

Autor: **José Manuel Lacoba Vila**

(Universitat de València)

Título: **Estudio sobre *La Farsa llamada Alarquina***

Fecha de recepción (30/09/96)

Abstract: El estudio trata sobre los inicios del teatro español, en este caso de la *Farsa llamada Alarquina* de mitad del siglo XVI, como una de las primeras comedias que utilizan el romancero como elemento central de la intriga.

ESTUDIO SOBRE LA FARSA LLAMADA ALARQUINA

LA FARSA LLAMADA ALARQUINA, TÍTULO Y ARGUMENTO

En cuanto al título de la obra: *Farsa llamada Alarquina...* no voy a entrar en la polémica sobre la cuestión de los géneros y la denominación de las comedias. En la *Alarquina* el significado de la palabra *farsa* es claramente sinónimo de *comedia* como queda probado en los versos 175-177 del Introito, cuando el pastor Penoso dice: “*Sin remedia / sepan que una comedia / les traigo pintaparada*” Por lo que no queda ningún género de duda a propósito del significado del término *farsa*. Sí podemos decir que la denominación de *farsa* puede ser debida a la introducción de algunas escenas de carácter farsesco, sin que por ello contradiga lo afirmado anteriormente.

El título de la obra, *Alarquina*, toma el nombre del protagonista masculino de la misma, el conde Alarcos, por lo demás, hecho frecuente en la dramaturgia del XVI. Torres Naharro en el introito de la *Comedia Tinellaria* explica este uso: “*Pues, mis amos, / la comedia intitulamos / a tinelo, Tinellaria, / como de Plauto notamos / que de asno dijo Asinaria*” (vv. 90-94) (Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias: Soldadesca-Tinellaria-Himenea* ed. de D. W. McPheeters, Madrid, Castalia, 1973, pp. 105-6). A partir de este momento muchas piezas tomarán el título del protagonista, ya sea éste femenino (*Seraphina* y *Calamita* de Naharro, *Ardamisa* de Diego de Negueruela, la anónima *Rosiela*, etc...) ya sea masculino (*Aquilana*, *Ymenea* y *Jacinta* de Naharro, *Tesorina* y *Vidriana* de Huete, *Grassandora* de Sepúlveda, etc...) e incluso el espacio en el que se desarrolla la acción (*Tinellaria* de Naharro).

En cuanto al argumento podríamos resumirlo de la siguiente manera:

La infanta Solisa se queja de no estar casada y decide mandar llamar a su padre para pedirle un marido. Llega el Rey y, al conocer el motivo de la llamada, recrimina a su hija porque ya podía estar casada con el Príncipe de Hungría. Ésta se defiende diciendo que el conde Alarcos le dio su fe y por eso no se casó con el Príncipe de Hungría. El Rey espantado tras esta noticia decide llamar al Conde pues la honra de la Princesa está perdida. Llega el Conde y el Rey le manda matar a la Condesa para salvaguardar la honra de su hija. El Conde en un principio se niega pero ante la presión y las amenazas del Rey accede, aunque desolado. Parte hacia su casa, pero decide disfrazarse de pastor y desaparecer. Finalmente recapacita y se dirige a su casa para cumplir la orden real. Llega llorando a su casa y la Condesa asustada le pide explicaciones y el Conde le cuenta como tiempo atrás le dio su fe a la Princesa pero ésta lo rechazó. Ahora le pide aquella fe que prometió, para lo cual ella debe morir. La Condesa asustada le propone que la lleve a un monasterio o que la envíe con sus padres. En ambos casos el Conde rechaza la solución pues el Rey lo mataría a él y despojaría de sus tierras a sus hijos. Finalmente la Condesa se resigna y se prepara para morir. Se

confiesa con el Conde y tras rezar una oración le dice al Conde que apriete fuerte para evitarle el sufrimiento. Cuando el Conde está a punto de estrangular a la Condesa aparece un paje con una carta del Rey en la que anuncia al Conde que no mate a la Condesa pues la Princesa se ha casado.

TEMÁTICA

En cuanto al tema, la *Alarquina* mantiene intacto el del romance: El Honor. Es el tema alrededor del cual girará toda la obra. Es el gran tema de la dramaturgia posterior. Américo Castro en su artículo “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”, recoge una serie de opiniones de críticos que tratan sobre el tema. Generalmente la mayor parte coincide en que el origen se encuentra en la Edad Media, lo que no está tan claro es si procede de los godos, de los árabes o de la literatura caballeresca. Sea cual sea el origen, este concepto del honor pasará al teatro y se considera a Calderón como el creador del drama de honor. Así por ejemplo en palabras de Castro, G. Baist “sostiene que únicamente en Calderón se ha convertido el código del honor en impulso de la acción; esta tendencia aparece ocasionalmente en los romances, pero recibe en aquel su forma dogmática” (Américo Castro, “Algunas observaciones acerca del concepto del Honor en los siglos XVI y XVII”, en *R.F.E.*, Tomo III, enero-marzo, 1916, p. 9). Según Castro, otros autores, como A. Rubió y Lluch opinan de forma parecida: “Para Rubió, Calderón es el representante de los ideales de España, que por definición son caballerescos. Señala la precedencia del romancero, de Torres Naharro, Lope y Guillén de Castro, aunque no de modo preciso” (. Respecto a estas dos opiniones hay que decir que Américo Castro intenta desmitificar un tanto la opinión de que Calderón sea el dramaturgo del honor ya que antes que él este tema ya había sido reflejado por otros autores anteriores en sus obras, como la *Ymeneá* de Naharro, la *Vidriana* de Huete, la *Tidea* de Francisco de las Natas, la *Tholomea* de Alonso de la Vega o *El infamador* de Juan de la Cueva, así como en numerosas obras del propio Lope de Vega. Lo que sí reconoce Castro es que “Calderón ha esquematizado y , por otra parte, ha estilizado el concepto y el sentimiento del honor que recibió de sus predecesores; pero de que le corresponda un momento especial en la evolución de un tema que anima la masa homogénea de nuestra comedia, no se sigue que en el terreno de la precisión histórica tengamos que calificar el honor en el teatro con la nota de calderoniano” (art. cit. p. 16).

Volviendo a los predecesores de Calderón, habrá que añadir ahora al anónimo autor de la *Alarquina*, y si he introducido las citas de Baist y Rubió y Lluch ha sido porque me interesa destacar la alusión al romancero en ambas. En el caso de la *Alarquina* tenemos un claro ejemplo de cómo pasa el tema del honor del romancero a la dramaturgia de mediados de siglo. En nuestra comedia el honor se convierte como decía Baist en el verdadero y único impulso de la acción dramática. Veamos cómo se desarrolla el tema en la *Alarquina*.

El problema que se plantea es el siguiente: La Princesa asegura al Rey que el Conde le prometió su fe y luego se casó con la Condesa. Inmediatamente el Rey piensa en la deshonor de su hija y por supuesto en la suya propia, puesto que es el hombre quien debe salvaguardar la honra de la mujer, ya sea el marido, el amante, el hermano o como en este caso el padre. Estamos ante el caso más importante de deshonor, aquel que atañe al aspecto sexual. Este caso solamente tiene solución

mediante la muerte del ofensor y lo más sigilosamente posible. Además, el hecho es mucho más grave por ser el ofendido el Rey. Sin embargo éste, cuya primera reacción es matar al Conde, le da la oportunidad de que se explique, posiblemente porque no se consumó el matrimonio, que, recordemos, queda muy claro en la comedia, pero no tanto en el romance. Cegado por la posible deshonor de la Princesa el Rey no hace caso de la explicación del Conde y le manda matar a la Condesa, pero de forma sigilosa, para que pueda casarse con la Princesa. De esta manera nadie sabría la deshonor y la honra de la Infanta quedaría limpia (Paso previo a la venganza sangrienta era precisamente silenciar en lo posible aquellos hechos que pudieran motivar mala reputación: “El cuidado más exquisito en el deshonorado es mantener el sigilo en torno a su ofensa, siendo así que la deshonor crece con el número de sabedores de ella.” Vid. Américo Castro, art. cit., p. 27). A partir de este momento al Conde se le presenta un conflicto de complicada solución. Por un lado intenta defender a la Condesa y se niega a matarla y por otro no puede desobedecer la orden del Rey, su señor, entre otras cosas porque entonces sería él el deshonorado, le quitarían sus estados a sus hijos y sus antepasados serían oscurecidos con esta mancha. Por tanto tenemos un segundo conflicto de honra, pues acusado de traición al Rey, el Conde y sus descendientes perderían todos sus derechos. Ante este problema la solución que salvaguardaría tanto la honra del Rey como la del Conde y sus hijos, aunque dolorosa, pero inevitable, sería la muerte de la Condesa. Ésta tras las explicaciones del Conde queda convencida de que es lo mejor y se resigna a la muerte. La solución viene de la mano de la Princesa al casarse con otro noble. No cabe duda de que este final es puramente teatral, ya que no es el desenlace esperado en un caso de deshonor de esta naturaleza. El desenlace lógico es el del romance, la muerte de la Condesa y, al ser emplazados, del resto de los personajes.

FUENTES Y ESTRUCTURA

Pero veamos como se estructura el argumento. Para ello haremos primeramente un análisis de sus posibles fuentes, es decir algunas versiones del *Romance del conde Alarcos*, por otro lado ya mencionado en la introducción de la obra: “*la materia de la qual es aquel antiguo Romance del conde Alarcos...*”, para así poder determinar posteriormente hasta qué punto queda reflejado el romance en la comedia.

Este romance debía ser muy conocido a tenor de las numerosas versiones y copias de él que aparecen durante todo el siglo XVI (Podemos añadir además el dato recogido por Noel Salomon, en su libro *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, a propósito de la costumbre popular de cantar los romances según observó F. Salinas en su *De música*. Uno de los ejemplos que recoge Salomon es precisamente “un aire de ritmo ternario muy elemental sobre las palabras de *Retrayda está la infanta...*, libreto que después se hizo tan corriente que fue objeto de parodia.” (p. 467). En nota aparece esta parodia que recoge G. Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*: “*Retraída está la infanta / detrás de la manta / bien así como solía / sin basquiña.*”). Versiones orales se han recogido en algunas provincias españolas, Cataluña, Galicia, Asturias; así como en Portugal, Azores, Piamonte, Chile, Brasil y en algunas colonias de judíos

sefardíes. En cuanto a las ediciones de la versión castellana los ejemplares son numerosos: Sevilla 1515; Zaragoza 1520; Anvers s.a.; Medina del Campo, 1550; Anvers, 1550; Zaragoza 1550; Zaragoza 1552; etc... (Para una información más detallada de las distintas versiones del romance véase: Luciano García Lorenzo, *El Tema del Conde Alarcos . Del Romancero a Jacinto Grau*, Madrid, C.S.I.C., 1972).

Ahora bien estas versiones presentan algunas diferencias, como pueden ser el nombre de los personajes, circunstancias y sobre todo el desenlace de la acción trágica hasta el punto de que García Lorenzo divide las versiones en dos grupos. Un primer grupo en el que se consuma la tragedia, en el que estarían las versiones castellanas y la chilena y otro en el que la Condesa es salvada en el último momento y por diversas circunstancias, al que pertenecerían las versiones catalana, gallega, asturiana, piamontesa, portuguesa y brasileña. Esta división plantea un problema, ya que parece ser que la *Alarquina* toma como base la versión castellana, pero al final la Condesa se salva también en el último momento. Este primer aspecto, que no es el único como veremos, nos puede llevar a pensar que el autor conocía diversas versiones.

ROMANCES UTILIZADOS

- “*Romance del conde Alarcos*”. (Pliego suelto 1515). British Museum. Ed. de Milà i Fontanals
- “*Cancionero de romances*” (Anvers s.a.). Edición facsímil introducida por Ramón Menéndez Pidal.
- “*Cancionero de Romances*” (Anvers 1550). Edición de Antonio Rodríguez Moñino.
- “*Segunda parte de la Silva*” (Zaragoza 1550). Edición de Antonio Rodríguez Moñino.
- “*La cruel Infanta*”. (Romancerillo catalán, núm. 237). Edición de Milà i Fontanals.

Los romances recogidos en Anvers y el de Zaragoza constan de 428 versos octosílabos con rima asonante en -i -a. Las diferencias entre ellos son mínimas. Entre los dos de Anvers las diferencias son simplemente gráficas. Algo más numerosas son las diferencias que presentan estos dos, aunque sin ser excesivamente importantes, con el de Zaragoza, consistentes en el cambio de alguna grafía (*pertenecía* por *pertenescía*), de palabras (*començó* por *empeçó*, *condesa* por *señora*, etc...) e incluso de versos enteros (*por la merced que me hazía* por *por la buena cortesía*, *por la qual estó quexoso* por *por las quales yo me quejo*, etc...).

Más diferencias presentan estos tres con el romance de 1515, ya que éste consta de 408 versos. Faltan 24 versos que estaban en los tres anteriores, y asimismo aparecen 4 que no estaban en los de Anvers y Zaragoza. Los cambios de palabras y versos son bastante numerosos, por otra parte hay que tener en cuenta que son 35 años de diferencia los que separan esta edición de las otras tres. A pesar de todo, los cambios suelen ser palabras sinónimas, o versos con el mismo sentido e incluso el cambio de orden de palabras dentro del mismo verso. El sentido general y las situaciones son las mismas en los cuatro primeros romances, ni siquiera influye la falta de esos 24 versos repartidos a lo largo de todo el romance.

Mención aparte merece el romance en catalán, que consta de 45 versos corridos de dieciséis sílabas, también con rima asonante en -i -a. Es una versión resumida de los anteriores pero con algunos cambios importantes que más adelante analizaremos.

Los cuatro romances castellanos responderían al siguiente esquema: Podemos estructurar el romance en tres partes, con dos escenas de transición que servirían para conectar cada una de las partes:

PARTE I: Versos 1-128. (Entrevista Infanta-Rey)

Versos 1-14: Estado de ánimo de la Infanta. Ésta decide llamar al Rey para que ponga remedio a su situación.

Versos 15-22: Llegada del Rey, que ve la tristeza de su hija.

Versos 23-100: Entrevista Infanta-Rey.

versos 23-28: El Rey se interesa por el estado de ánimo de la Infanta por si puede poner remedio.

versos 29-38: Ésta ve como su juventud se escapa y pide a su padre un marido.

versos 39-52: Reproche del Rey pues la Infanta se negó a casarse con el príncipe de Hungría, cuando en sus tierras no había nadie mejor, sin contar al conde Alarcos que ya tenía mujer e hijos.

versos 53-70: La Infanta pide a su padre que llame al conde Alarcos, pues le dio su fe y luego se casó con la Condesa. Por esa razón no se casó con el príncipe de Hungría.

versos 71-90: El Rey reprocha a su hija no salvaguardar su honra. Está perdida la honra de la Infanta y no se puede casar estando la Condesa viva. Pide consejo a su hija.

versos 91-100: La Infanta da la solución: el Conde debe matar a la Condesa y casarse con ella para que su honra quede salvada.

Escena de transición:

Versos 101-136: Primera entrevista Rey-Conde.

versos 101-106: El Rey llega donde el Conde habla con unos caballeros.

versos 107-118: El Conde habla del amor verdadero y del leal servicio a la dama amada y se pone como ejemplo.

versos 119-128: El Rey invita al Conde a comer.

versos 129-136: Éste acepta, aunque debía partir hacia su casa donde le espera la Condesa.

PARTE II: Versos 137-232. Entrevista Rey-Conde

Versos 137-210: Segunda entrevista Rey-Conde.

versos 137-148: Rey y Conde se sientan a comer.

versos 149-170: El Rey pone al Conde al corriente de lo que la Infanta le contó y le da la solución: matar a la Condesa y casarse con la Infanta para salvar su honra.

versos 171-186: El Conde reconoce haberle dado su fe, pero por temor a que él no aceptara, no dijeron nada. El se casaría con la Infanta, pero no puede matar a la Condesa, pues no tiene ninguna culpa.

versos 187-196: Insiste el Rey en la muerte de la Condesa. Si ella no muere, él mismo será castigado con la muerte.

versos 197-208: Finalmente el Conde acepta matar a su esposa por su fe de caballero, pero será el Rey quien responda ante la justicia divina.

versos 209-210: El Rey le ordena partir a cumplir su cometido.

Escena de transición:

Versos 211-232: Lamentos del Conde y partida.

versos 211-224: Estado de ánimo del Conde: llora por la Condesa y la suerte que correrán sus tres hijos.

versos 225-232: Se lamenta de su error, se autoinculpa y teme el encuentro con su amada esposa.

PARTE III: Versos 233-428. Entrevista Conde-Condesa

Versos 233-264: Llegada del Conde a su casa.

versos 233-254: La Condesa al ver venir a su esposo le pregunta la razón de su pesar.

versos 255-264: Rápida conversación en la que el Conde da contínuas largas a la Condesa y pide la cena.

Versos 265-276: Se sientan a cenar, pero el Conde no puede comer nada. Sólo llora.

