el *Plutus* de Aristófanes, que no llegó a imprimirse, pero sí su versión de la *Medea* de Eurípides, editada en 1570 y 1599, aunque esta versión no ha sido encontrada. Escribió sus dramas para círculos reducidos de estudio, especialmente para la lectura y goce de los mismos. Recoge el humanista un breve tratado sobre la comedia y tragedia que pone al frente de su edición de Terencio.

¹⁹ El impresor y difusor de la cultura J. Timoneda fue difusor del teatro de Plauto a través de las versiones del *Amfitrion* y los *Menemnos*, así como recogió en la *Turiana* la *Tragicomedia llamada Filomena*. Su fama se debe sobre todo a la creación de un variopinto teatro religioso en la línea que conduce al auto sacramental. Su obra más digna es el *Auto de la oveja perdida*.

²⁰ Prácticamente casi todo su teatro se ha perdido, pero en su tiempo era reconocida su labor como dramaturgo. Lo dice J. de la Cueva al afirmar que

*en el teatro mil tragedias puso,
con que dio nueva luz a la rudeza,
della apartando el término confuso.*

Sabemos de una *Comedia Locusta*, de una Comedia alegórica, de una tragedia sobre la figura de Absalón y de la *Tragedia de San Hermenegildo*. La versión que hoy conocemos es probablemente suya por haberse representado en Sevilla y manifestarlo así algún erudito de la época. Rodrigo Caro en sus *Claros varones de Sevilla* nos dice de sus obras que *para que no quedase la comedia en términos sólo de una fábula, sino que aquello mismo tuviese oculto misterio moral o divino* añadía figuras alegóricas de vicios y virtudes.

²¹ La recurrencia a la mitología y a motivos clásicos es frecuente en la obra de Rey de Artieda. Aparte de las citas y referencias extensas al mito de Píramo y Tisbe, encontramos estos otros:

En el Auto Primero:

*Mostraua al parecer tan grande gusto,
como si por muger se la pidieran
en Roma Antonio, Lepido, y Augusto;
pues aunque fuese Oraculo de Cumas.*

*Si es la boz deste clarin
la luz que vio faltar Hero,*

*Oyeme, Eufrasia, y perdona.
Si a los Romanos y Godos
sobrepuja, aunque te nombre
Cesar, y los de su nombre,
y hablando en comun a todos,*

*por mirarse oy al espejo
hara la fin de Narciso.*

*No se, por muy grande aliuiio
pidio la que huyo de Apolo
ser arbol.*

Hasi ardiese como Troya.

En el Auto Segundo:

*Los tesoros de Mida,
aquel desseo tan temerario, y loco,
y con su querido Apolo?*

*A Cesar despues que la cabeza mira,
que el Rey de Egipto le mando en presente:
para encubrir valor tan evidente
(segun escrito esta) llora, y suspira:
Y Anibal, quando ya se le retira
su fortuna, y la falta de ella siente,
riese entre afligida, y triste gente,
solo por encubrilles su gran yra.*

*Iupiter en las costumbres
y Venus en la hermosura*

En el Auto Tercero:

*Si porque Sophonisba te lo manda,
contra Scipion rebuelues Masinisa,*

*siguiendo las banderas, y diuisa
de Anibal que apretando al consul anda:
Porque, di, si Cartago se desmanda
contra Scipion despues, le das tal prisa,
que apenas Sophonisba el suelo pisa
sigura, quando Roma la demanda?
Prometiome essa dama casamiento,
y porque la dio a Siface Cartago,
me le muestro tan aspero y sangriento.
Y si lo que me escriue Scipion hago,
la falta della, y mi desabrimento,
ni merece, ni pide menor pago.*

sobre al arnes de Achilles, Telamonio.

perdiera el arnes tragico de Achilles?