Versos 277-428: Escena final. Diálogo Conde-Condesa que da la solución al romance.

versos 277-290: Se retiran a dormir a sus habitaciones dejando a los niños fuera excepto al más pequeño. Ninguno tenía sueño.

versos 291-300: El Conde comienza a decirle a la Condesa lo desdichada que es por ser su esposa.

versos 301-312: Le cuenta como hubo un tiempo en que amó a la Infanta y, ahora, enterado el Rey, le pide que se case con ella.

versos 313-318: Cuenta que el Rey pide la muerte de la Condesa para salvar la honra de la Infanta y la suya propia.

versos 319-332: La Condesa se desmaya. Vuelta en sí, pide que la mande con su familia donde cuidará a sus hijos mejor que la Infanta.

versos 333-334: El Conde insiste en que debe morir antes del amanecer.

versos 335-348: Queja de la Condesa por su situación familiar. Su padre viejo, su madre fallecida y su hermano muerto a manos del Rey. Pide ver a sus hijos.

versos 349-358: Petición denegada. Solo puede abrazar al pequeño. Le pesa tener que matarla, pero él no puede hacer nada. Le dice que se encomiende a Dios.

versos 359-362: La Condesa pide decir una oración. El Conde acepta.

versos 363-382: Dicha la oración, la Condesa encomienda a sus hijos al Conde y le pide que ruegue a Dios por su vida, pues muere sin merecerlo. Quiere amamantar al niño por última vez.

versos 383-386: No puede ser, pues llega el día. El Conde le pide perdón.

versos 387-394: La Condesa lo perdona, pero no al Rey ni a la Infanta, a quienes emplaza ante Dios dentro de 30 días.

versos 395-418: El Conde estrangula con una toca a la Condesa y avisa a sus sirvientes de la muerte de ésta.

versos 419-428: Dentro de los 30 días todos murieron: La Infanta a los 12. El Rey a los 25 días. El Conde a los 30.

Por su parte el romancerillo catalán, editado en verso corrido de dieciséis sílabas, respondería al siguiente esquema:

PARTE I: Versos 1-12. Entrevista Princesa-Conde

Versos 1-4: La Infanta se lamenta porque no está casada y le echa la culpa a su padre. El Rey oye los lamentos de su hija y va a preguntarle qué le pasa.

Versos 5-10: Llega el Rey y le pregunta. La Infanta responde que no está casada, pero que ya podía haberse casado con el conde de Sevilla si el conde Larca no le hubiese prometido su fe.

Versos 11-12: La princesa propone al Rey que invite al Conde a comer y le explique la situación.

PARTE II: Versos 13-19. Entrevista Rey-Conde

Verso 13: Llegada del Conde

Versos 14-19: El Rey recrimina la actitud del Conde por prometerle la fe a su hija y casarse con otra. El Conde se defiende diciendo que había sido rechazado por la Princesa. El Rey le manda matar a la Condesa para casarse con su hija. El Conde dice que la Condesa no tiene culpa, pero el Rey insiste en que tiene que matarla.

PARTE III: Versos 20-45. Entrevista Conde-Condesa.

Versos 20-24: El Conde parte para su casa y allí lo espera la Condesa. Se sientan en la mesa y el Conde se pone a llorar.

Versos 25-29: La Condesa pregunta al Conde por qué llora y este contesta que se lo dirá en la habitación. Finalmente le cuenta la verdad y que la tiene que matar antes de que llegue el día.

Versos 30-35: La Condesa propone tres soluciones para evitar su muerte. La primera que la mande con sus padres, la segunda que la meta en un convento y la tercera que la abandone en un bosque para que se la coman las fieras. El Conde rechaza las tres.

Versos 36-37: El Conde pregunta a la Condesa que muerte prefiere, si la de ella o la del Conde y ésta contesta que la de ella.

Versos 38-40: La Condesa le dice al Conde que la estrangule con un pañuelo. El Conde de la tristeza que tenía no podía apretar. La Condesa le pide que apriete fuerte para evitarle el sufrimiento.

Versos 41-43: En ese momento llega un criado del Rey anunciando la muerte de éste y de la Princesa.

Versos 44-45: La Condesa perdona al Conde pero no a la Princesa ni al Rey.

Veamos ahora en qué medida se plasma el contenido del romance en la *Alarquina*.

Al igual que los romances, podemos dividir la comedia, sin contar el Introito y Argumento, en tres partes, en este caso con una escena de transición en el paso de la segunda a la tercera parte, es decir, las lamentaciones del Conde. Posiblemente el autor elimina la primera escena de transición, en la que el Rey invita a comer al Conde, por no ser dramáticamente funcional y, por tanto, no necesaria, pero sí lo es la segunda donde el autor puede -y de hecho lo hace- recrearse con el estado de ánimo del Conde mediante un monólogo:

PASO I (INTROITO Y ARGUMENTO): Versos 1-194

—**Versos 1-99:** Entra el pastor Corcuera haciendo la entrada y nos cuenta qué haría si fuese Arzobispo.

—**Versos 100-164:** Entra el pastor Penoso buscando a Corcuera y comienzan una discusión por saber qué le daría Corcuera a Penoso si fuera Arzobispo. La discusión acaba con un golpe del primero al segundo.

—**Versos 165-194:** Se queda el pastor Penoso a introducir la comedia con un muy breve argumento y la petición de silencio.

PARTE I: Versos 195-502. Entrevista Princesa-Rey

—**Versos 195-263:** Monólogo de la Princesa quejándose de su soledad y de la actitud de su padre para con ella. Decide llamarlo para quejarse y para que le dé remedio. Manda a unos pajes para llamar a su padre, con la excusa de que le ha dado un dolor.

—**Versos 264-333:** Monólogo de la Princesa comparando la actitud de los padres ante los hijos y las hijas, poniendo de manifiesto las ventajas que tienen los primeros sobre las segundas. Acaba el monólogo con una impaciencia clara de la Princesa ante la tardanza de su padre. (En el romance llama la atención lo contrario: “*vino el Rey siendo llamado / que no tardó su venida.*”)

—**Versos 334-492:** Llega el Rey preocupado con el estado de su hija, pero al verla sabe que no tiene enfermedad. Otra debe ser la causa de su enojo. Le pide que se la diga para castigar a quien la haya enojado. La Princesa plantea su situación: está soltera y se va haciendo mayor. Quiere un marido. El Rey recrimina a su hija, pues pudo casarse con el príncipe de Hungría. (Exemplum). Como ya no puede ser pues está ya casado, y en sus tierras sólo está el conde Alarcos que ya está también casado, pide consejo a su hija. La Princesa confiesa que el conde Alarcos le dio su fe y luego se casó con la Condesa. Sugiere que mande llamar al Conde para que se case con ella. El Rey se espanta por lo que acaba de oír, pues de esta manera, la honra de la Infanta está perdida. Si el Conde no accede, será castigado. La Princesa sale en defensa del Conde, pues entre ellos nunca ocurrió nada, solo le prometió su fe y por eso ella no se casó con el príncipe de Hungría. (En el romance, si ocurrió algo o no entre ellos se deja en la duda: versos 159-160). El Rey pregunta si quiere ser la mujer del Conde, a lo que ella responde que ya lo es. El Rey decide llamarlo para oír lo que tiene que decir, pero deberá cumplir con la Princesa.

—**Versos 493-502:** Monólogo en el que la Princesa se dirige a Dios para que remedie su situación.

PASO II: Versos 502-749

—**Versos 502-567:** Entra el pastor Corcuera montado en su burra y dice que la ha perdido. Lamentándose intenta imaginar a qué oficio podría dedicarse a partir de ahora. Lo intenta con el de gramático y hace una demostración de traducción del latín. Se acuerda de nuevo de su burra y da una descripción para ver si alguien del público la ha visto. Finalmente se da cuenta de que está montado en ella.

—**Versos 568-628:** Entra el pastor Penoso buscando a Corcuera y después de una pequeña discusión Penoso le pide a Corcuera que baile con la burra y éste lo hace.

—**Versos 629-749:** Aparecen dos pajes y les gastan una broma a los pastores. Mandan a uno al palacio para que traiga de comer. Tras un regateo en la paga llegan a un acuerdo y parte Penoso para palacio. Corcuera se queda solo con los pajes y éstos después de apalearlo le quitan la burra. Corcuera va a esconderse.

PARTE II: Versos 750-1375. Entrevista Rey-Conde.

—**Versos 750-929:** El Rey siente remordimientos por tener que matar a quien nunca le ha enojado, pero todo sea por salvaguardar la honra de la Princesa. Llegó el Conde. Comienza el Rey a recriminarle su actitud, lo trata de villano y traidor, pues es noble y debería dar ejemplo. Debería matarlo por querer deshonorar a la hija de su Rey, pero le da la oportunidad de que se explique. El Conde se excusa diciendo que no hay tal traición; él amó a la Princesa, culpa al amor, (*exemplum*) y le dio su fe, pero ella lo rechazó. No quisieron decir nada al Rey por si se enojaba. Ella lo despidió. Sin más, se pone a su servicio hasta incluso le ofrece su vida. No pretende el Rey matarlo a él, pero le propone matar a la Condesa, para luego casarse con la Princesa y así su honra quedaría sin mancha. El Conde dice que no puede matar a la Condesa pues no tiene culpa. Intenta hacerle ver su error (*exemplum*) y le advierte que el padre de la Condesa se convertirá en su enemigo. El Rey propone una solución: fingirá unas cortes para que venga el Conde; una noche le dirá a la Condesa que se finja enferma y que está a punto de morir y luego la ahogará y, así, podrá decir que murió de enfermedad. Despidió al Conde. Éste finalmente accede y el Rey le dice que le hará rey de todo su reinado.

PASO III: Versos 930-1079

—**Versos 930-1079:** Corcuera y Penoso se encuentran de nuevo y se cuentan todo lo que han sufrido, el uno con los pajes y el otro en palacio, pues ambos han sido apaleados. Corcuera además cuenta a Penoso lo ocurrido entre el Conde y el Rey. Finalmente deciden quejarse a éste, porque han sido maltratados y porque les han robado la burra. Corcuera se resiste pero Penoso hace una demostración de como le pediría al Rey justicia. Finalmente deciden rezar una oración a san Antón para recuperar la burra.

ESCENA DE TRANSICIÓN: versos 1080-1323

—**Versos 1080-1143:** Monólogo del Conde que parte hacia su casa lamentándose de su suerte. ¿Qué será de su esposa y de sus hijos? Pone como testigo de su desdicha a la naturaleza. Este lamento es interrumpido por la entrada de los pastores.

PASO IV: Versos 1144-1309

—**Versos 1144-1309:** Aparecen los dos pastores interesándose por la situación del Conde. Se establece un gracioso diálogo entre los tres por la mala interpretación por parte de los pastores de los males que acucian al Conde. Éste propone a Penoso que le cambie su vestido, pero éste se niega. Por su parte Corcuera acepta. Finalmente el Conde les dice que lloraba porque tenía sed y los pastores van a buscar agua.

—**Versos 1310-1323:** Ya solo el Conde, por un momento piensa en escapar disfrazado de pastor, pero finalmente, piensa como podrá matar a la Condesa: le dará un golpe y luego la echará al río.

PASO V: Versos 1324-1374

—**Versos 1324-1374:** Vuelven a entrar los dos pastores que ven como el Conde se va huyendo. Penoso tiene miedo de que les pase algo malo por haber tomado Corcuera los vestidos del Conde. Corcuera ve en esta queja cierta envidia de Penoso y para consolarlo le dice que le hará su mozo.

PARTE III: Versos 1375-1765

Versos 1375-1613: Entrevista Conde-Condesa.

Versos 1375-1463: Llega el Conde lloroso contándole a la Condesa lo desdichada que es y anunciándole su inminente fin. La Condesa no lo entiende y turbada, pide explicaciones. El Conde le cuenta como hace tiempo amó a la Princesa y le dio su fe, pero ella lo rechazó. Ahora se la pide y el Rey lo mandó llamar por eso y le amenazó con la muerte si no se casaba con la Princesa, para lo cual debía matar primero a la Condesa. Ésta pide clemencia y propone ingresar en un convento. El Conde no accede, pues le acusarían de traidor y le quitarían a sus hijos sus estados.

Versos 1464-1504: Interrumpe la conversación la aparición del pastor Penoso que le pide al Conde que le diga por qué se ha ido tan corriendo. El Conde se lo quita de encima diciéndole que se aparte y que vigile y, si viene alguien, que toque su caramillo.

Versos 1505-1530: El Conde reanuda la conversación con la Condesa y ésta le pide que la envíe a casa de su padre, donde cuidará de sus hijos mejor que la Princesa. Además advierte al Conde de la presencia del pastor. El Conde sigue sin acceder y le manda prepararse.

Versos 1531-1569: Nueva interrupción de Penoso que se ha dado cuenta de las intenciones del Conde y lo detiene recriminándole su actitud. El Conde piensa que cuando la haya matado el pastor la podrá echar en el río pues él no tendrá fuerzas. Penoso insiste en estorbar al Conde y le pide que se la dé como mujer. El Conde le pide que se aparte.

Versos 1570-1594: Penoso finalmente se aparta decidido a acicalarse para que el Conde le dé a la Condesa como mujer y ésta acepte.

Versos 1595-1613: Se reanuda nuevamente la conversación entre el Conde y la Condesa y ésta finalmente cede, pero pide ver a sus hijos. El Conde deniega la petición y sólo le deja abrazar al pequeño. La Condesa quiere confesarse con el Conde y se apartan a un sombrío para ello.

PASO VI: Versos 1614-1656

Versos 1614-1656: Aparece Corcuera cantando encima de su burra. Entra el paje Felestín asombrado de ver a Corcuera vestido con las ropas del Conde. Mediante un engaño le arrebató la espada y le golpea.

Versos 1657-1765: Desenlace final.

Versos 1657-1700: Aparecen nuevamente el Conde y la Condesa después de haber confesado y, por último, pide decir una oración. Él accede. Es una oración dirigida a la Virgen, que como madre de Dios le pide que cuide de sus hijos huérfanos. Está preparada, se despide de su hijo dándole su bendición y le dice al Conde que apriete fuerte para evitarle el sufrimiento.

Versos 1701-1765: Cuando el Conde está a punto de estrangular a la Condesa, Penoso nuevamente interrumpe la acción del Conde anunciando la llegada del paje Felestín y de Corcuera. El paje anuncia que trae unas cartas con las que el Rey le ha enviado en las que éste manda que no muera la Condesa y que lo perdone, pues su hija la Infanta ha ido a casarse con un noble barón y pues ya es casada, la Condesa es salvada por la gracia de Dios. El Conde da gracias a éste por haber remediado la situación y pide perdón a la Condesa. Ésta le perdona y el Conde premia a los dos pastores y al paje por las nuevas que ha traído.

Una vez analizado el contenido y la estructura, tanto de los romances como de la comedia, de manera extensa, aunque necesaria, intentaremos ver qué aspectos aparecen en los romances pero no en la *Alarquina* y viceversa:

1) Aspectos del romance castellano que no aparecen en la *Alarquina*:

Versos 91-100: La Infanta es quien da la idea al Rey de como solucionar el problema. En la *Alarquina* es el Rey quien directamente propone al Conde la muerte de la Condesa y su posterior matrimonio con la Infanta.

Versos 101-136: La primera entrevista Rey-Conde. En esta entrevista el Rey invita a comer al Conde, como excusa para hablarle de la Infanta.

Versos 265-290: La escena de la cena del Conde y la Condesa y la escena del dormitorio.

Versos 317-320: Información de la Condesa de la muerte de su hermano por orden del Rey.

Versos 387-428: La Condesa muere al final, emplazando antes al Rey y a la Infanta antes de los 30 días, al cabo de los cuales todos mueren, incluso el Conde que no había sido emplazado.

2) Aspectos del romance catalán que no aparecen en la *Alarquina*:

Verso 4: La Princesa no llama al Rey sino que éste la oye lamentarse y acude a ver qué le sucede.

Versos 9-10: Los nombres de los protagonistas varían, ya que la Princesa se iba a casar con el

conde de Sevilla y no con el príncipe de Hungría y el conde Alarcos se llama aquí conde Larca.

Versos 23-29: La escena de la cena Conde-Condesa y la del dormitorio.

Verso 34: La Condesa propone al Conde que la abandone en un bosque.

Verso 43: El anuncio del paje del Rey de que éste y la Princesa han muerto.

3) Aspectos de la *Alarquina* que no aparecen en el romance castellano:

Obviamente dejamos de lado aquellas escenas en las que intervienen los pastores y de las circunstancias que su actuación conlleva, como puede ser el disfraz del Conde, pues nada tienen que ver con el desarrollo argumental del romance.

Versos 463-468: Queda claro que el matrimonio secreto entre el Conde y la Princesa no fue consumado, cuando en el romance este aspecto queda en la duda (versos 159-160).

Versos 1449-1454: Petición de la Condesa de ser reclusa en un monasterio.

Versos 1605-1608: Petición de confesión de la Condesa con el mismo Conde.

Versos 1697-1700: La Condesa anima al Conde a que apriete fuerte para evitarle el sufrimiento.

Versos 1721-1740: Aparición del paje anunciando el matrimonio de la Princesa y el perdón de la Condesa con el consiguiente final feliz.

4) Aspectos de la *Alarquina* que no aparecen en el romance catalán:

Versos 463-468: Queda claro que el matrimonio secreto entre el Conde y la Princesa no fue consumado, cuando en el romance catalán ni siquiera se nombra esta cuestión.

Versos 1605-1608: Petición de confesión de la Condesa con el mismo Conde.

Versos 1721-1740: Aparición del paje anunciando el matrimonio de la Princesa y el perdón de la Condesa con el consiguiente final feliz. En el romance el paje anuncia la muerte del Rey y de la Princesa.

Hecha esta comparación vemos cómo los cambios son insignificantes en un principio y que la *Alarquina*, si eliminamos los pasos y las escenas entrelazadas en los que intervienen los pastores, refleja el romance castellano de manera casi perfecta, excepto el desenlace final. Lo único que hace el autor es desarrollar mediante ampliaciones, los escuetos diálogos del romance y transformar la información dada por el narrador en monólogos de carácter informativo acerca de situaciones concretas (En el romance el narrador nos cuenta que la Princesa decide llamar al Rey: “*acordó llamar al Rey / como otras vezes solía*” (vv. 11-12), mientras que en la *Alarquina* esta información se nos da a través del soliloquio de la Princesa en el que tras plantearnos su situación y mostrarnos su estado de ánimo, expresa en voz alta la intención de llamar a su padre (vv. 249-254)) y estados de ánimo de los personajes (Un ejemplo claro lo constituyen los versos 211-216 del romance en los que el narrador nos cuenta el estado de ánimo del Conde tras recibir la orden del Rey de matar a la Condesa: “*llorando se parte el Conde, / llorando sin alegría, / llorando por la Condessa / que más*

que así la quería / llorava también el Conde / por tres hijos que tenía...”, que se convierten en la comedia en un desgarrador lamento de 64 versos, pronunciado por el Conde). Sólo hay ciertos aspectos que alejan a la *Alarquina* del romance castellano. El primero es la petición de la Condesa de que la encierre en un monasterio. Este aspecto sí aparece en la versión catalana, como hemos visto, además de en la versión portuguesa, que pertenece a otra tradición (Vid. Luaciano García Lorenzo, op. cit., p. 11). El segundo aspecto importante es el momento en el que el Conde va a estrangular a la Condesa y ésta le apremia para que apriete fuerte. También éste aspecto aparece en el romance catalán. Y el tercero y el más importante, puesto que es el que aleja definitivamente la *Alarquina* del romance castellano, es el desenlace final, la aparición del paje impidiendo la muerte de la Condesa, como en la versión catalana, si bien en el romance catalán el paje anuncia la muerte de la Infanta y del Rey y en la *Alarquina* anuncia el matrimonio de la Princesa.

Esto nos lleva a pensar que el autor toma como ejemplo una versión castellana, ya que si a nivel argumental sigue esta línea, a nivel formal he encontrado seis versos exactos copiados del romance castellano: La Princesa avergonzada le pide al Rey un marido “*no con gana que tenía*” (vv. 36/395) (La primera cifra corresponde al verso del romance de Anvers, 1550, la segunda a la *Alarquina*). El Rey le contesta más adelante que ya podía estar casada “*Con el Príncipe de Ungría*” (vv. 44-402) y “*que no quisistes escuchar* (la embajada)” (vv. 45/404). No podía casarse con el conde Alarcos porque “*hijos y mujer tenía*” (vv. 52-427). Cuando la Princesa cuenta a su padre como el conde Alarcos le dio su fe el Rey exclama “*vuestra honra ya es perdida*” (vv. 80/462). El Rey manda al Conde que mate a la Condesa y se case con la Princesa “*como cosa no sabida*” (vv. 168/864) (Es necesario aclarar que de estos seis versos, cuatro de ellos en el pliego suelto de la edición de Sevilla tienen alguna diferencia, y aunque podríamos pensar que se toma como base de la comedia alguna de las ediciones de mediados de siglo, es importante destacar que aparece en la *Alarquina* un verso de la edición de 1515: “*si la Condessa es burlada*” (69/452), que en el resto de ediciones es diferente: “*si casó con la Condesa*” (69). Por otro lado, aparecen hasta nueve versos, que si no son exactos, las diferencias que presentan entre sí son mínimas: “*si no era el conde Alarcos*” por “*si el conde Alarcos, que ya*” (vv. 51-426); “*dame vos hija consejo*” por “*dadme hija vos consejo*” (vv. 87/424); “*quel mío no bastaría*” por “*ni el mío no bastaría*” (vv. 88/432); “*y yo que su mujer sería*” por “*que yo su mujer sería*” (vv. 62/436); “*que matéys a la Condessa*” por “*matad, Conde, a la Condessa*” (vv. 163/861); “*dadme parte del enojo / como days del alegría*” por “*pues me days del alegría / dadme parte del pesar*” (vv. 251-252/1397-1398); “*dexéysme dezir, buen Conde*” por “*mas dexéysme dezir ora*” (vv. 350/1660); “*presto la avré dicho, Conde*” por “*Conde, presto acabaré*” (vv. 363/1665).

Si no hay más versos iguales es debido a la adaptación del verso romance a las quintillas de pie quebrado. Esta adaptación le permite al autor de la *Alarquina* desarrollar los diálogos y expresar de manera más extensa en los monólogos, mediante amplificaciones, los estados de ánimo de los personajes, sobre todo de la Princesa y del Conde. Aun así, en la nueva redacción podemos entrever los versos del romance sin ningún tipo de problema. Sirvan de ejemplo los versos del Rey, cuando llega ante su hija y le pregunta cual es el motivo de su llamada. En el romance tenemos: “*¿Qu’es*

aquesto la Infanta? / ¿Qu'es aquesto hija mía? / Contadme vuestros enojos, / no toméys malenconía, / que sabiendo la verdad / todo se remediaria" (vv. 23-28), en la *Alarquina* leemos lo siguiente: "*Hija mía ¿qué es de ti? / Cuéntame hora tu dolencia*" (vv. 345-346) y más adelante: "*Con lealtad / dime agora la verdad, / mira qu'estoy sin sossiego, / y si es de enfermedad / vengan mis médicos luego / a te servir.*" (vv. 358-363).

Ahora bien, los aspectos que hemos señalado que alejan la *Alarquina* de la versión castellana, aparecen en el romancerillo catalán, por lo que podemos aventurar la hipótesis de que o bien el autor conocía la versión catalana, o bien manejaba otra versión castellana, actualmente perdida o a la que no he tenido acceso, que contara con las variantes mencionadas. Parece más probable la primera hipótesis ya que he intentado demostrar que el autor puede ser aragonés y puede haber tenido cierta influencia catalana, por su proximidad tanto geográfica como cultural.

LA ACCIÓN DRAMÁTICA

La adaptación del romance a la comedia plantea un esquema de acción dramática atípico, pues nos encontramos con un desarrollo complejo de ésta. Tenemos una acción principal llevada a cabo por los personajes nobles (Princesa, Rey, Conde y Condesa) y una acción secundaria protagonizada por los personajes bajos (los pastores y los pajes) que se desarrolla, en un principio paralelamente a la acción principal, pero que poco a poco se va a introducir en ella de tal manera que acaban fusionándose, provocando un final inesperado.

La acción principal podemos dividirla en tres secuencias encadenadas entre sí, que coinciden con las tres partes en que hemos dividido la comedia. En la primera secuencia la Princesa plantea un deseo amoroso a realizar. Aspira a conseguir un marido (vv. 374-397). Para la consecución de este deseo plantea su estrategia mediante una mentira a medias; su objetivo es el conde Alarcos (vv. 434-442). El obstáculo a salvar, la Condesa (vv. 443-452). El auxiliar de la Princesa será el Rey, destinatario de esa mentira (vv. 478-482). El planteamiento de esa primera secuencia desencadena el conflicto honroso de la segunda secuencia que consiste en el deseo del Rey de recuperar esa honra perdida (vv. 750-754). El obstáculo para lograr ese objetivo será nuevamente la Condesa (vv. 757-759; 855-864). En un principio el Conde aparece momentáneamente como un obstáculo más por su negativa de matar a la Condesa (vv. 865-899). El Rey plantea su estrategia para salvar el obstáculo (vv. 900-924). El Conde finalmente acaba convirtiéndose en auxiliar del Rey por un nuevo conflicto de honra que se plantea, que da lugar a la tercera secuencia. El Conde debe salvaguardar su honra (vv. 1435-1443; 1455-1463). Una vez más el obstáculo será la Condesa (vv. 1444-1448). El Conde plantea su estrategia (vv. 1320-1323; 1539-1548), pero entra en escena un nuevo obstáculo inesperado, el pastor Penoso (vv. 1464-1504; 1530-1569; 1701-1706).

Hasta aquí tenemos tres secuencias en las que el peso de la acción dramática recae sobre un personaje distinto. Cada uno de estos personajes tiene un objetivo a conseguir también diferente del de los otros dos personajes, pero el obstáculo es siempre el mismo, de tal manera que la consecución

del objetivo de la tercera secuencia lleva implícita la solución de las dos secuencias anteriores. Con la muerte de la Condesa el Conde salvaguarda su honra obedeciendo la orden del Rey. Éste por su parte recupera la honra perdida y la Princesa consigue su deseado marido. Sin embargo, a pesar de que los tres conflictos se resuelven, su solución no pasa por la muerte de la condesa. Esta muerte es evitada por la irrupción de la acción secundaria. Veamos cómo se desarrolla.

Esta acción secundaria se compone de una serie de escenas que en un principio parecen independientes entre sí pero que están relacionadas en un sentido lineal. De tal manera que podemos seguir la evolución de esta acción viendo de qué manera se conectan unas con otras y su aproximación a la acción principal hasta la fusión total con ella.

El Paso I que hemos llamado Introito, además de servir de prólogo a la comedia, sirve también para presentarnos a los personajes protagonistas de esta acción secundaria. La acción principal queda interrumpida con la aparición del Paso II, donde estos pastores son objeto de una burla por parte de los otros personajes que intervienen en esta acción, los pajes. A la finalización de éste, el pastor Corcuera va a esconderse. Este hecho supone la primera intromisión indirecta de la acción secundaria en la principal. Corcuera escondido oye la conversación entre el Rey y el Conde. El Paso III se produce tras esta conversación y reúne nuevamente a los dos pastores que han sido apaleados. Este paso se relaciona con el anterior, pues los pastores nos relatan los daños sufridos en el Paso II, pero se relaciona de alguna manera con la acción principal por el hecho de que Corcuera relata a Penoso la conversación entre el Rey y el Conde; de ésta, el Conde ha salido muy afectado. El Paso IV es importante porque se produce el primer cruce, que no fusión, de ambas acciones. Los pastores, que ven al Conde muy afligido, producto de su conversación con el Rey, intentan remediar sus males. El Conde acaba intercambiando su vestido con el pastor Corcuera. El Paso V es consecuencia directa del paso anterior, pues Penoso advierte a su compañero de los posibles males que puede acarrear el hecho de haber tomado Corcuera las ropas del Conde. En este momento los dos pastores se separan y Penoso sale en busca del Conde. Lo encuentra en plena conversación con la Condesa y en este momento es cuando se produce la fusión de ambas acciones. Un personaje protagonista de la acción secundaria interviene directamente en la acción principal. Pero esta escena no la podemos denominar paso, puesto que el personaje secundario forma parte inseparable de la escena a causa de su intervención en los diálogos, interrumpiendo la conversación de los dos personajes nobles e impidiendo el desarrollo de la acción principal. De esta manera Penoso, como habíamos dicho antes, se convierte en un primer obstáculo para llevar a buen término la solución de los tres problemas planteados en la acción principal, impidiendo o retrasando la muerte de la Condesa. Una vez el Conde ha salvado, en primera instancia, este nuevo obstáculo, se interrumpe la acción principal para dar paso nuevamente a la acción secundaria. El pastor Corcuera vuelve a encontrarse con el paje Felestín. Tras una broma que le gasta el segundo al primero, que confirma las sospechas de Penoso acerca de los problemas que podía acarrear ese cambio de vestido, parten en busca del Conde. Se retoma la acción principal y cuando el Conde se dispone a salvar el obstáculo que permitirá solucionar los tres problemas planteados, es decir, la muerte de la Condesa, aparece nuevamente Penoso anunciando la llegada del paje y de Corcuera. En este momento la fusión de ambas acciones, que han corrido paralelas, con algún cruce y la incorporación de Penoso, es total,

pues en la escena final personajes de la acción secundaria y personajes de la acción principal aparecen mezclados en una misma escena que será la que determine el desenlace final. La solución a los tres problemas planteados está en las cartas que trae el paje Felestín. La Princesa se ha casado con un noble y esto supone la recuperación de la honra del Rey y el perdón de la Condesa lleva consigo la suspensión de la orden del Rey y por tanto el Conde salvaguarda su honra.

Queda por analizar la acción dramática interna de esas escenas que en conjunto componen la acción secundaria. Tomaremos como modelo de análisis el propuesto por Javier Huerta Calvo específicamente para los entremeses del Siglo de Oro. En este modelo distingue cinco estructuras básicas: de acción, de situación, de personaje, de debate y de representación. Además, el análisis se complementa con el estudio de las funciones que desempeñan los personajes que intervienen: agente, paciente, neutro. Huerta Calvo advierte de la posibilidad de que en un mismo paso se den los cinco tipos de estructura; la forma de asignar un paso a una estructura concreta será determinando cual es el componente dominante de ese paso, bien la acción en forma de burla, bien un personaje, bien la situación, bien el lenguaje (verbal), bien cualquier aspecto que haga referencia a la representación, a la puesta en escena (Para un análisis más detallado sobre este modelo de análisis, véase Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, pp. 49-66). Veamos cual es el componente dominante de cada uno de los pasos.

Paso I: Se divide en tres escenas, cuyo componente dominante es la estructura de debate. Dentro de esta estructura Huerta Calvo distingue entre un componente lingüístico de debate y un componente lingüístico individualizado. Pues bien, la primera escena (vv. 1-99) correspondería al componente lingüístico individualizado, pues recordemos que consiste en un monólogo de Corcuera. La aparición de Penoso, que constituirá la escena segunda (vv. 100-164), convierte el componente lingüístico individualizado en debate, pues consistirá en un continuo intercambio de pullas e insultos entre Corcuera y Penoso. En este tipo de estructura ambos personajes funcionan como agentes y pacientes alternativamente. La tercera escena es meramente informativa, de presentación de la comedia.

Paso II: También se compone de tres escenas diferenciadas entre sí, pues en cada una de ellas el componente dominante será distinto. Así, la primera escena (vv. 503-567) correspondería a la estructura de debate, pues su componente dominante es el lingüístico individualizado. La segunda escena (vv. 568-628) pertenecería a la estructura de representación pues el componente dominante es la puesta en escena del baile de Corcuera con su burra. La tercera escena (vv. 629-749) se ajustaría a la estructura de acción. Se caracteriza porque “los personajes mantienen entre sí una relación de oposición, que sistemáticamente se traduce en una burla” (Vid. Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa...*, ed. cit. p. 52). Esta escena es la más compleja de todas pues se divide en tres secuencias. Los pajes pretenden burlarse de los pastores y además robarles la burra. Para ello plantean una estrategia que consiste en mandar a uno de ellos, Penoso, a Palacio, mediante un engaño (secuencia primera, vv. 629-681). La segunda secuencia la constituye la burla a Corcuera, que es apaleado por una supuesta denuncia a los pajes (vv. 682-704). El paso a la tercera secuencia

(vv. 705-749) viene anunciado por el paje Galindo. Una vez que se han divertido, anuncia el verdadero fin que persiguen: “*Bien atinas. / Dexadas todas las riñas / sola la burra queremos,*” (vv. 705-707). Al resistirse Corcuera, los pajes se la llevan a la fuerza.

Paso III: (vv. 930-1079). Pertencería a la estructura de representación, puesto que lo importante de este paso radica en la puesta en escena por un lado de la imitación de ambos pastores de un Rey y un cortesano y por otra parte de la oración, ambas situaciones probablemente cargadas de gesticulación.

Paso IV: (vv. 1144-1309). Al igual que el anterior, hay que incluirlo en la estructura de representación, por la importancia que cobra en este paso el vestuario. Toda la escena girará en torno a la especial puesta en escena del intercambio de vestidos entre el Conde y Corcuera.

Paso V: (vv. 1324-1374). Su componente dominante vuelve a ser el lingüístico en forma de debate, pues consiste en una serie de intercambio de pullas e insultos entre los dos pastores a propósito de los problemas que puede acarrearles el hecho de que Corcuera haya tomado las ropas del Conde.

Paso VI: (vv. 1614-1656). El último paso es el más corto y pertenece a la estructura de acción, pues nuevamente se va a producir una burla, en este caso de Felestín a Corcuera. Se articularía en tres secuencias. La primera sería el encuentro de ambos personajes caracterizado por un breve intercambio de insultos y amenazas (vv. 1621-1641). La segunda secuencia la constituye la estrategia del paje para llevar a cabo la burla (vv. 1642-1646). La tercera consiste en el castigo que recibe el pastor por su simpleza. (vv. 1647-1656).

POSIBILIDADES DRAMÁTICAS DEL ROMANCE

El romance del conde Alarcos se prestaba a adaptarse a una pieza teatral. El romance presenta una estructura perfectamente dramática: se puede dividir en tres partes (o actos); las intervenciones de los personajes, si bien algunas veces se realizan mediante la introducción de un verbo de dicción (“*el buen Rey le respondía*” (v. 40); “*Dixo el buen Rey al Conde*” (v. 123); “*estas razones dezía*” (v. 226), etc...) muchas de ellas se producen sin ningún tipo de introducción; tenemos pues una estructura dialogada prácticamente dramática, sobre todo en los diálogos entre el Conde y la Condesa; y por último hay versos que podemos considerarlos como verdaderas acotaciones, sobre todo de entrada y salida de personajes (“*de allí se salía el Rey*” (v. 101), “*llorando se parte el Conde*” (v. 211); “*la Condessa ya salía*” (v. 234), etc...).