*que dio a Semiramis Nino el gouierno,
la qual para matalle le pedia
debaxo de lenguaje humilde, y tierno;*

*Una muger lo hara; Dido
lo acabo con ser muger.*

*Mira el nombre de Scipion,
quan bien dentro España suena,
por lo que hizo en Cartagena,*

*Que? lo que Alexandre hizo,
vista la muger de Dario.*

*que Alexandre fuese casto
fue, con quien serlo deuia*

*si con su guadaña, y hoz
Atropos lo mas feroz
desarraygara del mundo,*

lo que hizo Neron de Roma

En el Auto Quarto:

*No, no desesperacion,
rindase Porcia, y Caton,
que yo fuerzas tengo, y puedo,*

Creemos que Rey de Artieda se mueve en el mismo ámbito que lo hicieron ciertos predecesores claros como J. Bermúdez, J. Timoneda, tal vez J. de la Cueva, y es el mismo que va a ser aprovechado por su compañero C. de Virués. Sacamos en conclusión que las fuentes utilizadas por el valenciano fueron el pliego de Alventosa, un conocimiento superficial de *El pelegrino curioso* de B. de Villalba, la fábula de Píramo y Tisbe, la situación del teatro de su tiempo. Y por encima de todo la búsqueda de una originalidad en la fusión de fuentes tan diversas.

También hemos de tener en cuenta que Rey de Artieda no escapa en su condición de creador literario a cuanto sucede a todos los escritores, quienes, junto a un sello personal más o menos logrado, son también fruto de su época. Por lo tanto, y en este sentido, las costumbres imperantes en la España de la segunda mitad del siglo XVI deben ser consideradas como otra fuente de inspiración. Así, determinados aspectos del comportamiento de nuestros amantes hunden sus raíces en las exigencias sociales del momento histórico vivido por los españoles del dieciséis. Destacamos dos: la defensa del matrimonio como institución y el tema de la honra. Ambos aspectos traen consigo que en esta obra no haya una diferencia perceptible entre lo privado y lo público, entre lo individual y lo colectivo. Marcilla y Sigura son comedidos en público, sus sentimientos aparecen sepultados por el arte del disimulo. No se debe manifestar amor por alguien que está casado, Marcilla lo sabe y lo asume

LA FAMA

*Avnque la Parca triunfa el postrer dia,
quien algo en vida fue, muerto seralo,
si su valor en publico señalo
o descubro la falta que tenia.
Y assi el que aspiro a la Monarchia,
por el contrario el vil Sardanapalo,
por bueno el vno, el otro por ser malo,
avnque murieron, bien todavia.*

Vemos cómo a lo largo de la obra, referencias mitológicas y hechos históricos se dan la mano para enriquecimiento de la tragedia. La erudición era obligada y formaba parte de la textura de una creación literaria. Así se cumplía con uno de los requisitos impuestos por los humanistas.

con la resignación del reo condenado a muerte; y lo mismo vislumbramos en el ánimo de Sigura. Es una mujer casada y el recato y el peso de la honra que debe a su marido enfrían cualquier impulso amoroso hacia Marcilla. Veamos algunos ejemplos de esto.

Cuando Marcilla se encuentra con el conde de Fuentes en los aldeaños de Teruel y éste le comunica que Isabel de Sigura se ha casado, Diego parece no inmutarse ante la noticia y con toda frialdad decide ponerse en camino para participar en las fiestas como cualquier invitado más. Sus palabras no exhalan ni sentimiento ni angustia:

A plazer tan comun partamos luego

Tampoco asoma el amor ni la pena cuando felicita a los novios por su matrimonio. Lejos de ello se confabula con la ironía:

MARCILLA

*Y en particular me alegro,
de que este día le veas
tan a gusto de tu suegro.*

MARIDO

Y a ti quanto bien desseas.

MARCILLA

Negro bien, negro, y bien negro.

MARIDO

Que es lo que dizes Marcilla?

MARCILLA

*Digo que me marauilla,
ver estas damas a punto
de rendir el mundo junto,
si ante sus pies no se humilla.*

Otra muestra es la escena en la que Marcilla se encuentra en el jardín de su casa enfrentado a su destino. Busca como asidero la música y la lectura de textos clásicos pero cuando Layn comienza a leer la fábula de Píramo y Tisbe de nuevo deja a un lado el corazón para aliarse con la

razón, pues adopta una actitud ensoberbecida ordenándole a su criado que no siga leyendo:

.....
*Hora muéstrame el laud,
que este ejercicio me enfada.*

Esta frialdad también la sentimos en los dos diálogos que mantienen, sin curiosos testigos, los amantes en la casa de Isabel. No recuperan la hora de ayer parada en su nostalgia sino que se impone la de hoy, detenida en mutuos reproches, conscientes de que la suerte ya está echada. Por eso el primero está conducido por una lengua envarada que no conduce a ningún sitio y también por eso en el segundo Sigura le niega el beso a su antiguo amante.

En suma, el decoro se impone en todas las actuaciones de nuestros enamorados; un decoro que no es otra cosa que el problema de la honra tan importante en la época.

La honra es la causante de que Sigura no tenga voz. No se enfrenta a su padre cuando le niega su mano a Marcilla; tampoco cuando le concierta la boda para el mismo día en que vence el plazo dado al amante. Y no protesta porque su voluntad está vencida por la certeza de que no puede infringir las decisiones tomadas por sus padres. Ésta es también la causa de que Sigura se muestre ante Marcilla como una mujer sin alma; cualquier tipo de concesión al antiguo amante hubiera supuesto un grave atentado a la honra de sus padres según las exigencias sociales de su tiempo. Indudablemente Sigura lo sabía, por eso mira al antiguo amante entre visillos.

Mientras que en Sigura es el mantenimiento de la honra lo que obstaculiza su relación con Marcilla, en Marcilla observamos, en un primer momento, el proceso inverso, pues es precisamente la carencia de esta dignidad lo que entorpece su amor por Sigura. Por eso, para merecer a los ojos de sus padres y con ellos a los de su clase social, la burguesía acaudalada, decide alistarse en los tercios. Así consigue su propia honra y, con ello, vengar a su padre. Pero a partir de este momento la honra adquirida, lejos de ser el salvoconducto deseado, se confabula contra él

alejándolo aún más de su amada, pues cuando Marcilla regresa rico en él pesa más su nueva condición personal y social que su condición de enamorado; ahora también él mira a Sigura entre visillos.

b) El modo

Aristóteles establece las diferencias posibles por el *modo* de imitar en el siguiente pasaje:

[...] con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes²².

De estas palabras se desprende que el Estagirita está planteando un problema que afecta a los personajes y es que pueden ser presentados o por el poeta recurriendo éste a la narración o bien directamente al lector echando mano de la acción.

De los dos procedimientos posibles que establece Aristóteles, el diálogo y la acción es el propio del teatro. Como este procedimiento ya lo analizamos en otra ocasión²³, aquí nos vamos a ocupar del segundo, es decir, de la narración.

El poeta elige para la narración o bien el verso endecasílabo o bien el verso octosílabo. La incursión de lo narrativo frente a lo escenificado recuerda las intervenciones del corifeo en el teatro clásico. La finalidad es mantener la unidad de acción pero, al mismo tiempo, ilustrar al espectador sobre acontecimientos pasados o presentes que son relevantes para el desarrollo de la obra, evitando la multiplicidad de episodios secundarios que atentarían a las unidades dramáticas.

Encontramos cuatro textos de marcado carácter narrativo. Todos tienen en común que versan sobre la figura de Marcilla. Existe un perfecto equilibrio en el tipo de verso empleado puesto que dos textos

²² Cfr. ARISTÓTELES, op. cit., 1448a21-24.