Por tanto, estamos ante un argumento del cual podía sacar provecho cualquier autor teatral, con algunas modificaciones a nivel formal.

Sin embargo a lo largo del siglo XVI solamente Torres Naharro refleja el tema en la *Seraphina*, pero el planteamiento, las situaciones y los personajes son tan diferentes a los del romance que incluso esta influencia puede pasar desapercibida, pues simplemente Naharro toma el conflicto de la bigamia planteado en el romance. A nivel teatral hay que esperar hasta Guillén de Castro hasta

encontrar otra adaptación, aunque sigue siendo muy libre, del romance a la comedia.

Un aspecto que me gustaría destacar es el interrogante que se plantea Luciano García Lorenzo: “¿Por qué no aparece desarrollado el tema entre los autores trágicos del siglo XVI cuando tan bien se prestaba a ello?”. Da como posible explicación el hecho de que los trágicos españoles del siglo XVI toman los temas de sus tragedias de los clásicos, alejándose de los temas históricos españoles en la mayor parte de los casos, exceptuando la *Numancia* de Cervantes, *Las Nises* de Fray Jerónimo Bermúdez, *Los siete Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva y *Los Amantes de Teruel*, de Artieda. Según García Lorenzo los autores trágicos no se rebajaban a buscar los temas para sus tragedias en el romancero, puesto que “para estos autores ir a buscar temas en el Romancero hubiera sido acercarse a la poesía ‘que gustaba al vulgo’, a la poesía natural, que ellos precisamente no aceptaban” (Luciano García Lorenzo, op. cit. p. 35).

La respuesta la podemos encontrar en la misma *Alarquina*. Nos encontramos con un romance con estructura dramática cuyo tema es trágico, el honor, donde todos los personajes que aparecen, excepto el paje que anuncia el final, son nobles (Rey, Princesa, Conde, Condesa y los nobles no especificados que hablan con el Conde) y cuyo final no puede ser más trágico con la muerte de todos los personajes. Es decir, tenemos todos los ingredientes necesarios para que un autor-actor construyera con todo este material una tragedia perfecta (Al menos desde el punto de vista de Diomedes, que diferencia la tragedia de la comedia por la condición social de los personajes, por su estilo alto y elevado o bajo y por el final feliz o trágico), aunque de sobras es sabido que ningún trágico español respetó todos los preceptos clásicos.

Pues bien, nuestro anónimo autor-actor ve perfectamente la estructura dramatizable del romance, pero le dio totalmente la vuelta. Respetando la línea argumental del Romance introduce dos pastores y dos pajes, los cuales protagonizarán algunas escenas jocosas que nada tienen que ver con la línea argumental del romance y que son, por supuesto, pasos propiamente dichos. Analicemos la función de estos pasos dentro de la línea argumental de la comedia.

El paso I corresponde al Introito y Argumento. Su función es de sobras conocida, sirve de introducción y presentación de la comedia. Consta de una breve *captatio benevolentia*, dos escenas jocosas, un pequeño argumento y la clásica petición de silencio.

El Paso II tiene dos funciones, la primera separar las dos primeras partes del romance, es decir, la entrevista de la Princesa con el Rey, donde ésta le plantea a su padre el problema. Es el primer momento trágico, dado que el Rey ha descubierto que su hija ha sido supuestamente deshonrada. La segunda función de este paso sería precisamente suavizar ese momento de tensión que se ha producido.

El paso III vuelve a tener las mismas funciones que el anterior, es decir, en este caso separa la segunda parte en la que el Rey manda al Conde matar a la Condesa y esa escena que hemos llamado de transición, donde el Conde se lamenta de sus desdichas. La segunda función está también muy clara, ya que se ha producido un segundo momento trágico en la obra, pues el Rey manda al Conde matar a la Condesa, por tanto la introducción de este paso vendría a suavizar este segundo momento de tensión.

El paso IV sirve en este caso simplemente para romper un poco la angustia del Conde.

El paso V, igualmente, separa esta escena de transición de la tercera y última parte. Exactamente se introduce cuando el Conde nos cuenta de qué manera va a matar a la Condesa, por lo que nuevamente viene a relajar la tensión de la situación.

Por último, el paso VI se introduce dentro ya de la escena final en el momento en que la Condesa se resigna a su muerte y le pide al Conde confesión instantes antes de morir. Otra vez las escenas jocosas vienen a hacer más distendida esa situación trágica.

Si tenemos en cuenta, como hemos dicho antes, que el romance era bastante conocido en la época, el autor estaría jugando con la sorpresa que le produciría al espectador, conocedor de la línea argumental del romance, las continuas interrupciones de los pastores, que advierten de alguna manera que no puede ocurrir lo que verdaderamente ocurre en el romance. No va a ser una tragedia, sino una comedia.

Hasta aquí, el autor ha introducido los suficientes elementos como para echar por la borda todo proyecto de tragedia: personajes bajos, incluso mezclados con los nobles, escenas jocosas de carácter farsesco, etc... que si bien en un principio no se mezclan con la escena principal, la línea argumental del romance, acaba fusionándose con ella de tal manera que el final trágico del romance se transforma en nuestra comedia en un desenlace feliz, producido indirectamente por la actitud del pastor que retrasa los proyectos del Conde y por la llegada *in extremis*, al igual que en el romance catalán pero con distinto resultado, del paje anunciando en este caso, el reciente matrimonio de la Princesa y la consiguiente liberación de la Condesa, transformando la posible tragedia en comedia.

Intentaremos dar una hipótesis de por qué se produce esto.

Aparte de lo apuntado anteriormente por García Lorenzo, si mantenemos la fecha de la comedia dada anteriormente, hay que tener en cuenta que en España en el siglo XVI no existe ninguna doctrina establecida sobre la tragedia. En palabras de José Luis Canet: “La constitución definitiva del género trágico es muy posterior a la época que estudiamos, y es algo que se ha ido construyendo paulatinamente hasta una formulación más o menos definitiva en la segunda mitad del Quinientos” (José Luis Canet, “La evolución del estilo trágico en el Teatro Español hasta el Concilio de Trento”, *Convegno Internazionale: Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, celebrado en Vicenza (Italia), los días 17-20 de mayo de 1990, p. 1). A continuación, da una serie de ejemplos de piezas dramáticas de cada una de las líneas teatrales de finales de siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, en las que se introducen aspectos del estilo trágico sin llegar por lo tanto a ser tragedias propiamente dichas, como son los casos de *La Celestina* en la tradición escolar y humanística, *La Tragicomedia de Don Duardos* y *la Tragicomedia de Amadís* de Gil Vicente en la línea cortesana; *La tragedia de Santa Osoria* de Bartolomé Palau y *la Tragedia llamada Josefina* de Micael de Carvajal en la tradición del teatro religioso y *la Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor, *la Tragedia de los amores de Eneas* de Juan Cirne y la anónima *Farsa a manera de*

tragedia dentro del teatro farsesco.

Lo primero que llama la atención es la indecisión a la hora de titular las obras, pues como hemos visto tenemos dos tragicomedias, tres tragedias, y rizando el rizo una farsa o tragedia y una farsa a manera de tragedia (Esta indecisión no sólo se da a la hora de titular las tragedias, pues ya la encontramos en las obras de Lucas Fernández, que titula sus obras: *Comedia, Farsa o quasi Comedia, Égloga o Farsa, Auto o Farsa* o simplemente *Auto*). Esta indecisión viene provocada por la confusión de los comentaristas medievales de la poética, que mezclan los géneros con los estilos. Dadas las novedades que presentan estas piezas en el sentido de que aparecen personajes nobles con un estilo elevado y con final feliz, caso de *Don Duardos* y el *Amadís*, o personajes y estilo bajo y final trágico, como *La Celestina* o la *Farsa a manera de Tragedia*, los autores, que de esta manera han roto con la rigidez de la poética, se ven obligados a titular sus obras de manera diferente. Cuando José Luis Canet compara *La Celestina* de Rojas con el *Ferdinandus Servatus* de Marcellino Verardi dice de sus dos autores: “ambos autores están constreñidos por la teoría demasiado rígida de los estilos, y se ven obligados a ampliarla, dentro de la tradición ciceroniana de *imitatio vitae, speculum consuetudine, imago veritas*, puesto que la vida presenta casos diversos a los extremadamente rigurosos e invariables que proponen las poéticas medievales sobre los estilos tragi-cómicos” (Jose Luis Canet, “Evolución del Estilo Trágico...” art. cit., p. 6).

Así pues los inicios del estilo trágico en España comienzan con esta mezcolanza de estilos. En el caso de la *Alarquina* titulada farsa, es decir comedia, se acercaría más al *Ferdinandus Servatus* de Verardi porque en esta obra se presentan personajes nobles, su materia es histórica y el final es feliz. En la *Alarquina* se va mucho más allá, pues el tema está sacado del romancero, aunque según García Lorenzo ese tema pueda tener una base histórica (Remito al estudio de este aspecto realizado por García Lorenzo, op. cit., pp. 20-25), aparecen también personajes nobles, pero esta vez mezclados con personajes bajos, y el final feliz. A la hora de titular la comedia, en el caso de la *Alarquina*, ha pesado más la abundante aparición de personajes bajos y escenas jocosas más propias de la comedia y el final feliz, que los personajes nobles y el tema trágico.

Otra razón que podemos apuntar en este sentido es que hay un factor determinante para el triunfo de la comedia sobre la tragedia: El público. La tragedia no tuvo éxito, los trágicos españoles de la segunda mitad del quinientos no agradaban al público. Una de las razones que apunta Alfredo Hermenegildo es la voluntad de los trágicos prelopistas de transgredir el sistema social establecido, sobre todo por lo que respecta a la imagen del Rey en las tragedias de estos autores. “El público no entraba en el juego de las tragedias porque veía en ellas una manera de concebir la sociedad abiertamente opuesta a la que la gran masa aceptaba y vivía. [...] Sin pretender haber resuelto todos los problemas que el tema plantea, creemos poder afirmar que, en buena medida, el triunfo total y devastador -el mismo Cervantes lo reconoció- de Lope de Vega se debe, más que al perfeccionamiento formal del arte de hacer comedias, al condicionamiento ideológico de su teatro por la opinión de la gran masa española, coronada, en la cúspide del orden social establecido, por un monarca prácticamente intocable” (Alfredo Hermenegildo, “La imagen del Rey y el teatro de la España clásica”, en *Segismundo*, 23-24, pp. 57- 58). La imagen del Rey que nos muestran las tragedias de

los autores prelopidistas está muy lejos de ser considerada como modelo de perfección, muy al contrario “suelen ser tiranos, asesinos, locos, soberbios, marionetas manejadas por la ambición de los cortesanos, etc... Buscan su propia deificación, en ocasiones, y la consecuente adoración de sus súbditos” (Alfredo Hermenegildo, art. cit., p. 59).

Este podría haber sido el caso del Rey que aparece en la *Alarquina*, cruel por su decisión irrevocable de que muera la Condesa a causa de la posible deshonra de la Princesa. Algunos epítetos que le dirigen ciertos personajes podrían apuntar hacia ese lado: Así por ejemplo la misma Princesa, mientras espera la llegada de su padre y ante el retraso de éste dice: “*Su intención / es ponerme en religión / por no darme casamiento; / es cruel como un león, / mas diré que no consiento*” (vv. 328-332). Cuando el Conde le relata a la Condesa la conversación con el Rey y su resolución dice: “*Y así / ya sabéys qu’embió por mí / el mal Rey est’ otro día / y la fe que prometí / reziamente me pedía / muy ayrado,*” (vv. 1429-1434). Sin embargo hacia el final de la comedia la opinión sobre el Rey cambia en palabras del paje Felestín, que cuando llega con las cartas del Rey dice: “*Señor, yo soy venido acá / con cartas que me han dado; / mira lo que en ellas va, / que el gran Rey me ha embiado*” (vv. 1722-1725). Por tanto la figura del Rey en la *Alarquina* queda sin mancha, probando su justicia y buena conciencia perdonando al final a la Condesa. Además el autor ha querido respetar la figura del Rey hasta el final, puesto que como hemos visto en el romance castellano mueren todos los personajes, pero en la versión catalana, se salvan la Condesa y el Conde, pero aun así el autor no tiene misericordia con el cruel Rey y su hija y un paje anuncia su muerte repentina. En la *Alarquina* el autor, aunque probablemente ha tomado, como hemos visto el final de la versión catalana, salva al Rey y a la Infanta porque lo que ha pretendido crear es una comedia y a la vez está respetando la figura del Rey, más si cabe cuando la comedia probablemente se esté representando en la sala de un palacio cortesano y por tanto con público noble.

LA ALARQUINA DENTRO DE LA TRADICIÓN TEATRAL DEL SIGLO XVI

Si por algo se caracteriza teatralmente al siglo XVI es precisamente por no tener un modelo fijo y determinado, como sí ocurre a partir de finales de este siglo de la mano de Lope de Vega, sí coexisten ya desde finales del siglo XV y hacia mediados del siglo XVI algunas líneas teatrales que el profesor José Luis Canet analiza en su artículo “La evolución de la *comedia urbana* hasta el Index Prohibitorum de 1559”. Así, por lo que respecta a la comedia establece hasta tres líneas principales, a saber, la comedia romana o la comedia clásica latina, la comedia humanística y la comedia erudita, además de otros subgéneros de estilo cómico, como églogas, autos, entremeses y farsas.

La aparición de Torres Naharro en el panorama teatral español va a ser determinante por lo que respecta a la evolución del estilo cómico en la dramaturgia española de la primera mitad del Quinientos, pues será el introductor de las teorías de Horacio sobre la comedia en el Prohemio a la *Propalladia* y que pondrá en práctica en sus obras. Me refiero a aquellas teorías que definen la

comedia en contraposición a la tragedia según los personajes que intervienen, el estilo bajo o elevado y el final feliz o trágico. De su etapa italiana recoge la comedia erudita que adaptará a las circunstancias españolas. El conjunto de obras que junto a las de Torres Naharro aparecen durante la primera mitad del siglo XVI no son más que distintas propuestas o variantes de esa comedia erudita italiana, que recoge José Luis Canet bajo el título genérico de *comedia urbana*: “La nueva denominación de *comedia urbana* coincide más o menos con la que Crawford califica como *Romantic Comedy* o *Comedy of Manners*, y Ronald Boald Williams y Marcelino Menéndez Pelayo como “inmediatos seguidores de Torres Naharro”” (José Luis Canet Vallés, “La evolución de la *comedia urbana* hasta el Index Prohibitorum de 1559”, *Criticón*, nº 51, 1991, p. 7).

Resumo a continuación, a grandes rasgos, las características principales que presentarían las comedias agrupadas bajo esta denominación, recordando que no es un modelo fijo y que las variantes son numerosas:

- Los personajes suelen ser ciudadanos burgueses a los que se les van añadiendo personajes de baja extracción social procedentes de otros subgéneros: vizcaínos, negros, pastores, etc. Como consecuencia aumentará también el número de actores.
- La mayor parte de las obras están escritas en verso, predominando las coplas de cinco versos de pie quebrado, aunque en menor medida, hay otras alternativas.
- División de las comedias en cinco jornadas, aunque puede ser el punto más conflictivo, puesto que, a pesar de ser dominante, existen otras posibilidades, como la división en tres o cuatro actos y división interna de escenas mediante acotaciones de entrada y salida de personajes a la manera aristotélica e incluso la división en siete o más escenas, como en la comedia humanística.
- Predominio del espacio escénico urbano, aunque empiezan a aparecer los escenarios polivalentes basados en la palabra.
- Temática amorosa.
- Están pensadas para fiestas y desposorios.
- Ampliación del público producto de la circunstancia anterior.

Las comedias estudiadas por José Luis Canet en el artículo mencionado anteriormente se ajustan a este esquema aunque la mayor parte de ellas no cumple con todas las características, demostrando precisamente que lo que tenemos son distintas propuestas de una misma técnica teatral que se irá configurando hasta llegar a Lope de Rueda y posteriormente a la comedia nueva de Lope de Vega.

En un principio la *Farsilla llamada Alarquina* pertenecería también a esta denominación de *comedia urbana*, aunque como vamos a ver plantea una serie de problemas por las numerosas innovaciones que presenta frente al esquema propuesto.

Antes de analizar punto por punto los diferentes aspectos del esquema es necesario apuntar

que la no adecuación a la mayor parte de éstos es debida a la casi absoluta fidelidad hacia la fuente de la comedia, es decir el romance, que va a mediatizar todos estos aspectos.

Cuando José Luis Canet habla de la temática de estas comedias advierte que existen dos modelos: “aquellos que siguen fielmente un texto concreto (bien sea *La Celestina*, *Thebayda* o la *Himenea*) -caso de la *Ypólita*, *Tesorina* y el *Auto de Clarindo*- y aquellos que incorporan elementos de la tradición novelística italiana o de la comedia humanística (latina o vulgar) como la *Farsilla a manera de tragedia*, *Comedia Grassandora*, *Comedia Florisea* o la *Comedia Pródiga*. Estos dos modelos generarán múltiples combinaciones, asimilando por otra parte algunos aspectos propios de la tradición pastoril (trágico y cómico en la *Farsilla a manera de tragedia*; bucólico en la *Comedia Florisea*)” (José Luis Canet, “La evolución de la *comedia urbana*...” art. cit., p. 29). Por tanto la primera innovación que presenta la *Alarquina* es precisamente que toma como fuente un romance, siendo por este hecho uno de los primeros textos que acuden a éste género que será una fuente inagotable de temas de la que beberán tanto los autores de la segunda mitad del siglo XVI, caso de Juan de la Cueva con *Los siete Infantes de Lara*, como Lope de Vega y sus seguidores.

El primer problema que plantea, respecto a la adecuación al esquema, es el de los personajes. La *Alarquina* respeta todos los personajes del romance, que como hemos visto son nobles. Es importante este punto por la aparición del Rey en una comedia, cuyo precedente lo tenemos en la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, que apareció por primera vez impresa en la edición de la *Propalladia* en 1524 en Nápoles. Sí se ajusta al uso de introducir personajes de otros subgéneros como son los casos de los pastores rústicos provenientes de las églogas y los pajes de la comedia humanística (En este caso, la aparición de nuevos personajes no aumenta el número de actores pues con un total de cinco podía llevarse a cabo la representación sin ningún tipo de problema), que serán los encargados de llevar el peso de la acción cómica a través de escenas separadas de la acción principal en la mayoría de las ocasiones, aunque en el caso de Penoso llega a interferir en el desenlace final de la obra fusionándose por tanto su actuación con la acción principal.

José Luis Canet, en su edición de los *Pasos* de Lope de Rueda establece tres maneras de insertarse estas escenas jocosas en las obras: entretajadas en la acción cómica, en función prologal y de manera independiente. En la *Alarquina* vemos cómo se dan los tres tipos. En el caso de los pasos independientes, si bien todavía no están concebidos separadamente de la comedia para introducirse entre acto y acto, sí cumplen al menos esa función separadora entre las tres partes en las que hemos dividido la comedia a nivel argumental. Algo parecido vemos en Torres Naharro cuando hace que algunas de estas escenas ocupen una jornada entera, como en la tercera jornada de la *Comedia Ymenea* o en la segunda y cuarta jornadas de la *Comedia Trofea*, etc...

Otro aspecto importante a destacar referente a los pasos y que constituye otra novedad, es el hecho de que si nos atenemos a la definición de entremés más o menos aceptada en sus inicios “entendido, como acción cómica distinta de la fábula, desarrollada por personajes ridículos y de breve duración” (Lope de Rueda, *Pasos*, ed. de José Luis Canet, Madrid, Castalia, 199, p. 14), no podemos pasar por alto la aparición de un personaje noble participando en una de estas escenas jocosas; me refiero al paso IV de la *Alarquina*, en la que el Conde intercambia su traje con el del

pastor Corcuera.

En cuanto al segundo aspecto del esquema es el que menos problemas plantea, ya que en este caso la *Alarquina* sí se ajusta a lo establecido. La comedia está compuesta en verso, en quintillas de pie quebrado, aunque he contabilizado hasta once redondillas, pero siempre como función introductoria, bien de una escena, bien del parlamento de un personaje, uso por otra parte bastante común por los ejemplos que he podido documentar, como el *Auto de Clarindo*, *Aquilana*, *Soldadesca* y *Tinellaria* de Naharro, la *Comedia Grassandora* de Sepúlveda, la *Farsilla de la Concordia* de Yanguas, la *Tesorina* y la *Vidriana* de Huete, etc... Se incorpora también de la tradición popular de las églogas un zéjel.

En cuanto al tercer punto, que hace referencia a la división en partes de las comedias, hay que decir que en la *Alarquina* no hay ningún tipo de división ni en actos ni en jornadas ni en escenas, al menos a la manera de la comedia humanística que realiza esta separación mediante el anuncio de los personajes que intervienen en esa escena. Sí podemos hablar de división en escenas mediante las acotaciones de entrada y salida de personajes, ya sean explícitas, desde las simples del tipo, “*Aquí entra el Rey o Tornan a entrar los pastores*”, hasta las más complejas que añaden más información sobre la acción que realizan los personajes, como “*Aquí se va el pastor y entra la Princesa hablando consigo misma*” o “*Aquí torna a entrar el pastor Corcuera, cavallero en la burra y andávala a buscar y dize*”, ya sean implícitas, como las palabras de Corcuera antes de la llegada del Rey en los versos 746-747: “*Allí dentro m’esconderé / mientras que viene Penoso*” o también el mismo Corcuera en el verso 1309 con un escueto: “*Vamos priado*”. De esta manera nos acercaríamos a la preceptiva aristotélica si no fuera por la falta de división en actos, al menos de manera explícita. Encontramos este tipo de división de escenas marcadas por las acotaciones de entrada y salida de personajes, a veces explícitas, a veces implícitas en el *Auto de Clarindo* y en la *Comedia Grassandora* de Sepúlveda, aunque a diferencia de la *Alarquina* estas dos piezas sí presentan además la división en tres y cuatro jornadas respectivamente.

Esta manera de dividir las escenas podría corroborar la fecha aproximada dada a la *Alarquina*, es decir alrededor de 1550, puesto que José Luis Canet fecha el *Auto de Clarindo* basándose precisamente en esta circunstancia: “Bajo este aspecto creo que la obra hay que situarla, al menos, hacia mitad de Siglo, cuando se pueden leer en España los textos italianos con este tipo de división interna (que ya había sido sugerido y aplicado hacia 1540 por Giraldo Cinthio)” (José Luis Canet, “La evolución de la *comedia urbana*...” art. cit., p. 17).

Otro aspecto a comentar por lo que respecta a la estructura de la comedia y que sí se ajusta al modelo establecido es la aparición del Introito a la manera de Torres Naharro, si bien el Argumento, por su brevedad está integrado en él sin ningún tipo de separación, aunque nuevamente con ciertas innovaciones importantes. La introducción del Introito se realiza, al igual que las escenas, mediante una acotación de entrada de personaje: “*Entra un pastor llamado Corcuera, que haze la entrada*”. Presenta una novedad con respecto al uso de estos introitos introducidos por Torres Naharro ya que es más complejo, en el sentido de que consta de tres escenas. En la primera tenemos la aparición del

pastor Corcuera, que constituye el primer episodio jocoso. Una acotación de entrada de personaje (“*Entra otro pastor llamado Penoso*”) nos introduce en la segunda escena, que constituiría la segunda escena jocosa. La tercera escena viene marcada por la salida del pastor Corcuera, de la que tenemos noticia implícitamente a través de las palabras de Penoso: “*¿Dó se fue aquel derrengado? / ¿Dónde se fue a esconder?*” (vv. 168-169). Ya Penoso solo, nos relata muy brevemente el argumento de la comedia, sin faltar el típico olvido del pastor del propósito para el cual había venido (vv. 173-174), que aparece en los introitos de Torres Naharro (“*Juriami / que olvidado se me aví / de dezir a que venía*”, *Comedia Tropea*, vv. 204-6; “*Ved a quién, / do tanta gente de bien, / embían a pernociar; / que vos juri a Sanctarén / que estoy por no me acordar*”, *Comedia Aquilana*, vv. 155-159), y la clásica petición de silencio.

Las innovaciones que presenta son, por un lado la aparición de dos personajes, y derivado de esta circunstancia, la estructuración en tres escenas del introito producto de las entradas y salidas de los pastores.

Desde el punto de vista del espacio vemos como tampoco es el estipulado como general, es decir el terenciano, pero sí aparece un escenario alternativo, en este caso polivalente. No existe ninguna indicación explícita al espacio donde se desarrollan las diferentes escenas, aunque sí de manera implícita.

Respecto al espacio real de la representación existen ciertos datos, por desgracia no muy numerosos, que nos pueden hacer pensar que la representación tuvo lugar en la sala de un palacio. En primer lugar, el verso 9: “*para toda esta renclera*”, puede hacer referencia a una serie de espectadores que presencian la representación sentados en una fila de sillas dispuestas en orden. Pero este verso por sí solo no es suficientemente significativo como para poder afirmar que se trata de la sala de un palacio; sin embargo sí lo es la escena en la que Corcuera se lamenta por la pérdida del burro: “*Si está acá algún mayordomo, / que mi burra perdida es*” (versos 560-561), con lo que parece aludir a ese espacio. A continuación, se da cuenta de que está encima del burro que creía haber perdido. Le recrimina que no haya rebuznado y lo disculpa con los siguientes versos: “*creo devíades pensar / qu’ ésta es casa principal*” (vv. 566-567). Estos versos sí parecen hacer referencia a la sala de un palacio y de esta manera también toma sentido el verso 9, puesto que si la representación se lleva a cabo en ese espacio determinado, se habrían establecido una serie de filas con sillas o bancos desde donde cómodamente asistirían los nobles. Podemos encontrar alusiones de este tipo, referidas al lugar de la representación, identificándose éste con la sala de un palacio, en las obras de Torres Naharro: “*y aunque vergüença traía / de meter mis suzios pies / en un tan limpio lugar...*” (*Comedia Ymeneá*, vv. 133-135); “*Ca. La sala, soncas, es esta / que tenemos de barrer. / Ju. ¿Qué quieren aquí hacer? / Ca. Algún diablo de fiesta*” (*Comedia Tropea*, vv. 485-488).

Basándonos en esta hipótesis intentaremos analizar el espacio y el tipo de escenografía utilizada en cada una de las partes en que hemos dividido el argumento de la comedia, partiendo de la base de que cada una de ellas se desarrolla en un espacio ficticio diferente.

En la primera parte, es decir, la entrevista Princesa-Rey, no tenemos ninguna indicación, ni siquiera implícita, que nos permita averiguar dónde se desarrolla la acción. Lo más normal es que

transcurra en los aposentos de la Princesa. Dos son las circunstancias que me permiten llegar a ésta conclusión. La primera es el primer verso del romance: “*Retrayda está la Infanta*”, suponemos que en sus aposentos. La segunda es el hecho de que si la representación se lleva a cabo en la sala de un palacio ésta podría pasar perfectamente por el aposento de la Princesa, de tal manera que no haría falta ningún tipo de alusión pues todo el mundo vería a la Infanta en sus aposentos. Así el espacio real de la representación coincidiría con el espacio ficticio.

En la segunda parte, la entrevista Rey-Conde tampoco hay ninguna referencia directa sobre el espacio donde se desarrolla la escena. Lo más probable es que tenga lugar en los jardines del palacio. Este cambio no se realiza de manera real sino a través de la escenografía oral, como vamos a ver. Entre la parte primera y segunda se ha producido un paso en el que Corcuera ha salido apaleado por los dos pajes y termina diciendo que va a esconderse, pero sin especificar dónde. Una vez finalizada la entrevista entre el Rey y el Conde vuelve a entrar el pastor Corcuera, que más adelante le cuenta a Penoso la conversación mantenida por los dos personajes anteriores, y dice: “*¡Bide Dios, qué sin sosiego / entre las matas he estado!*” (vv. 930-931), y más adelante, cuando Penoso le pregunta si han repelado también al Conde, contesta: “*No lo he vido / qu’entre las matas metido...*” (vv. 1004-1005), de tal manera que si Corcuera ha escuchado la conversación y estaba escondido entre la vegetación, podemos deducir que el Rey y el Conde se encontraban en los jardines de palacio. Sean los jardines, sean las puertas de palacio, lo importante de esta acotación implícita es el hecho de que se está marcando un cambio de escenografía con respecto a la primera parte y este cambio es realizado de manera oral. Lo más probable es que no apareciera en escena ningún tipo de decoración simbolizando las matas a las que se refiere Corcuera, sino que se está jugando con los convencionalismos de la palabra.

En cuanto a la escena que hemos llamado de transición, la de los lamentos del Conde, en principio se desarrollaría en el mismo lugar que la parte segunda, es decir, al aire libre. Así tiene sentido la invocación a la naturaleza que hace el Conde en los versos 1119-1131, poniéndola como testigo de su delicada e injusta situación. Se ha trasladado aquí la costumbre de los pastores enamorados y no correspondidos de las églogas pastoriles que invocaban a la naturaleza en sus desdichas (*Égloga de Fileno Zambardo y Cardonio*, de Juan del Encina: Fileno empieza a contarle a Zambardo sus pesares con estos versos: *¡O montes, o valles, o sierras, o llanos, / o bosques, o prados, o fuentes, o ríos, / o yervas, o flores, o frescos rocíos, / o casas, o cuevas, o ninfas, o faunos, / o fieras rabiosas, o cuerpos humanos, / o moradores del cielo superno, / o ánimas tristes que estáis nel infierno / oid mis dolores si son soberanos!* (Versos 73-80). Parecidos versos le dirige en la *Égloga de Plácida y Victoriano* este último a la naturaleza: *Por las ásperas montañas / y los bosques más sombríos / mostrar quiero mis entrañas / a las fieras alimañas / y a las fuentes y a los ríos / que aunque crudos, / aunque sin razón y mudos, / sentirán los males míos.* (Versos 225-32). En la *Farsilla o quasi Comedia* (folios C) de Lucas Fernández dice el pastor Pravos: *¡O montes, valles y cerros! / ¡Oprados, ríos y fuentes! / Perdidas tengo las mientes.* (Versos 51-2)). Estas escenas tenían sentido porque tenían lugar en espacios abiertos, en plena naturaleza y por tanto el Conde debe estar también en un espacio abierto, es decir, figuradamente los jardines o las afueras del palacio. Esto se confirmará en la escena siguiente. Al final de la escena el Conde manda a los pastores a

buscar agua, circunstancia que es aprovechada por éste para perderlos de vista y partir hacia su casa. Cuando regresan Corcuera y Penoso, lo ven alejándose y dice Corcuera: “*Trasponiendo, / mira qual va ya corriendo / por medio de la espessura;*” (vv. 1329-1331), con lo que de nuevo se está informando a los espectadores de la escenografía a través de la palabra.

La tercera y última parte, la entrevista Conde-Condesa, tenemos nuevamente información escenográfica, siempre de manera implícita. La escena se desarrolla al aire libre, en los alrededores de la casa del Conde. Comienza la escena con los siguientes versos: “*Yo, Condessa, hos he sacado / a esta nuestra pradería...*” (vv. 1375-1376). Más adelante, la Condesa le pide confesión al Conde; éste accede y dice: “*Apartémonos allí / debaxo de aquel sombrío*” (vv. 1610-1611). Una vez más se juega con la escenografía oralmente.

Nos encontramos, pues, ante la introducción de un nuevo tipo de escenario, el polivalente, introducido a través de la palabra, lo que permite esos cambios ficticios de escenarios interiores, como los aposentos de la Princesa, y exteriores donde se producen las partes segunda y tercera, así como la escena de los lamentos del Conde. Juan Uceda de Sepúlveda en la *Comedia Grassandora* ya hace uso de este tipo de escenario polivalente, mezclando escenas que se producen en interiores y en exteriores marcando los cambios mediante la palabra. Así por ejemplo, dice Grassandor en la Jornada III: “*dormir quiero un rato echado / siquiera so esta haya*” (vv. 1520-1521), o Florisenda en la Jornada IV: “*quien me trajo por tal vía / entre robles y estos pinos*” (vv. 2095-2096).

En cuanto a la unidad de tiempo, en la *Alarquina* es más o menos respetada, dado que la acción se lleva a cabo durante el transcurso de dos días. Un primer día para la primera y segunda parte y otro día para la tercera, sin que se especifique el tiempo transcurrido entre los dos. Al igual que el espacio, el tiempo también está marcado oralmente. Así, en la primera parte, durante la entrevista Rey-Princesa el primero decide llamar al Conde para solucionar el problema planteado y dice: “*Pues yo hija ya me voy / para lo mandar llamar. / El remedio será oy*” (vv. 484-486), con lo que la segunda parte, la entrevista Rey-Conde tiene lugar a lo largo de ese mismo día. En cuanto a la tercera parte, afirmo que se produce en un día diferente al de las otras dos partes basándome nuevamente en dos acotaciones implícitas, una del Conde que a lo largo de su conversación con la Condesa, dice: “*Y assí, / ya sabéys qu’ embió por mí / el mal Rey est’ otro día*” (vv. 1429-1431) y otra de Corcuera, que necesita cierta explicación. Antes de la entrevista Rey-Conde, se produce el paso en el que Corcuera es apaleado por los pajes. Volviendo a la escena de la conversación Conde-Condesa, cuando ésta le pide al Conde confesión se interrumpe la escena con un nuevo paso, en el que Corcuera, ataviado con los vestidos del Conde y envalentonado con la espada, se encuentra con el paje Felestín y al reconocerlo le dice: “*¡Qué pesar! / ¿Vos venísme a repelar? / Pues si arranco de la espada / ¿vos pensáys que ha de pasar / como la otra madrugada?*” (vv. 1631-1635). Estas dos acotaciones pueden indicar que tanto la conversación Rey-Conde como el apaleamiento de Corcuera tuvieron lugar en otro día diferente al actual.

Por lo que respecta al tema, ya analizado anteriormente, de nuevo la comedia se ve mediatizada por su fuente y toma como tema principal el honor, alrededor del cual se estructura toda la obra. El mismo autor advierte al público que el tema de la comedia no es amoroso: “*No es de amor, / sino*

plazer y dolor” (vv. 180-181). Sí subyace el tema del amor expresado muy sucintamente en la antigua relación amorosa entre el Conde y la Princesa no correspondida por ésta, que será el detonante del conflicto y en la relación amorosa actual entre el Conde y la Condesa, aunque en ambos casos está supeditado al tema principal. Es el caso contrario a la Seraphina de Torres Naharro, que como ya hemos analizado, toma la idea del conflicto del romance, pero, aunque el tema del honor es patente en la comedia de Naharro, se subordina al desarrollo de la pasión amorosa entre Floristán y Seraphina, que es el tema principal sobre el que girará toda la comedia y que como hemos apuntado es el tema casi absoluto de este tipo de *comedia urbana*.

Respecto a los dos últimos puntos del esquema, es tarea difícil extraer información del propio texto acerca del público para el que había sido concebida la comedia o que asistió a la representación, o de si su propósito era conmemorar algún tipo de fiesta particular o desposorio. No hay ninguna alusión a éste último punto como ocurre en otras obras, en particular en los Introitos en los que en la escena jocosa el pastor nos relata su desastrosa experiencia matrimonial, para así ensalzar de alguna manera la relación de la futura pareja en honor de la cual se lleva a cabo la representación, o en la escena final de la comedia, normalmente con el matrimonio feliz de los enamorados protagonistas, en la que “algún personaje informa a los asistentes de la boda que se realizará al día siguiente y les cita para la celebración, o cuando se pide al público que acompañen a los desposados al banquete, etc.” (Jose Luis Canet, *La evolución de la comedia urbana...* art. cit. p. 30).

En cuanto al público asistente, ya habíamos apuntado anteriormente la posibilidad de que la representación tuviera lugar en la sala de un palacio y por consiguiente que el público fuera noble. Podemos añadir, aunque con reservas, la posible alusión a este determinado tipo de espectadores que encontramos en los versos que sirven como despedida a la comedia: “*Sin falacias / perdonad nuestras desgracias, / noble compañía y honrada*” (vv.1761-1763), y digo con reservas por lo que tienen de convencionales y estereotipados (Al igual que hemos apuntado con respecto al espacio de la representación, también encontramos alusiones directas al público noble de las representaciones: “*¡Vera, vera! / y esta gente que aquí está, / toda es gente de palacio*” (*Auto de Clarindo*, vv.73-75); “*Hasta aquí por excelentia / me sirvió la suerte mía / que me condujo en presentia / de tan alta compañía. / Ciertamente, / servir a tan noble gente / no ha sido mal pensamiento...*” (Torres Naharro, *Tinellaria*, vv. 1-7).

LA COMICIDAD EN LA ALARQUINA

Una vez analizados los elementos, que demuestran que de alguna manera, *La Alarquina* participa, aunque con importantes cambios e innovaciones, de este conjunto de obras anteriores a Lope de Rueda, que hemos denominado *Comedia Urbana*, es preciso analizar el único aspecto que es común a todas ellas, sin excepción: La comicidad.

Abordaremos el estudio de la comicidad en la *Alarquina* desde tres puntos de vista, el de los personajes, el de la gestualidad y el movimiento y el de la lengua.

Los personajes

La aparición de nuevos personajes de baja extracción social va a ser determinante para el desarrollo de la acción cómica. Son esos personajes-tipo como el vizcaíno, la negra, el pastor, el estudiante, el rufián o soldado fanfarrón, los pajes, los criados, las alcahuetas, etc..., provenientes de las más diversas praxis teatrales, desde las comedias romana, humanística y erudita, hasta la práctica cortesana y el teatro popular religioso. Todos estos personajes-tipo se irán introduciendo en la *comedia urbana* poco a poco y con un único fin, el de provocar la risa en el espectador, primero en las escenas independientes para ir introduciéndose paulatinamente en la acción principal hasta llegar a configurarse el criado gracioso de la comedia de Lope de Vega. Durante el siglo XVI llega a ser tan importante la figura del personaje cómico, que los autores, en las representaciones se reservan los papeles de estos personajes para ellos, como es el caso de Lope de Rueda. Al menos esto se deduce de las palabras que de este autor dice Cervantes en el *Prólogo al lector* de sus *Ocho comedias y entremeses nuevos*: “Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse” (Miguel de Cervantes, *Teatro Completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 8).

Pero desde los orígenes del teatro, el personaje gracioso por excelencia, al menos durante la primera mitad del siglo XVI, ha sido el pastor rústico. Este personaje será la figura que lleve todo el peso de la acción cómica en la *Alarquina* y por partida doble, pues son dos los pastores que aparecen. Ambos pastores participan de todos los tópicos con los que han sido designados por los críticos.

La mera presencia del pastor en escena ya provocaba la risa en el espectador, pues la primera característica de éste es su deformidad en el aspecto físico. En la *Alarquina* sólo tenemos información acerca del aspecto físico del pastor Corcuera, en primer lugar a través de él mismo en los versos 31-33: “*Qué capones, / qué gallinas, qué ansarones / metería so este pancho*”. *Pancho* es una variante de ‘panza’ y Covarrubias la define “barriga o vientre que está lleno o levantado” (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993, p. 849, b, 39). He aquí, pues, el primer rasgo de deformidad. En segundo lugar a través de otros personajes, como en el Introito cuando Penoso acaba de recibir un golpe de Corcuera; éste desaparece y Penoso pregunta al público: “*¿Dó se fue aquel derrengado?*” (v. 168). Covarrubias define el verbo ‘derrengar’ como ‘descaderar’, especialmente haciendo referencia a los animales de carga, pero “Esto sucede no sólo a las bestias, pero también a los hombres, a los cuales llaman rencos quando caminan abiertas las piernas, y con movimiento tardo...” (Covarrubias). Por si quedaba alguna duda sobre la fealdad física de Corcuera, el paje Felestín nos confirma lo explicado hasta ahora. Este paje encuentra al pastor vestido con las ropas del Conde y exclama asombrado: “*Yo lo creo, / porque de una parte hos veo / terciopelo que me pasmo, / viendo’s de talle tan feo / cavallero en ese asno*” (vv. 1626-1630). Con respecto a los epítetos que le dedican el resto de personajes, son variados. Su compañero Penoso le llama “*mal regido*” (v. 568), es decir, loco; “*pan*

perdido” (v. 569), holgazán; “*peccador*” (v. 1304). Los pajes, “*covarde*” (v. 730), “*grossero*” (v. 727) y “*ruyn*” (v. 1366) y el mismo Conde “*villanazo*” (v. 1254). A Penoso sólo se le califica como “*nesciarón*” (v. 1249) y “*villano grossero*” (v. 1560).

Otra característica importante y que sufren ambos pastores es la de la animalización; así Penoso dice ser “*necio como un sapo*” (v. 147) y Corcuera es llamado por su compañero “*mala grey*” (v. 1019). Pero la animalización más clásica es aquella que identifica al pastor con un asno y, efectivamente, Penoso se asombra en el Introito de que hayan embiado a introducir la comedia a “*un asno enalbardado*” (v. 184), refiriéndose, claro está, a Corcuera. Pero Penoso también es llamado por el Conde “*azemilón*” (v. 1504).

Si físicamente se caracterizan por su deformidad, desde el punto de vista moral también están marcados por una serie de imperfecciones o vicios. El que aparece con más asiduidad es el de la gula, un desproporcionado apetito, hasta el punto de que “el bobo sólo está dispuesto con frecuencia a una determinada actividad si le prometen a cambio comida” (José Luis Canet, *Pasos...*, op. cit., p. 30), dinero o ambas cosas a la vez, como ocurre en la *Alarquina*. En el paso II, los pajes intentan un ardid para robarles la burra a los pastores; este ardid consiste en hacer ir a palacio a uno de los pastores, en este caso Penoso. Tras un regateo en el precio, llegan a un acuerdo inmediatamente cuando Corcuera oye al paje decir que tiene que traer comida y apremia a Penoso: “*Corre, ve presto, hazino*” (v. 679). A lo largo de la comedia hay referencias constantes a la comida, pero la más importante la constituyen las estrofas en las que el pastor Corcuera piensa lo que haría si fuese Arzobispo. Este cargo supondría manjares y vinos en abundancia, expresados mediante una acumulación festiva de palabras del campo léxico culinario: “*Qué capones, / qué gallinas, qué ansarones, / metería so este pancho, / atestar en perdigones / que me parasse tan ancho. / Más de mil, / y aun vaca con perexil / y carnero con mostaza, / y buena oveja gentil / cozida con gallinaza; / qué de vinos / que ternía, tan refinos / salidos por candiota, / que cantassen cherubinos / cada vez una gran bota.*” (vv. 30-44), “*Traelde a mi señoría / buenas migas, buena leche, / longanizas en lexía, / morcillas en escaveche.*” (vv. 66-69). A pesar de ser muy abundantes los ejemplos que aparecen en otras obras contemporáneas, creo conveniente destacar algunos pasajes por su especial similitud a los versos anteriores: En la *Farsa de la Concordia* de López de Yanguas, Justicia recrimina a Guerra la actitud de los soldados en la guerra para con los ciudadanos: “*Sus gallinas, / sus capones y ansarones, / sus mantecas y tocinos, / pan y vino y palominos, / todo lo gozan ladrones*” (vv. 70-74) (Fernán López de Yanguas, *Obras dramáticas*, ed. de Fernando González Ollé, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 101). En la *Comedia Tropea* de Torres Naharro un paje les prepara a cuatro pastores un poco de comida para el viaje: “*Y an os tengo aparejado / pan y vino / coles con mucho tocino / buena vaca con mostaza / y una gorda gallinaza / que llevéys para el camino*” (vv. 1394-1399) (Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, Facsímil de la primera edición, Madrid, Real Academia Española, 1990). En una situación paralela a la de Corcuera, en la *Comedia Tinellaria* de Torres Naharro, dos escuderos se burlan de un pastor al que le preguntan que comería si fuese Cardenal, a lo que el pastor contesta: “*Mucha carne con mostaza / y a cada pascua frovida / una gorda gallinaza.*” (vv. 1997-1999).

Se ha dicho con respecto a la visión general de la figura del pastor, que puede tener una base de realidad. Por lo que respecta al aspecto que estamos tratando, el de la gula, es posible, pero no en el sentido de que los pastores estén comiendo a todas horas, sino precisamente por todo lo contrario, por el hambre que padecen. De hecho en los dos ejemplos que hemos puesto de la *Alarquina*, en el Introito, los alimentos están en la imaginación de Corcuera y en el segundo, el paso II no es más que un engaño para robarles la burra. En toda la obra ninguno de los dos pastores prueba un bocado (Este aspecto desmitificador lo analiza Noel Salomon en *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 27-31).

Otra característica propia del pastor es la pereza, de la que encontramos también en la *Alarquina* algunos ejemplos. Siguiendo con el sueño de Corcuera de ser Arzobispo: “*Pues en cama, / en esto ternía yo fama...*” (vv. 50-51) y más significativos aún: “*y diría: / “Moços, moços ¿es de día?” / “Señor, dadas son las diez”; / y entonces me dormiría. / Sí, por ésta, y aun par diez, / más haría, / levantarme a mediodía / y echarme en anocheciendo; / y en la cama almorzaría / y amanecería comiendo,*” con lo que está aunando la gula y la pereza.

En cuanto a la sexualidad, se caracteriza por estar también animalizada, los pastores son presentados como lujuriosos. En la *Alarquina* encontramos dos alusiones. La primera, nuevamente en el sueño de Corcuera: “*Sí, juro a san Dionés, / que no me faltase una dama / que me rascasse los pies*” (vv. 52-54). La segunda es más compleja, pues se trata de la escena donde el Conde se dispone a matar a la Condesa y Penoso le interrumpe y le pide que se la dé como mujer. Parece que el pastor se ha enamorado, pero nada más lejos de la realidad: “*Dádmela, pese a la perra, / y desque yo esté bien harto / embiarla héys a la guerra*” (vv. 1536-1538). Estos versos demuestran que para el pastor, la Condesa no es más que un objeto sexual del que se cansará pronto. El atrevimiento del pastor va mucho más lejos: “*Dádmela para mujer / que yo mucho la querré; / y si lo queréys hazer, / pardiez, yo’s la pagaré en contadero*” (vv. 1555-1559). Esta vez trata a la Condesa como una vulgar mercancía. Como es normal no alcanzará su propósito, a pesar de que se acicale y se arregle (vv. 1570-1594).

Por último, la ingenuidad es inherente a este personaje-tipo. Efectivamente, los dos pastores de la comedia darán muestras de su simpleza a lo largo de la pieza. Destacaremos las situaciones más importantes por su comicidad. La primera se da en el paso II cuando pajes y pastores regatean por el precio que deben recibir estos últimos por ir a palacio. Los pajes le preguntan a Penoso cuanto dinero quiere y éste pide dos maravedís. Corcuera interrumpe para que Penoso pida tres blancas: “*Sí, que más son tres que dos*” (v. 661). Penoso rectifica al instante: “*Cuento ya. / Jura a Diez, que es verdá, / que me errava en el contar*” (vv. 662-664). Los pajes aceptan encantados, pues una blanca valía medio maravedí, por lo que los pajes aún se ahorraban medio.

Otra simpleza de los pastores la encontramos en la equivocada interpretación de las aflicciones del Conde. Cuando les dice a éstos cual es el motivo de su mal: “*que la lengua se me trava / de la muy cruda pasión; / procede dentro la llaga / salida del corazón*” (vv. 1270-1273), Corcuera le da un consejo para curarse: “*¿Queréys creer? / Toma vos mi parescer / y en esto pone las mientes, / que dizen que ha gran saber / un herrero que está en Fuentes, que sanó, / según dizen, y libró / sin blanca ni sin quatrín / el asno que se ahogó / del abad de Alfajarín; / y ello hará, / que blanca no’s*

llevará / que no estarás en las meajas; / y si no's aprovechará, / que hos eche luego unas pajas. / Es provado / y hombre muy experimentado / y en herrar persona docta, / que sanó el año passado / la mula de Vacarrota, / el mesonero; / y assí, señor, hos requiero, / que hos pongáys con él en cura, / qu'es hombre muy verdadero / y muy buena criatura." (vv. 1279-1303). Encontramos una escena similar en la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro en la que un pastor le dice al Rey cómo sanar a Aquilano, que está enfermo: "*Mas, señor / ¿quieres sanallo mejor? / Yo conozco un gran físico, / Pero Gil, el herrador, / que me sanó mi borrico. / Y ha sanado / la burra de Anthón Manchado / y el asno del mesonero; / basta ques mas aprobado / que dos vezes el barbero*" (vv. 2006-2015). (Teatro selecto clásico de Torres Naharro, ed. de Humberto López Morales, Madrid, Escélicer, 1970).

Finalmente destacar la simpleza, en este caso sólo de Corcuera en su encuentro con el paje Felestín hacia la conclusión de la obra. Nada más reconocerlo como a uno de los pajes que le apalearon se pone a la defensiva e incluso amenazante: "*¿Vos venísme a repelar? / Pues si arranco de mi espada, / ¿Vos pensáys que ha de passar / como la otra madrugada?*" (vv. 1632-1635). Es solamente un espejismo, pues ante la fanfarronería del pastor aparece la picardía del paje que pondrá de manifiesto nuevamente la ingenuidad y la simpleza del pastor: "*FELESTÍN: Dame hermano, por mi amor, / essa espada en un florín. / CORCUERA: ¿Para qué la queréys, señor? / FELESTÍN: Para hazer burla de un ruyn. / CORCUERA: Toma pues. / FELESTÍN: ¡Don villano, pues assí es! / CORCUERA: ¡Ay yo, triste, descalabrado!*" (vv. 1644-1648). En fin, que Corcuera sale una vez más apaleado.

Otro de los personajes-tipo que se incorpora a la comedia es precisamente el del paje. También representado en la *Alarquina* por partida doble, Felestín y Galindo. Su caracterización física es inexistente y lo único que podemos destacar de ellos es su picardía. Su comicidad radica en sus enfrentamientos con los pastores, de los que siempre saldrán vencedores. Son los encargados de castigar las simplezas de Corcuera y Penoso.

En cuanto a los personajes nobles, ya habíamos comentado la participación del Conde en el paso IV. Por supuesto no es un personaje cómico, pero su presencia en esta escena es vital para el desarrollo cómico del paso, porque una forma de provocar la risa ante un público noble es, en palabras de Noel Salomon "echar a unos villanos palurdos, con pesadas almadreñas, en medio de un elegante auditorio de salón" (Noel Salomon, op. cit., p. 60). Y además: "Una de las maneras más certeras de provocar la risa a expensas del villano fue la de transportarle en el medio cortesano o de hacerle tomar actitudes que no eran las suyas de ordinario" Noel Salomon, op. cit., p. 84). Hemos visto como el pastor es un personaje cómico de por sí, pero en el momento en que entra en oposición con la clase dominante su comicidad aumenta, pues sus defectos y deformaciones quedan resaltados en comparación con las virtudes del personaje noble con el que se enfrenta (Este aspecto de la oposición pastor/noble lo analiza Alfredo Hermenegildo a propósito de la *Farsilla o quasi Comedia de una donzella y un pastor y un cavallero* en *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, p. 47).

En este caso el Conde se ha puesto los vestidos del pastor y éste los del Conde (Este procedimiento del cambio de vestido ya había sido utilizado por Juan del Encina en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*). Del texto no se desprende en ningún momento que el Conde aparezca de una manera ridícula ante los espectadores, aunque seguramente no dejaría de ser gracioso. Por el contrario, sólo el momento en que Corcuera intenta vestirse ya provocaría la hilaridad en el público. A partir de este momento, la comicidad está asegurada con la simple presencia de Corcuera disfrazado con los vestidos del Conde. Y no digamos ya por su actitud ante Penoso (vv. 1355-1374) y ante Felestín (vv. 1631-1641).

Por lo que respecta a la figura del Rey, siendo personaje más propio de la tragedia su actuación es todo lo seria que permite una comedia. Así su primera intervención deja entrever un matiz cómico e irónico sobre el tema del *Beatus Ille*: “*¡O trabajado de mí, / lleno de mucho cuydado!, / que jamás nunca me vi / sólo un punto descansado; / qu’el pesar es un rezio trabajar / qual no puede ser mayor; / más descanso es que reynar / ser un pobre labrador*” (vv. 334-342).

En cuanto a los dos personajes femeninos, tan sólo he encontrado una situación cómica en la que intervenga la Princesa. Se trata del momento en que está esperando la llegada de su padre. Ella se queja de la tardanza de éste: “*¿Qué, no viene? / Paresce que se detiene*” (vv. 323-325) y contrasta sin duda con las palabras pronunciadas por el Rey al entrar en escena: “*Que turbado, / de la nueva que has embiado / vengo apriessa y sin vagar*” (vv. 348-349). Otra posible situación cómica es la que hace referencia a la mención de la Princesa del tema cancioneril del *Carpe Diem*: “*y viendo qu’es ya passada / de mis días ya la flor...*” (vv. 389-390)

Por su parte, el personaje de la Condesa es trágico y a pesar de verse envuelta en la escena con Penoso, no participa de la acción cómica.

Movimiento y gestualidad

Sin duda alguna, el movimiento y, sobre todo la gestualidad exagerada de los personajes contribuye en gran medida a provocar la risa en los espectadores.

Por lo que respecta a la acción principal, el movimiento de los personajes es prácticamente inexistente. Las tres escenas principales se caracterizan precisamente por su inmovilidad. Se trata en los tres casos de simples diálogos y monólogos. Podemos conjeturar al menos la aparición de algún tipo de gestualidad más acusada en algunas situaciones provocada por circunstancias puntuales. La espera de la Princesa ante la llegada de su padre podría ir acompañada de cierto movimiento por la sala producto de la impaciencia de la Infanta (vv. 323-333). El momento en el que el Rey recibe la noticia de la posible deshonra de su hija. Los versos que pronuncia a continuación deberían ir acompañados de abundantes gestos de enfado (vv. 453-462). El momento en el que el Conde recibe la orden de matar a la Condesa, en el que ocurriría exactamente igual que en el caso anterior, aunque ahora los gestos vendrían provocados por la desesperación (vv. 865 y ss.). Al igual que la escena de los lamentos del Conde (vv. 1080-1143). Por último destacar la más que probable

gesticulación que acompañaría a las peticiones de clemencia de la Condesa (vv. 1449-1454 y 1509-1523) y la oración recitada por ella en las escenas finales (vv. 1666-1686).

Poco más podemos añadir con respecto a la acción principal, salvo que la comicidad es prácticamente inexistente.

Donde sí aparece la gestualidad y el movimiento y, derivado de estos dos aspectos, la comicidad, es en las escenas en las que intervienen los pastores, ya aparezcan solos o acompañados por otros personajes. Son esas escenas cómicas que en un principio se intercalan entre las partes en que hemos dividido la acción principal y que finalmente acaban fusionándose con ella. Vamos a encontrar en ellas todo tipo de movimiento y gesticulación cuyo fin no es otro que el de provocar la risa del espectador, utilizando una serie de recursos que son recurrentes a lo largo del siglo XVI. Margarete Newels analizando las ideas de López Pinciano en su *Philosophía antigua Poética* destaca dos formas de conseguir el efecto cómico, con obras o con palabras. Con respecto a las obras destaca la fealdad corporal, que ya hemos analizado, las caídas, los gestos, los movimientos y las imitaciones (Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974, pp. 94-97).

En la primera parte del Introito aparece Corcuera contándonos lo que haría si fuese Arzobispo. Seguramente acompañaría a sus palabras con una serie de gestos que pretenderían imitar la actitud de éste cargo eclesiástico (vv. 15-99) (Este tipo de situaciones, que aparece también en la *Comedia Tinellaria* de Torres Naharro (vv. 1975-1999) *Propalladia*, op. cit. y en la *Historia de Ruth* de Sebastián de Horozco (vv. 192-201), puede tener su origen en la antigua fiesta medieval del obispillo). Este mismo recurso de la imitación es utilizado nuevamente en la escena en la que los dos pastores deciden ir a quejarse al Rey y preparan lo que tienen que decir (vv. 1009-1053). Además en estos versos se nos da información implícita de este recurso. Dice Penoso: “*Mala grey, / pongo que tú eres el rey; / pósate, haz del hinchado / y mírame bien y vey / si soy medio licenciado / bachiller*” (vv. 1019-1024). En estos versos Penoso ha asignado unos roles a cada uno de ellos y a continuación pasarán a representarlos. Nuevamente aparecen los pastores en situaciones que no les corresponden, Penoso imitando el protocolo cortesano y Corcuera nada más y nada menos que imitando al Rey (Encontramos una escena similar en la *Comedia Trophea* de Torres Naharro. Cuatro pastores que se disponen a ofrecer una serie de regalos al Rey discuten para saber cuál de ellos será el primero en hablar, Caxcoluzio dice que él debe ser el primero: “*sí que soy medio estudiante*” (v. 1290), y al igual que Corcuera en la Alarquina, Mingoveja advierte: “*que para habrar en fin / delante un Rey o d’un Papa / deve ser hombre de chapa / que sepa medio latín*” (vv. 1313-1316). *Propalladia*, op. cit). Ese verso 1021, nos hace pensar en un Corcuera pavoneándose por la sala.

En esta misma escena en la que Penoso se dirige de manera imaginaria al Rey vuelve a aparecer de manera irónica el tema del *Beatus Ille*, esta vez mediante la autodefensa que de los pastores hace Penoso por el nacimiento de Cristo en un establo y la adoración de los pastores. Corcuera pone en duda que el Rey les quiera escuchar a lo que Penoso responde: “*Sí, que bien sabré hablar: / “Señor, manténnos la ley; / nota bien, / quando Dios nació en Belem / por la nuestra salvación / se sirvió, sin haver desdén, / de hombres de baxa nación; / y llamaron / los*

ángeles, que cantaron / la gloria in excelsis deo, / y a los ricos se dexaron, / no sin causa, según creo”” (vv. 1042-1053).

De la misma manera, a partir del momento en que Corcuera se disfraza con los vestidos del Conde su actuación se basará, probablemente, en una imitación exagerada de los ademanes y gestos cortesanos.

Las peleas y golpes, siempre recibidos por los pastores, son abundantes y presumiblemente, con un alto grado de gestualidad. En la segunda escena del Introito, se produce una pelea, en principio dialéctica, entre Corcuera y Penoso que acabará con un golpe de Corcuera a Penoso. En la tercera parte del paso II se produce otra pelea entre Corcuera y los dos pajes en la que el pastor sale apaleado o mejor dicho, “repelado” El origen de esta escena la encontramos en el *Aucto de repelón* de Juan del Encina, en el que dos pastores son repelados por unos estudiantes). Habría que añadir el apaleamiento que sufre Penoso en palacio, que si bien no se produce en escena (nos lo relata el propio Penoso), sirve para poner de manifiesto ese enfrentamiento no sólo entre pastores y nobles, sino entre pastores y todo aquello que tiene que ver con la corte y con la misma ciudad. Nuevamente aparece el tema del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, desde un punto de vista irónico, claro está, en palabras de Penoso: “*Sin espacio, / yo reniego de palacio / y de cuanto en el está*” (vv.959-961). En el paso VI Corcuera sale nuevamente apaleado a manos del paje Felestín.

Disponemos de algunas acotaciones implícitas que nos informa de la gestualidad de este tipo de escenas. Por ejemplo Corcuera intenta defenderse de los pajes diciendo: “*Si yo tuviera un navajón / yo hos hiziera apartar / hendo assina*” (vv. 695-697). En el paso III, cuando regresa Penoso de palacio y se encuentra con Corcuera le pregunta por los pajes y piensa lo que haría si cogiera a uno de ellos: “*¿Qué garrotazo / le daría en el espinazo / y detrás de aquel cogote; / rompiéndole pierna y brazo / él me pagaría el escote!*” (vv. 969-973). En el paso V Corcuera cree ver cierta envidia en Penoso por haber cambiado sus ropas con el Conde y le advierte: “*¿quieres algo del apero? / pues ya arrancho de la espada*” (vv. 1352-1353).

Otras escenas ricas en movimiento y gestualidad son aquellas en las que intervienen los cantos y las danzas. Así por ejemplo, en el paso II tenemos la escena en la que Corcuera baila con su burra al son de la música de Penoso. Es muy rica en acotaciones textuales implícitas: Corcuera le pide a Penoso que toque su flauta y éste contesta “*Ya escomienço; veys aquí*” (v. 596); Le dice Corcuera a la burra: “*del brazo hos quiero sacar*” (v. 608); inmediatamente: “*reverencia lo primero*” (v. 609) y por último: “*mas alzándole el sombrero / la besa en el salvonor*” (vv. 620-621). La otra escena en la que interviene, en este caso el canto, es el paso VI en el que Penoso aparece cantando un zéjel montado en su burra (vv. 1614-1620).

En ambas llama la atención la aparición del burro en escena, que además será aprovechada para introducir el conocido cuento del burro perdido en el inicio del paso II. La acotación explícita que introduce el paso dice: “*Aquí torna a entrar el pastor Corcuera, cavallero en la burra y andávala a buscar, y dice*”. Maxime Chevalier en su libro *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* recoge algunas versiones de éste cuento. Una de ellas me parece especialmente significativa

por su enunciado; me refiero a la versión de Cristóbal de Castillejo en sus *Coplas a la cortesía*: “*Igualar / os podéis y comparar / al que yendo cabalgando, / en la mula no mirando, / diz que la andaba a buscar*” (Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 174-175), su similitud con la acotación es evidente. Por otro lado es necesario señalar la aparición de este cuentecillo en una pieza teatral contemporánea que no recoge Maxime Chevalier; me refiero a la *Tesorina* de Jaime de Huete. En la jornada tercera de esta comedia aparece el pastor Gilyracho montado en su burro y se queda dormido. Cuando despierta cree haber perdido el asno y su compañero Perogrillo le saca de su error diciéndole que lo lleva cogido del ramal y entonces Gilyracho reacciona de forma parecida a Corcuera cuando éste se da cuenta de que va montado en la burra: “*vos don burro enoramala / no podíades dezir algo / doña baba / veis qu’el hombre se mataba / y no hablabais más que un perro / veis el necio qual callaba*” (vv. 1204-1209) (Jaime de Huete, *Comedia intitulada Tesorina*, en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 1922). La escena no hace mas que confirmar la simpleza del pastor.

Otra escena cómica y con un alto grado de gesticulación la constituye el paso V, en el que Corcuera y el Conde se intercambian sus vestidos. Sobre todo el momento en el que Corcuera no sabe ponerse las ropas y el Conde tiene que ayudarle: “*Yo te lo quiero poner, / villanazo; / mete por aquí ese brazo*” (vv. 1253-1255). Y dentro de la misma línea, la escena en la que Penoso se disfraza pintándose la cara para que la Condesa lo reciba como esposo: “*esto se ha de refregar, / y est’otro, por los carrillos*” (vv. 1585-1586).

En cuanto al movimiento de los actores en el escenario, tenemos una serie de acotaciones implícitas que nos informan de la entrada o salida de personajes a la carrera. Así por ejemplo, en el Introito, cuando Penoso recibe el golpe en la cabeza, Corcuera desaparece rápidamente de escena, probablemente corriendo, al menos esto se puede deducir de la pregunta de Penoso: “*¿Dó se fue aquel derrengado? / ¿Dónde se fue a esconder?*” (vv. 168-169). Mucho más claras son las que aparecen en los siguientes ejemplos: Corcuera manda a Penoso a palacio a por la comida: “*corre, ve presto, hazino*” (v. 679). Vuelven Penoso y Corcuera de coger agua para el Conde cuando lo ven irse y dice Corcuera: “*Trasponiendo, / mira qual va ya corriendo / por medio de la espesura*” (vv. 1329-1331). La primera interrupción de Penoso a la conversación entre el Conde y la Condesa: “*¡A, señor! / Yo, juro a mí, peccador, / que he venido de corrida*” (vv. 1464-1466). La entrada de Corcuera y el paje Felestín con la carta en la que el Rey perdona a la Condesa es anunciada por Penoso: “*Yo he tocado, / ¡o cuerpo de mi peccado! / que vien[e] uno de correndera*” (vv. 1701-1703).

La escena que más juega con el movimiento de los actores en el escenario es la de la conversación Conde-Condesa por las continuas interrupciones de Penoso, con lo que hay un constante ir y venir de los tres personajes por la sala: “*CONDE: llégate acá pastor*” (v. 1485), “*CONDE: Quita, villano grossero, / vete de ay en mal hora.*” (vv. 1560-1561), “*CONDE: Apartémonos allí / debaxo de aquel sombrío*” (vv. 1610-1611), etc...

La lengua

Recordemos como Pinciano distinguía dos procedimientos para provocar el efecto cómico: las obras y la palabra. La lengua será, efectivamente, un importante recurso en la *Alarquina* a la hora de intentar provocar la risa de los espectadores y, en especial, la lengua utilizada por los pastores.

Nuestro anónimo autor recoge la tradición del lenguaje pastoril arrusticado, utilizado por Juan del Encina y sus continuadores. Sin embargo estamos lejos de esa denominación, tan discutida por los críticos, de ‘sayagués’ o dialecto salmantino-leonés, entendido como dialecto de una zona geográfica determinada. Fonéticamente en la lengua utilizada por los pastores de la *Alarquina* faltan dos de los rasgos más característicos de ese dialecto, como son la aspiración de la ‘h’ y la palatalización de ‘l’ y ‘n’ iniciales. Sí se mantiene el cambio del grupo oclusiva + ‘l’ por oclusiva + ‘r’, pero aun así esto se produce por estar incorporado este fenómeno al léxico de ese dialecto, por ejemplo en palabras como *diabro, estabro, prata, praga, crego, vocabro, habrar*, además vemos como no siempre se produce este fenómeno en palabras como *plazer* y sus derivados, *replica, cumplir, possible, clavos, concluyr, blancas, retemblava* e incluso *hablar* y *diablo*. Por tanto esa rusticidad no viene por incorporar determinados fenómenos lingüísticos propios de un dialecto existente, sea el ‘sayagués’, sea el salmantino-leonés, sino que más bien viene provocada por la incorporación de léxico de la lengua pastoril y arcaica de la tradición teatral contemporánea. Por tanto, no es más que una deformación arrusticada y arcaizante del castellano. Muchas de las palabras que aparecen en la lengua de Juan del Encina y de Lucas Fernández aparecen en los *Glosarios Medievales*. Esto se desprende de la comparación del léxico que aparece en las obras de este autor con estos glosarios, realizada por M^a Josefa Canellada, en su edición de las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández (ed. de M^o Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976). Parte del vocabulario utilizado por los pastores de la *Alarquina* también coincide con esos glosarios, como *adesora, aína, alcavala, ansarón, caramillo, cuchar, parar mientes, ressollar, reverencia, ruyn, ruindad*; otras palabras son catalogadas por Covarrubias como antiguas o rústicas, como *alçar, gasajo, hemencia, medrar, mientes, quillotro, somo*.

Lo que sí tiene en común con sus predecesores es el hecho de que la lengua se convierte en un rasgo caracterizador más de ese personaje-tipo que es el pastor. El empleo del “sayagués” en el teatro “permitió a los autores diferenciar estética e ideológicamente a sus villanos cómicos en cuanto pronunciaran sus primeras palabras” (Noel Salomon, op. cit., p. 134). Por eso, junto a las otras características estudiadas anteriormente, la lengua contribuye nuevamente a conseguir el efecto cómico.

Además del vestuario, el aspecto físico y la gestualidad de los pastores, la lengua vendrá a poner de manifiesto la diferencia de clases. No sólo marca una diferencia con respecto a otros personajes cómicos, en este caso los pajes, sino también con respecto a los personajes nobles, cuyo contraste será mucho mayor y aumentará, por tanto, la comicidad. Nuevamente el paso IV marcará esa diferencia por el contraste entre la lengua de los pastores y la del Conde. Otra escena importante en este sentido la constituirá el intento de imitación, no sólo de ademanes y gestos, sino también de

la lengua propiamente cortesana, por parte de Penoso al dirigirse figuradamente al Rey.

Uno de los recursos más utilizados por los autores son las clásicas pullas, los insultos y los juramentos. Con respecto a estos últimos, M^a Luisa Lobato analiza los diferentes tipos de juramentos utilizados por los primeros autores; por ejemplo “*Mía fe* se acumula en Juan del Encina casi cincuenta veces” (M^a Luisa Lobato López, “Del pastor de Encina al simple entremesil”, en *Juan del Encina et le theatre au 15me Siecle*, Actes de la Table Ronde International, les 17 et 18 Octobre 1986, Université de Provence-Centre d’ Aix, 1987). Pues bien, en la *Alarquina* he encontrado hasta treinta y tres juramentos diferentes, desde los simples como el citado, *Mía fe*, hasta los más complejos del tipo *yo juro al mundo mundano*. Los que incluyen la palabra *Dios*, como *par Dios*, *por Dios*, *dome a Dios*, *Dios me vala*, *bide Dios* o algún término eufemístico, como *par diez*, *par diobre*; otros invocan a los santos, reales, como *por san Martín*, *sant Antón* o inventados, *san Dionés*, *san Gris*, etc...

En cuanto a las pullas y los insultos, hemos visto como a lo largo de la comedia se entablan una serie de discusiones ya sea entre los pastores, entre los pastores y los pajes o entre el Conde y los pastores. En estas batallas dialécticas tienen cabida esas pullas y insultos tan típicos de los pastores. Valgan como ejemplos: Penoso a Corcuera: “*No miráys que pundonores, / yo lo vi vendiendo palas / y agora álçase a mayores*” (vv. 157-159); Penoso a Corcuera: “*Mal regido. / ¿A dónde andas, pan perdido*” (vv. 568-569); “*PENOSO: Compañero, / ¿y no estava a¥ el borrero / que te fuera detrás dando? / Quanto yo, muy plazerero, / me fuera tras él mirando. / CORCUERA: Guarda fuera. / mi fe, mejor estuviera / en tus espaldas tal jubón. / PENOSO: A la fe, hermano Corcuera, / tómate tú esa ración.*” (vv. 578-587); Penoso a Corcuera: “*Pues agora, / quedaos mucho en mal hora; / nunca medre quien hos parió.*” (vv. 1369-1371); Corcuera al Conde: “*Vos señor, / aun muráys de mal dolor / porque assí me avéys engañado.*” (vv. 1711-1713); etc...

Otro rasgo caracterizador de la lengua pastoril es la acumulación de palabras sobre un aspecto determinado. Los ejemplos son numerosos y pueden referirse al linaje del pastor en cuestión, a los elementos de un ajuar o como en el caso de la *Alarquina* a términos alimenticios (vv. 30-44; 66-69), o a los oficios: “*CORCUERA: Un oficio muy honrrado: / cozinero / o a lo menos despensero / que traxesses de comer. / PENOSO: Yo, juro a diez verdadero, / más vale ser botiller. / CORCUERA: ¡Qué diablo, / yo no entiendo ese vocabro! / ¿Botillero es despensero / o calonge o racionero / o la cría del estabro?*” (vv. 114-124).

Por último, otro recurso utilizado por los autores para provocar la risa de los espectadores es poner en boca de estos pastores un latín arrusticado, que por regla general, procede de la liturgia. Corcuera y Penoso hacen uso de estos latines en varias ocasiones a lo largo de la comedia. Corcuera dice conocer la gramática y se atreve a traducir unas cuantas palabras (vv. 523-533). Más adelante Corcuera y Penoso recitan una oración a san Antón: “*Dominus oratio mea, / creo que tengo de dezir, / clavos, gengible, canela, / y en ello concluyr. / Oremus: / “Onipstens sempiterne deus / qui gloriosi pape Antoni / libra burra deus meus / como librastí demoni”*” (vv. 1064- 1073).

Así pues, vemos como la comicidad de la *Alarquina* parece estar pensada para un tipo de público determinado, un público noble, pues la mayor parte de las situaciones cómicas se producen,

bien por el contraste de los pastores con el Conde, bien por el hecho de presentar a éstos ante situaciones que no les son propias, como la petición de justicia al Rey, la actitud de Corcuera, armado, ante Penoso, etc..., y aparecerían mucho más ridículas por cuanto que los nobles eran conocedores de las costumbres y usos cortesanos que intentaban imitar Corcuera y Penoso.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Una vez analizados estos aspectos, podemos extraer una serie de conclusiones referentes a la inclusión de la *Alarquina* en este amplio y diverso contexto teatral en el que nos estamos moviendo.

La comedia viene a confirmar una vez más esa fusión de diferentes propuestas teatrales tomando algunos elementos de cada una de ellas. Así por ejemplo vemos como el autor toma algunos personajes y el tema de la tragedia, los episodios burlescos sacados de la tradición pastoril, tanto cortesana (la escena del repelón y la del intercambio de vestidos), como religiosa (Corcuera pensando qué haría si fuera Arzobispo, la autodefensa de los pastores mediante el nacimiento humilde de Jesucristo o la oración de Penoso para recuperar la burra, etc...), la incorporación de cuentecillos y chistes de tradición popular (cuento del burro perdido, baile de Corcuera con la burra, etc...), situaciones entresacadas de la comedia humanística (la picardía de los pajes en contraposición a la simpleza de los pastores) y algunos elementos referentes a la técnica de composición procedentes de la comedia erudita italiana a través de Torres Naharro, como puede ser el introito, las coplas de pie quebrado, la incorporación de personajes cómicos, etc...

Todo esto nos lleva a pensar que el anónimo autor de la *Alarquina* tenía un conocimiento bastante profundo de la práctica teatral de su tiempo y en especial de Torres Naharro. A pesar de que de su técnica dramática tan sólo incorpora esos tres elementos mencionados y con algunas variantes, vemos como aparecen situaciones concretas similares a las que encontramos en las obras de Naharro, en especial en la *Comedia Aquilana* y, en menor medida, en la *Comedia Trophea*. De esta última destacaremos el momento en que Penoso se dirige imaginariamente al Rey (vv. 1020-1024) y Corcuera pone en duda que vayan a ser escuchados (vv. 1039-1041). Pero mucho más clara me parece la influencia de la *Aquilana*. Además de los versos en los que Corcuera da un remedio al Conde para sanar sus males -que ya hemos visto como aparece una escena muy parecida en la *Aquilana*- creo importante destacar la aparición en nuestra comedia de hasta siete versos exactos o muy similares que aparecen también en la comedia de Naharro: “*que a mi ver / yo no sé qué pueda ser*” (vv. 353-354 / 2895-2896) (Doy en primer lugar el número de verso correspondiente a la *Alarquina* y a continuación el de la *Aquilana*); “*Corre, ve presto, hazino*” (vv. 941 / 1795); “*¡O, hermano, / por la fe del soberano,...*” (vv. 944-945 / 1698-1699); “*¿Qué harán / desde mi muerte sabrán...*” (vv. 1691-1692 / 1806-1807).

Todo ello unido a las múltiples innovaciones, en algunos casos, bastante atrevidas (aparición de un personaje noble en un paso), hacen de la *Alarquina* una pieza de indudable valor documental, que viene a demostrar una vez más la hipótesis apuntada anteriormente, el hecho de que no hay una

línea teatral definida, sino diferentes experimentos y propuestas que hemos agrupado bajo el título genérico de *comedia urbana*.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ALONSO ASENJO, Julio, “La comedia de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita”, *Teatros y prácticas escénicas I*, Valencia, El Quinientos Valenciano, Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Politècnica/16, 1984, pp. 301-328.
- ARRÓNIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- *Auto de Clarindo*, ed. de Bonilla y San Martín, en “Cinco obras anteriores a Lope de Rueda”, *Rhi*, XXVII, 1912, pp.455-488.
- AVENDAÑO, Francisco de, *Comedia Florisea*, Ed. de A. Bonilla y San Martín en “Cinco obras anteriores a Lope de Vega”, *Rhi*, 1912, XXVII, pp. 390-498.
- BLECUA, Alberto, “De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda”, *BRAE*, LVIII, 1978, pp. 403-434.
- BORAJO, Jerónimo, *Diccionario de voces aragonesas*, Zaragoza, 1908.
- CANET VALLÉS, José Luis, “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda”. *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Filología Española, 1991, pp. 79-90.
- CANET VALLÉS, José Luis, “La Comedia *Thebayda* y la *Seraphina*”, *Teatros y prácticas escénicas I*, Valencia, El Quinientos Valenciano, Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Politècnica/16, 1984, pp. 283-300.
- CANET VALLÉS, José Luis, “La Comedia Rosabella (1550)”. *Miscel.lànea Homenatge Enrique García Díez*.
- CANET VALLÉS, José Luis, “La evolución del estilo trágico en el teatro español hasta el Concilio de Trento”. *Convegno Internazionale: Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, celebrado en Vicenza (Italia) los días 17-20 de mayo de 1990.
- CANET VALLÉS, José Luis, “La evolución de la Comedia Urbana hasta el Index Prohibitorum de 1559” *Criticón*, nº 51, 1991, pp. 21-42.
- CANET VALLÉS, José Luis, “Las comedias manuscritas anónimas o de posibles “autores de comedias” como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo”. *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books, 1991, pp. 273-283.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Farsa de la Constanza*, Ed. de R. Foulché-Delbosc, “Deux ouvres de Cristóbal de Castillejo”, *Rhi*, 1916, XXXVI, pp. 489-502.

- CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y en su literatura* Madrid, Taurus, 1961.
- CASTRO, Américo, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", en *RFE*, Madrid, 1916, pp. 1-50; 357-386.
- CASTRO, Guillén de, *El Conde Alarcos*, en *Obras de Guillén de Castro y Bellvis*, Madrid, Real Academia Española, 1926.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- *Comedia Fenisa*, Ed. Bonilla y San Martín, en "Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega", *Rhi*, 1912, XXVII, pp. 488-97.
- COROMINES I VIGNEAUX, Joan, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua Catalana*, Barcelona, Curial Edicions Catalanas, 19080.
- COROMINES I VIGNEAUX, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984.
- CORREA, Gustavo, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, XXVI, Filadelfia, 1958, pp. 99-107.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor, 1992.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- CRAWFORD, James P. W., *Spanish Drama Before Lope de Vega*. Greenwood Press, Publishers, Westport, Connecticut, 1937.
- CUEVA, Juan de la, *El Infamador, Los siete infantes de Lara y El Exemplar Poético*, Ed. F. A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1924.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1975.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1983.
- CHEVALIER, Maxime, *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. 6, 1982.
- *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1984.
- DÍEZ BORQUE, José María., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. (El teatro hasta Lope de Vega)*. Madrid, Taurus, 1987.
- ENCINA, Juan del, *Cancionero de Juan del Encina*, Edición facsímil de la Real Academia Española, con prólogo de E. Cotarelo, Madrid, Tipografía de la Rev. de Archivos, 1928 (reimpresión, 1989).
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.
- ERRAZU COLÁS, María de los Ángeles, *El teatro de Jaime de Huete*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.
- *Farsa a manera de tragedia*, ed. de H. A. Rennert, en *Rhi*, XXV, 1911, pp.283-316.
- FERNÁNDEZ CATÓN, José María, *Notas para el estudio de la imprenta en León en el siglo XVI. Cuatro desconocidas obras poéticas halladas en la Biblioteca Estense de Módena (Italia)*. Separata de Archivos Leoneses, N^{os} 85 y 86. Centro de estudios e investigación "San Isidoro".

- Archivo Histórico Diocesano. León, CSIC (CECEL), 1989.
- FRENK, Margit, *Corpus de la Antigua Lírica Popular*, Madrid, Castalia, 1987.
 - GARCÍA LORENZO, Luciano, *El tema del Conde Alarcos del Romancero a Jacinto Grau*, Madrid, CSIC, 1972.
 - GRANJA, Agustín de la, “El entremés y la fieta del Corpus”, *Criticón*, nº 42, 1988, pp. 139-153.
 - HUETE, Jaime de, *Comedia Tesorina*, en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 1922.
 - HUETE, Jaime de, *Comedia Vidriana*, en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 1922.
 - HERMENEGILDO, Alfredo, “La imagen del rey y el teatro de la España Clásica”, *Segismundo*, Madrid, nºs 23-24, 1976, pp. 53-86.
 - HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles en el siglo XVI*, Madrid, Raycar, 1961.
 - HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, Planeta, 1973.
 - HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples y bobos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995.
 - HOROZCO, Sebastián, *Representaciones*, ed. de Fernando González Ollé, Madrid, Castalia, 1979.
 - HUERTA CALVO, Javier, “El entremés o la farsa española”. *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la Farsa*, Roma 30 Ottobre 2 Novembre 1986, a cura di M. Chiabò y F. Doglio. Centro Studi del Teatro Medioevale, pp. 227-267.
 - HUERTA CALVO, Javier, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.
 - HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995.
 - LAZARO CARRETER, Fernando, “El arte nuevo (vs. 64-73) y el término entremés”, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra 1977, pp.187-201.
 - LIHANI, John, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XXXI, 1973.
 - LOBATO LÓPEZ, María Luisa, “Del Pastor de Encina al Simple Entremesil”, en *Juan del Encina et le theatre au 15me Siecle*, Actes de la Table Ronde International, les 17 et 18 Octobre 1986, Université de Provence-Centre d’ Aix, 1987.
 - LÓPEZ DE YANGUAS, Fernán, *Obras dramáticas*, ed. de Fernando González Ollé, Madrid, Espasa-Calpe 1967
 - LÓPEZ MORALES, Humberto, “Parodia y caricatura en los orígenes de la farsa castellana”, *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la Farsa*, Roma 30 Ottobre 2 Novembre 1986, a cura di M. Chiabò y F. Doglio. Centro Studi del Teatro Medioevale, pp. 211-226.
 - LÓPEZ RANJEL, Pero, *Farsa a honor y reverencia del glorioso nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 1922.
 - LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsas y Églogas*, ed. de M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.
 - MARÍN MARTÍNEZ, José María, “La Comedia de Sepúlveda: Algunas notas sobre la técnica de composición de los dramas de mediados del XVI”, *Segismundo*, Madrid, nºs 25-26, 1977, pp. 9-42.

- MARÍN MARTÍNEZ, José María., “Problemas de atribución de obras a Lope de Rueda”, *Segismundo*, Madrid, nº 43-44, 1986, pp. 9-35.
- MIRANDA, Luis de, *Comedia Pródiga*, en *Autos, farsas y églogas de la Biblioteca Nacional*, 1922.
- NAVARRO, *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, ed. Caroline B. Bourland, *Rhi*, 1902, IX, pp. 331-354.
- NEGUERUELA, Diego de, *Farsa llamada Ardamisa*, en *Autos, farsas y églogas de la Biblioteca Nacional*, 1922.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- OLEZA, SIMÓ, Juan, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, *Teatros y prácticas escénicas I*, Valencia, El Quinientos Valenciano, Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Politècnica/16, 1984, pp. 9-42.
- OLEZA SIMÓ, Juan, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El Universo de la Égloga”, *Teatros y prácticas escénicas I*, Valencia, El Quinientos Valenciano, Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Politècnica/16, 1984, pp. 189-217.
- OLEZA SIMÓ, Juan, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia II: Coloquios y señores”, *Teatros y prácticas escénicas I*, Valencia, El Quinientos Valenciano, Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Politècnica/16, 1984, pp. 243-259.
- ORTIZ, Agustín, *Comedia Radiana*, en *Autos, farsas y églogas de la Biblioteca Nacional*, 1922.
- PARR, James A., “La crítica de la comedia: estado actual de la cuestión”. *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Filología Española, 1991, pp. 321-328.
- PASTOR, Juan, *Farsa o Tragedia de la Castidad de Lucrecia*, ed. de Bonilla y San Martín, en “Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega”, *Rhi*, 1912, XXVII, pp. 437-54.
- PERALTA, Mariano, *Diccionario Aragonés-Castellano*, Madrid, El Museo universal, 1853
- PRADO, Andrés: *Farsa llamada Cornelia*, en *Autos, farsas y églogas de la Biblioteca Nacional*, 1922.
- RECOULES, Henri, “Romancero y entremés”, *Segismundo*, Madrid, nº 21-22, 1975, pp. 9-60.
- RICART, Domingo, “El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés”, *Segismundo*, Madrid, nº 1, 1965, pp. 43-69.
- RIQUER, Martín de, *Història de la literatura catalana. II*, Barcelona, Ariel, 1964.
- RODRIGO, Ricardo, “La teatralidad pastoril”, *Teatros y prácticas escénica*, Valencia, El Quinientos Valenciano, Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Politècnica/16, 1984, pp.165-187.
- RODRIGO, Ricardo: “Notas en torno a la Farsa a manera de tragedia”. *Teatros y prácticas escénicas I*, Valencia, El Quinientos Valenciano, Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Politècnica/16, 1984, pp.219-241.
- RUEDA, Lope de, *Pasos*, ed. de José Luis Canet, Madrid, Castalia, 1992.
- SALAZAR, *Égloga de Breno*, ed. de H. C. Heaton, en “Two sixteenth century dramatics works”, *Rhi*, LXXII, 1928, pp. 76-101.
- SALOMON, Noel, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

- SÁNCHEZ ARJONA, José, *El Teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Establecimiento tipográfico de A. Alonso, 1887.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego: *Farsas*, ed. de Jose M^a Díez Borque, Madrid, Cátedra, 1978.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico Y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Propalladia*, Facsímil de la primera edición, Madrid, Real Académia Española, 1990.
- UCEDA DE SEPÚLVEDA, Juan, *Comedia Grassandora*, ed. de H. C. Heaton en “Two Sixteennth Century Dramatic Works”, *RHi*, 1928, LXXII, pp. 1-75.
- VEGA, Alonso de la, *Tres Comedias*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Dresden, 1905.