²³ Véase mis artículos “Los medios según Aristóteles en *Los Amantes* de Andrés Rey de Artieda: el endecasílabo”, “Los medios según Aristóteles en *Los Amantes* de Andrés Rey de Artieda: el octosílabo”, en prensa.

están conducidos por el verso endecasílabo, estrofa octava real, y dos por el verso octosílabo. Indudablemente, la octava real dota de solemnidad a la narración acercándola a la épica. Por eso los dos textos narrativos en octava real aparecen en la primera y última escena de la obra abrazando, por tanto, a las partes narrativas en verso octosílabo.

Una vez hechas estas matizaciones pasamos a analizar las partes narrativas siguiendo su orden de aparición en la obra:

El relato de Marcilla con el que el autor interrumpe la escena primera del auto primero tiene por objeto poner en antecedentes al espectador de su vivencia amorosa. En las primeras octavas aparece el nombre de la amante, dechado de belleza y virtud, la vecindad de sus respectivas casas, separadas por un muro, y el motivo constitutivo de la catástrofe, el amor:

*Viue junto a las casas de mi padre
Isabel de Sigura; y si ay alguna
a quien enteramente el nombre quadre
entre quantas nacieron de hembra, es vna.*

*Quisimonos los dos niños de teta,
fue la ocasión biuir pared en medio,
y ser, o parecerme tan perfeta,
que para encarecerlo no hallo medio.*

El tiempo devenía y el amor poco a poco se fue manifestando con su inexorable llama. El padre se da cuenta y la encierra a cal y canto:

*En la niñez la cosa fue secreta,
pero en tener edad no ouo remedio.
Entendiolo su padre, y retirola,
Por no tener mas hijos della sola.*

El imponderable encierro no consigue apagar la pasión y a duras penas logran cruzar algunos diálogos de enamorados:

*al fin como mejor pudo, o podimos,
.....
nos podimos hablar, dos otras vezes.*

Deciden que intervenga su padre. Pero el avaro Sigura no hace caso de la petición y da un no al viejo padre de Marcilla. Indudablemente la negativa no sólo está relacionada con la excesiva juventud de los enamorados, sino con las diferencias de calidad social:

*Mi padre como vio que era la falta
que a la edad aplico el poco dinero,
que, como ya en Teruel saben, le falta
para el hijo segundo, y al tercero:
Tiniendo su intención fundada, y alta,
ni se le mostro blando, ni seuro:
fuese y callo; pues no esperaua fruto
del viejo melancolico, y enxuto.*

Diego, herido en su orgullo, decide enriquecerse alistándose y marchando a Palamós, donde se encontraba la flota y el ejército, puesto que Isabel le había ofrecido

de no casarse, hasta passar siete años.

En las últimas octavas, Marcilla vuelve al momento presente. Vemos que ha conseguido su propósito; así se desprende de estos versos:

*tras que de perlas, oro, seda y paños,
traygo cinquenta hazemilas, o cargas.*

Pero llega tarde; han pasado unas horas del plazo fijado. Marcilla lo sabe y su desazón es un preludio de futuros acontecimientos.

En la escena segunda del auto primero, Perafán se presenta ante Sigura y en breve monólogo cuenta las hazañas realizadas por su amo y la riqueza adquirida en los años de ausencia y con constante peligro para su persona:

*Pues mostrando alli de ueras
ser hidalgo a toda ley,
le encomendo sus galeras.
Que pintando agora vaya
de Africa el termino, y raya,
las Sirtes, o los baxios,
puertos y bocas de rios,
los promontorios, y playa.*

*Tras que no esta en su lugar,
es vanidad que presuma
reduzirme a breue suma
lo que no puedo contar
bien, sin alargar la pluma.
Solo en esto no repares,
que Alarbe en los aduares
en toda la costa Moro,
piedras, plata, perlas, oro,
alcuxacas, y almayzares.
Cosa al fin que valer pueda
de oro, plata, estambre, o seda,
hasta adargas y albornozes:
si no es algaraza y bozes
otro en Africa no queda.*

.....

En la escena quinta del auto tercero, Eufrasia actúa como nuestros ojos ante la muerte de Marcilla. Su deseo de enterarse de cuanto ocurre en una noche de bodas le lleva a acechar ante la puerta de la cámara nupcial. Y en esta actitud de expectación prohibida va a oír una escena sin tener conciencia plena de quiénes son sus interlocutores. Ella cree que son Sigura y su marido pero, en realidad, el lugar de éste ha sido usurpado por Marcilla. Oye que alguien, cree que es su marido, le ha pedido un beso y ella se resiste, si bien Eufrasia está convencida de que al final lo conseguirá:

.....

*Pero entretanto acechemos,
maldad es, yo lo confiesso,
aunque por venirme auiesso,
solo siento, que haze estremos
el nouio por darle un beso.
Triste nouio, pero guay
de ella, que en el fuerzas hay
por mas que resista, y parle,
para darsele, y tomarle
si se le quiere dar.*

A continuación se oye un *¡ay!* desgarrador puesto en boca de Marcilla ante la negativa de Sigura de permitirle que la bese y menos de

devolverle el beso. Eufrasia queda sobrecogida por el lamento y se ve en la necesidad de huir con precipitación:

*Que suspiro tan profundo!
si con su guadaña, y hoz
Atropos lo mas feroz
desarraygara del mundo,
formara el ayre tal boz?
El cabello se me eriza,
y de color de ceniza
estoy, y estara quien mira,
que quien de esta arte suspira,
si ya no es muerto, agoniza.*

Finalmente, en la última escena de la obra y como consecuencia de los últimos acontecimientos -Sigura irrumpe en el altar de la iglesia y le da a Marcilla un beso y, tras esto, muere-, el marido se ve en la obligación de contar a los presentes con todo detalle la historia y asegurar que no se siente incómodo ni molesto por la decisión de su mujer. Comienza aludiendo a lo ocurrido la noche anterior:

*Passada ya la siesta anoche fuyme
a la cama, y Sigura antes que entrasse,
(viendo quan mal en ella se reprime
quien la ocasion por los cabellos ase)
forzome: mas que digo? persuadirme,
(que no huuo quien mi espiritu forzase)
a morir de hambre, viendo al ojo el fruto,
y tener dentro lagua el labrio enxuto.*

*Digo que me rogo, que hasta oy quisiesse,
dilatlar lo que luego hauer pudiera:
rogomelo, y salio con su interesse,
que era quedar, como lo queda, entera:*

Continúa diciendo que ante la imposibilidad de consumir el matrimonio se durmió y al despertar sobresaltado por un mal sueño vio:

*[...] a Sigura en la cama sin aliento
y a Marcilla sin alma [...] en el suelo.*

Pero su relato no concluye aquí sino que ante la insistencia de los presentes se ve en la obligación de contar la causa de todo lo sucedido. Rey de Artieda, haciendo uso de una clara estructura circular, compendia el punto de partida de la historia dramática: la oposición del padre, la partida de Marcilla en busca de honra y riqueza, el plazo de siete años que se habían dado, la llegada del amante una hora después de haberse cumplido el plazo; y añade los acontecimientos que desencadenan el final trágico: el beso que Marcilla pidió a Sigura, la negativa de ésta, la muerte del enamorado, la decisión de sacar el cadáver de Diego y depositarlo en la puerta de la casa de su padre.

* * * * *

Resumo: Este artigo faz um estudo pormenorizado de todas as fontes que afectam quer a lenda quer a tragedia, subordinando-as ao texto oferecido por Rey de Artieda. Faz-se também um breve estudo da importância que a narração adquire no referido texto.

Palavras-chave: Fontes literárias; tradição; classicismo.

Resumen: En este artículo hacemos un estudio pormenorizado de todas las fuentes que afectan tanto a la leyenda como a la tragedia, subordinándolas al texto ofrecido por Rey de Artieda. También ofrecemos un somero estudio de la importancia que la narración adquiere en el texto antes citado.

Palabras clave: Fuentes literarias; tradición; clasicismo.

Résumé:

Mots-clé: