



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA.

Enfrentamiento y Lances de Armas
en el Teatro del Siglo de Oro.

D. Francisco Alberola Miralles

2013

Agradecimientos.

Parece ser que las palabras manan de las más inesperados esferas del alma y en los más distintos lugares de la vida; pueden surgir desde la soledad más íntima y desde el bullicio más chiflado, desde el monótono traqueteo del tren, desde el susurro perezoso del viento, desde el tránsito agitado de automóviles y personas en la calle...

He encontrado palabras en la copa de los árboles, en el perfil de las sierras que se ven a lo lejos y entre los algodones de las nubes; las he encontrado pegadas junto a los chicles de las aceras, en el caudal menguado del río ancho pasando por el puente alto, en un pasacalles, en una nota musical, en un plato de viandas, en una llamada de teléfono, en una nevada en Granada y en la Alhambra, donde llovían palabras con desgana; en las aguas tibias y blandas de un balneario soleado; en la línea quieta del horizonte de un mar dormido y en el perfil aguileño de un cerro escarpado. Un pájaro me ha regalado una, aérea, y un conejo al cruzarse en la carretera me ha dejado otra, asustada... Del rugir de una máquina he podido traducir varias, y hasta de la vena del bolígrafo Bic con el que las escribo, se me han colado tres o cuatro, furtivamente, como polizón oculto entre las frases de la hoja de papel, difíciles de entender, escondidas tras un borrón oscuro de tinta, prestas a tenderme una emboscada, si me rindo...

También en la 'parrilla' de algunos teatros las he visto colgadas esperando que suba el telón, y entre 'los hombros' del escenario he recogido alguna olvidada por cómicos jubilados de la escena, y hasta medias palabras he encontrado que, según lo que pongamos delante o detrás, valen para decir una cosa u otra, plegadas en el fondo de una butaca de sala...

Las he buscado transitando el camino, la calle, el hospital, la biblioteca, el aula, el pasillo, el museo y la cafetería, la playa y la senda, el patio, el despacho, el barranco, el desierto, el acantilado, la selva y la torre de Segismundo; recibiendo el día y la noche, solo, embrollado en mil palabras por segundo, a mil palabras por segundo...; a veces: '¡no puedo más!'; otras, hipnotizado, mirando al sur, al este, al oeste... de mi mano obediente que escribe.

Algunas de esas palabras no han salido solas; ciertas personas me han ayudado a que fueran escritas: compañeros profesores de la ESAD y de la Universidad de Murcia, mi familia, contados amigos... Todos me han regalado ánimo y aliento para que este trabajo de investigación pueda ser ahora mostrado.

Mi agradecimiento, inconmensurable como el teatro del Siglo de Oro, para todos, especialmente para César Oliva, director de la tesis y maestro de la palabra áurea.

En primer lugar quiero dedicar este trabajo a los ausentes: la que fue primera maestra, mi madre Nieves y a mi maestro de oficio y profesión, Pepe Estruch. Seguidamente a mi mujer Concha, a mi padre, a mis hijos Alberto y Paco.

Las páginas que ahora se muestran, garabateadas con entusiasmo, han nacido junto a ellos y al calor de la pira milenaria del teatro.

ENFRENTAMIENTO
Y
LANCES DE ARMAS
EN EL
TEATRO
DEL
SIGLO DE ORO

FRANCISCO ALBEROLA MIRALLES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
-------------------	----

PRIMERA PARTE

EL SIGLO DE ORO, LA COMEDIA Y LAS ARMAS	21
---	----

Capítulo 1

Un teatro de hierro en un Siglo de Oro	25
--	----

Capítulo 2

De Rojas a Rojas: batirse con el contrario durante siglo y medio largo	45
--	----

Capítulo 3

El conflicto que genera la confrontación.....	71
---	----

Capítulo 4

Sello de autor para los lances de armas	81
---	----

Capítulo 5

Categoría del lance de armas: escenas de armas normales y escenas de armas irregulares.....	97
---	----

A/ Notas sobre <i>La Numancia</i> , de Cervantes. Enfrentamiento entre Teógenes y un numantino	105
--	-----

B/ <i>La Estrella de Sevilla</i> , de Lope de Vega. Enfrentamiento entre Sancho Ortiz y Busto Tavera	107
--	-----

Capítulo 6

Tipos de enfrentamientos armados atendiendo al número: combate singular, combate grupal, monólogo de armas y cata individual.....	113
---	-----

EJEMPLO I. Combate singular y combate grupal. Notas para la coreografía y partitura de armas de <i>El Caballero de Olmedo</i> , de Lope de Vega, acto III, esc. XXI.	125
---	-----

EJEMPLO II. Monólogo de armas: Centurio, <i>La Celestina</i> , de Fernando de Rojas, acto XVIII. Notas para la coreografía y partitura de armas con espada medieval.	134
---	-----

EJEMPLO III. LA CATA INDIVIDUAL. Notas para la coreografía y partitura de armas con todo tipo de armas.	140
--	-----

Capítulo 7

La esgrima como un elemento más en la construcción del personaje 141

 La opinión del personaje sobre la esgrima. La conjunción de las armas y letras, el modo de esgrimir y otras acciones a través de los textos áureos. 151

Capítulo 8

Luchar con la espada y la palabra..... 173

Capítulo 9

Mujeres que empuñan armas. 205

Capítulo 10

De capa y espada: la díscola pirueta urbana de la Comedia Nueva..... 215

Capítulo 11

Comedias de ambiente medieval y reconquista de Lope de Vega. 229

SEGUNDA PARTE.

MODO DE ESGRIMIR LOS ACEROS EN LAS ARTES ESCÉNICAS..... 269

1. Esgrimir los aceros en las artes escénicas. 271

2. Empuñá el intérprete y empuñá el personaje. 277

3. Principios del lenguaje escénico de las armas..... 279

4. Orden, progresión y metodología. 283

 4.1. Metodología de la enseñanza-aprendizaje. 284

 4.2. Anotar la información. 287

5. Sistema de notación: la partitura de armas. 291

 5.1. Modelo de ficha de esgrima escénica. 299

6. Terminología básica para toda arma. 301

7. Jugar las armas: habilidad y ensayo. 313

 7.1. El arma se agarra y se empuña. 314

 7.2. Mover en el espacio el arma y el cuerpo. 315

 7.3 Terminología propia del juego de armas. 317

 7.4 Tipología de armas. 318

7.5. Esgrimir los bastones cortos. Evolución hacia la espada ropera, el sable y demás armas blancas.	321
8. Valor del conflicto en el proceso de enseñanza-aprendizaje.....	343
9. Proceso para coreografiar un lance de armas.	347
9.1 El texto.	347
9.2 El arma.	348
9.3 La coreografía.....	349
10. La puesta en escena.	355
11. Comparativa de esgrima.	357
12. Opinión de los maestros.	365
ANEXOS	369
ANEXO I	
FICHAS DE ESGRIMA ESCÉNICA	371
Modelo de Ficha de Esgrima Escénica.	373
Relación de autores del Siglo de Oro ordenados alfabéticamente.....	375
Numeración ordinal de Fichas por autores.....	376
Fichas de Esgrima Escénica numeradas	380
ANEXO II	
ESGRIMIR CON EL VERSO	807
ESGRIMIR CON EL VERSO.....	809
ANEXO III	
EJEMPLOS DE COREOGRAFÍAS DE COMBATE ESCÉNICO	835
Coreografiar una escena de armas	836
Ejemplo 1. Coreografía de armas <i>El caballero de Olmedo</i> , de Lope de Vega, Acto III, Escena XVI.	839

Ejemplo 2. Coreografía y monólogo de armas de Centurio, de <i>La Celestina</i> , de Fernando de Rojas, Acto XVIII.	846
Ejemplo 3. Coreografía y monólogo de armas de Don García de <i>La verdad sospechosa</i> , de Ruíz de Alarcón, Acto III, escena VII	850
Ejemplo 4. Coreografía de armas de <i>Los siete Infantes de Lara</i> de Juan de la Cueva, Acto II, Escena III.	854
Ejemplo 5. Coreografía con bastones cortos basada en un conflicto imaginado entre dos adversarios, seguido de la correspondiente cata individual	859
Proceso a seguir para el montaje de la cata individual de la coreografía de bastones. ...	865
Ejemplo 6. Coreografía y Monologo de armas de don Alonso, de <i>El caballero de Olmedo</i> , de Lope de Vega, Acto I, escena I.	866
Ejemplo 7. Coreografía de armas de <i>El burlador de Sevilla</i> , de Tirso de Molina, Jornada II.	870
ANEXO IV	
IMÁGENES LA VIDA ES SUEÑO, DE CALDERÓN. ESAD MURCIA.	875
GLOSARIO	891
CONCLUSIONES	905
BIBLIOGRAFÍA.....	913

INTRODUCCIÓN

Uno.

En el teatro del Siglo de Oro español con frecuencia hay escenas de enfrentamiento, e igualmente con frecuencia, se emplean las armas. Por tanto, el binomio enfrentamiento y armas está contenido y permanece presente en nuestro teatro clásico áureo.

Desde tres ángulos distintos (y complementarios) podemos abordar el empleo de las armas blancas en la comedia clásica española: desde los poetas o creadores, desde los textos dramático-literarios de cada uno de ellos y desde las escenas de armas contenidas en esos mismos textos.

Para el estudio de la cuestión podríamos realizar otro enfoque didáctico, atendiendo a un orden cronológico, sea de obra o de autor, o incluso escrutar un orden temático; también podríamos buscar una ordenación de los materiales, según el arma empleada en el enfrentamiento o según el personaje que la empuña. O, quizás, del mismo modo, nos interese planificar una correlación de hechos de armas en función de las heridas recibidas, o de los desenlaces distintos a herida; o tal vez sólo atender aquellas escenas que utilicen un modo estrófico determinado, o aquellas otras en las que los enfrentados sean varios contra uno, o uno contra uno, etc.

Si elegimos la opción desde los autores, podemos afirmar que no toda la obra de cada uno de ellos contiene escenas de armas que nos convenga resaltar o que resulten interesantes para ser tratadas. Si lo hacemos desde las obras escritas, sabemos que, además de ser inabarcable en su conjunto, es empresa quimérica, pues es improbable poder llegar a reseñar con eficacia todas aquellas que contienen escenas de armas. Si lo hacemos desde esas escenas en particular, igualmente inabarcables, los criterios de selección podemos acotarlos favorablemente y acomodarlos para, desde este lugar, iniciar un recorrido, no cronológico, sí en función de determinados ítems que nos interesaría distinguir, y que permiten atender en extensión y profundidad la investigación-navegación por tan ancho y caudaloso río temático.

Así pues, retomamos el proceso y empezamos a buscar el ovillo o madeja de nuestro teatro áureo desde el extremo o cabo suelto a pie de jornada, a pie de acto y casi a pie de escenario, con el fin de encontrar determinadas constantes que ponen en relación el texto dramático propiamente dicho con el uso de las armas que hacen los personajes en las distintas escenas.

Nos interesan enormemente algunas cuestiones que aclaren los múltiples y variados aspectos estructurales inherentes a los enfrentamientos y las armas que distinguimos en nuestro teatro del Siglo de Oro. Entre ellas: cómo se plantea el enfrentamiento en una escena de armas; el por qué se enfrentan -el conflicto-; quién se enfrenta, con qué armas, cómo es el encuentro entre adversarios y cuál el desenlace; si es una escena de inicio del conflicto o de punto final de obra; si es enfrentamiento singular de uno contra uno, o grupal; qué herida se infiere, o, si no hay herida, qué otros desenlaces posibles encontramos; si se puede identificar a un autor por el juego de armas que plantea en la escena; cómo se corresponde dicho juego de armas con el texto que dicen los protagonistas adversarios; si es verso, si es prosa; qué tipo de estrofa; si podemos apreciar una evolución estrófica en el tiempo, si dominan unas estrofas más que otras, etc.

A la vez, corrido el tiempo y la tarea anunciada, también nos interesaría mostrar cómo se puede o debe montar una escena de armas; construir la coreografía de armas, la partitura rítmica-guía; las distintas frases de armas y su engarce en la estructura general. Cómo las características de un arma influyen en el ejecutante (intérprete y personaje a la vez) y cómo el movimiento corporal de éste está influenciado por esa arma. Cómo evolucionan y juegan el espacio los enfrentados, y cómo el espacio de la ficción condiciona el juego de las armas en favor del espectáculo, etc. Una pluralidad de temas cuyo elemento axial es el binomio armas-enfrentamiento en el teatro del Siglo de Oro español.

Dos.

La Historia del Teatro Español del Siglo de Oro está escrita en dos clases de hojas: las de papel, impresas verso a verso, y las de acero reluciente, plenas de filos. Ambas certifican, refrendan, testifican, a golpe de palabra y de cuchilladas, el conflicto teatral a resolver entre adversarios, y lo rubrican, con tinta o con sangre. Ambas hojas son las que hacen brillar con luz propia este Siglo que por algo se le llama de Oro.

Sabemos que la esencia del teatro de cualquier época, estilo, categoría, autor, en verso o en prosa, pieza larga o corta, "a noticia o a fantasía", etc., es el conflicto. El conflicto es lo que genera la confrontación. En ocasiones ese enfrentamiento se resuelve por medio de la palabra. Otras, el autor persigue y propone una solución en la

que las armas blancas -negras- intervengan. Entonces será la acción armada la que determinará y la que imprimirá una dinámica distinta, y la que dibujará una estética en el juego, precisa, -el golpe exacto, en el lugar exacto, en el momento exacto-, llenando el espacio escénico con una partitura rítmica -coreografía de armas- preñada de cuchilladas y estocadas, fintas, tretas, giros, etc. Las armas, imprescindibles, en la escena.

En la primera línea del Prólogo de *La Celestina* se lee:

“Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla”.¹

Contienda y batalla. O conflicto, confrontación, enfrentamiento, lid, desafío, escaramuza, asalto, lance, incursión, duelo, etc., términos corrientes, persistentes, constantes en el vocabulario de nuestro Siglo de Oro; y verbos activos –tan estimulantes al quehacer teatral- como son pelear, batirse, luchar, blandir, esgrimir, retar, empuñar y otros, ultiman toda una terminología que ayuda y colabora para que los personajes de nuestra edad áurea resuelvan conflictos de honor, de amor, de poder, de celos, etc., empleándose con el adversario o los adversarios en trifulcas, peleas, riñas, duelos, engaños...

Se dice que el Siglo de Oro empieza con la publicación de *La Celestina*, en 1499². ¿Qué hay alrededor de esa fecha? La convivencia de diversos estilos coetáneos: Fernando de Rojas, Gil Vicente, Juan del Enzina, Torres Naharro...

Decimos que coexisten muy diferentes y diversos estilos, como son los de los autores que acabamos de nombrar –contradictorios, complementarios, sumisos, insurgentes, lúdicos, serios, armados con la cruz o con la espada,- y otros. Es un siglo -siglo y medio largo- caótico, que desde nuestro presente, al cabo de quinientos años de su inicio, podemos apreciar en su totalidad, o al menos intentarlo.

Desde el año de la publicación de *La Celestina*, 1499, hasta finales del siglo XVII, hay toda una peripecia «armada» que, a golpes de espada, hace tremolar la escena de

1 Rojas, F. de, *La Celestina*, Biblioteca didáctica Anaya, Edic. de Francisca Domingo del Campo, Madrid, 1986, p. 43.

2 El término Siglo de Oro será puesto en circulación en el siglo XIX: “Con los románticos comienza a valorarse el genio, la inspiración, la imaginación y la originalidad (...) y se vuelve la vista hacia el pasado literario.” En 1828, “Alberto Lista publica su *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria*, en el cual elogia abiertamente a Lope y Góngora, canonizando igualmente el término de Siglo de Oro. (...) Es este el siglo de una vuelta nacionalista al pasado glorioso, pero es también el momento de mayor prestigio para la dramaturgia barroca.” “El siglo XIX es un siglo intenso en polémicas en torno al fenómeno del teatro clásico (es ahora cuando se acuña ese término con la acepción que hoy manejamos).” García Santo-Tomás, E., “Recepción siglo XX”, en Casa, Frank P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, pp. 250-52.

modo contundente. Los aceros, asidos por personajes de todo grado social, conducen la trama, y, como protagonistas, se ven envueltos en acciones que solamente con *fendentes*³, *mezzanos drittos y reversos*, *golpes de couronne*, *flanconadas*, falsos ataques, llamadas, pases, amenazas y otras tretas⁴, se podrán satisfacer. Siglo de Oro, pero también se le podría llamar *Siglo de hierro*, de las armas y de las letras, pleno de brillantes hojas aceradas que cruzan y atraviesan el conflicto dramático formulado por el autor; hojas lúcidas que, agitadas contra el adversario, tratan de abrir paso hacia lo que supone la felicidad o el descalabro, el honor, el poder, el amor...

La exaltación desmesurada y la apología de las armas, que tanto prospera en este tiempo, no es exclusiva del Siglo de Oro; los pre-lopistas las cultivan con asiduidad y a lo largo del Renacimiento las *vemos-oímos* con perseverancia, apuntando con su filo agudo hacia lo que serán, acto seguido, en el Barroco; llegarán hasta el Romanticismo, disolviéndose a partir de entonces en las nuevas dramaturgias, aunque no desapareciendo.

Podemos decir, por tanto, que las armas blancas en escena son una constante significativa del teatro en general a través de los tiempos. Basta revisar los clásicos griegos y latinos, leer a Shakespeare, Molière, Goethe, nuestro Siglo de Oro; y llegar al teatro de García Lorca, el de Miguel Hernández, Buero Vallejo, y otros aún más cercanos como Bernard-Marie Koltès, Paloma Pedrero, Domingo Miras, David Mamet, Alfonso Sastre... En todos aparece, de una manera u otra, una o más armas cuyo uso incide de manera definitiva en la solución de los distintos conflictos.

Tres.

Sabemos, porque así está escrito y así se puede leer, que en el siglo XVI y XVII las armas progresaron al mismo tiempo que el teatro. Sabemos que aquellos autores crearon un diálogo específico que podemos denominar como "lenguaje escénico de las armas", código añejo, no anotado por ninguno de ellos en ningún lugar, y, sabemos también que con aquellas "armas" -armas y letras- abordaron el vigoroso escenario de aquel tiempo, para resolver zigzagueantes conflictos que aún hoy siguen vigentes.

3 Terminología específica de la esgrima histórica y también de la esgrima deportiva. Hacen referencia a la dirección del golpe tirado, el modo de ser tirado, la estrategia que persigue el diestro, etcétera. Algunas de estas acciones, nombradas de esta manera serán definidas en sucesivas páginas.

4 Tretas o acciones encaminadas hacia un fin determinado, escogidas por el personaje que se bate con armas contra otro, cuyo objetivo será resolver el conflicto, que provoca el enfrentamiento, a su favor. Para ello, inteligentemente, usará de su conocimiento y habilidad para con las armas.

El ensayo y estudio que proponemos hace suyos la resolución de tales conflictos; y suyo hace el prólogo de *La Celestina*, en el que se afirma, perspicazmente que "Aún la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla."⁵, y que, sagazmente, la naturaleza, madre de todo, "sin lid y ofensión ninguna cosa engendró"⁶; cosas ambas que posiblemente sean ciertas, al menos eso creemos, en el periodo que nos ocupa.

Este conflicto humano, atemporal, pertenece por antonomasia al teatro. Como decíamos, a veces se resuelve con la palabra, esgrimiendo razones; otras, intervienen las armas, argumentando a fuer de tajos, reverses y estocadas⁷, la impronta que empuja al ser humano (y al personaje) a vivir; en cualquier época, en cualquier lugar, en cualquier circunstancia. Es teatro, así lo decían mis maestros; ¡es teatro!

Cuatro.

Por consiguiente, la idea principal de este estudio tiene en cuenta la conflictividad implícita y explícita⁸, esencia y característica de nuestro teatro del Siglo de Oro, presente en muchas de las escenas de las mismas obras y en muchos de los personajes que hacen evolucionar la acción dramática, potenciando y desarrollando la solución del conflicto, fatal o no, -hacia lo cómico o hacia lo trágico- en ese mundo aparatoso y teatral de los intereses enfrentados, correteados a golpe de afilados versos y flexibles y límpidas hojas (de papel y de acero).

Cuando decimos 'jugar las armas'⁹ debemos entender, en primer lugar, que nos referimos a armas blancas; y en segundo, que la palabra 'juego' hay que contemplarla como semilla o germen que el autor deposita en esa línea del texto, indicando que allí existe un detonante en forma de conflicto que los intérpretes tendrán que resolver de la mejor manera, sin posibilidad de otro final que el propuesto por el mismo autor.

5 *Idem*, p. 46-47.

6 *Idem*, p. 44.

7 Las heridas que se pueden inferir con la hoja de una arma blanca son sólo de dos modos: de punta, y se le llama estocada; y de filo, corte o cuchillada, que según la dirección en que se ejecute se le reconocerá como tajo o revés.

8 Conflictividad explícita es aquella que se manifiesta en las acciones de armas entre adversarios; mientras que conflictividad implícita entendemos que es el germen esencial o rumor de combate que presenciamos en el interior de las situaciones que viven esos personajes, generadoras de la pugna.

9 El término aparecerá con asiduidad a lo largo del trabajo. De él podemos decir que se encuentra en un texto de Guillém de Castro, *El perfecto caballero*: "Y en dando brío a la fuerza / aprendió a jugar las armas"; también de él podemos decir que es un término innovador actualmente, asociado a la esgrima espectacular más que a la deportiva, procedente en parte por aproximación al término francés 'jouer', y al 'play' inglés, sinónimos de representar un papel o interpretar.

Cinco.

También podríamos decir:

El arte de la esgrima y la lucha escénica forma parte del hecho teatral, y, de forma muy particular, da contenido y carácter a la comedia española del Siglo de Oro.

El juego de las armas en la comedia áurea es disciplina que debe considerarse tanto a la hora del análisis dramático como de su puesta en escena. Desde que el enfrentamiento armado existe (como continuación de los razonamientos esgrimidos por cada uno de los adversarios), eludir esa pugna nos puede conducir a anular, en buena parte, el conflicto que provoca precisamente ese encuentro en armas, y menguar o desvirtuar lo que provoca el conflicto mismo. ¿Es posible enfrentar a Busto Tabera y a Sancho Ortiz¹⁰ desarmados cuando éste tiene que matar a aquél por orden del rey? ¿Don Alonso¹¹ no se defenderá con su espada, o como pueda, cuando en la soledad de la noche sufre la emboscada de don Rodrigo y don Fernando? Si lo que se está debatiendo en profundidad es la defensa de la propia vida, las armas auxilian, amplifican y, sobre todo, fortalecen la acción teatral.

Las armas en escena tienen un gran poder de atracción del que no debemos prescindir; más bien debemos favorecer su presencia y acomodo, sin restarle el protagonismo que en sí mismas contienen. Cuando un arma como la espada se despliega en escena, la sensación de espacio se incrementa y, de pronto, casi por arte de magia, dos tipos que se lanzan improprios a cuchilladas en una esquina del escenario se convierten en dos águilas que, majestuosas, nos sobrevuelan.

El portar armas confiere al personaje una fisicidad especial, dotándole de particularidad y rango que lo harán único e irrepetible.

El juego de armas en el teatro del Siglo de Oro aporta una nueva dimensión a los personajes, ya sean de obra cómica o trágica: si trágica, les da profundidad, pues el arma es objeto con el que matar o ser muerto, que es jugarse la vida; si cómica, les impregna con un rasgo de friolero infantilismo y trivialidad (ese desenvainar urgente por motivo con frecuencia banal, sobre todo por la dama), sin prever las consecuencias terribles de una cuchillada o una estocada. *Et vale.*

10 Personajes de *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega.

11 Personaje de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega.

PRIMERA PARTE.

EL SIGLO DE ORO, LA COMEDIA Y LAS ARMAS

"Los Clásicos forman parte de nuestro patrimonio".¹²

"El teatro sigue una trayectoria paralela al espíritu del pueblo, alternando periódicamente entre lo erudito y lo llano, lo elocuente y lo popular, según las vicisitudes de la cultura y de la Historia. Y es en la época más floreciente de los Reyes Católicos cuando se inicia el desarrollo pujante de la dramática castellana.

Juan del Enzina nos da en sus églogas Séptima y Octava, que él mismo interpretó en el palacio del duque de Alba en la última década del siglo XV, la primera trama dramática redondeada del teatro profano castellano. [...] Los caracteres están movidos con artificio y sentido escénico, y su lenguaje y estilo está acomodado a los personajes.

Y comienza el siglo XVI con la publicación en Salamanca de La Celestina, que marca el camino del teatro popular, con personajes reales que hablan y viven como el pueblo, y que van a multiplicarse en tipos bien definidos, y a extenderse por toda la Península llevados por los cómicos trotacaminos de pueblo en pueblo y de plaza en plaza, a satisfacer el ansia receptiva de un público cada vez más numeroso y comprensivo.¹³

12 Marsillach, A., "Una Compañía Española de Teatro Clásico", en *Cuadernos de Teatro Clásico, La comedia de capa y espada*, Compañía de Teatro Clásico, Madrid, nº 1, 1988, p.175.

13 Estruch Sanchís, J., *Prólogo a los Pasos de Lope de Rueda*. Este fragmento forma parte de una serie de conferencias que dio nuestro maestro sobre teatro (Shakespeare, Federico García Lorca, Lope de Rueda y el teatro clásico español) en la Universidad de Montevideo en los años cincuenta del pasado siglo. Recogemos aquí estas palabras como homenaje a su grande y entusiasta lucha por el teatro de todo tiempo, de todo lugar y condición.

Capítulo 1.

Un teatro de hierro en un Siglo de Oro

El Siglo de Oro español comprende más de una centuria y media en la que diversos autores construyen, sin ponerse de acuerdo previamente, centenares de obras de teatro. Escriben y representan con la espada, puesto que algunos de los asuntos que los personajes argumentaban con palabras, también los solventaban con los aceros. Fue una época extraordinaria en su conjunto, gloriosa podríamos decir, y brillante: se le llamó de Oro, y también de Hierro.¹⁴

Es evidente que la crítica se divide en la acotación de fecha y estilo, cuestión que para nosotros no tiene demasiada importancia.

Algunas autoridades en materia teatral, historiográfica y cultural, cuestionan el Siglo de Oro, incluso su existencia; no sólo si fue a partir del tal o cual año. Sobran argumentos, y basta revisar algunas monografías para entender que algo inusual estaba dándose en ese tiempo en España. Leer *El Caballero de Olmedo*, *La vida es sueño*, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, *La Numancia* y tantas otras no es ejercicio banal: casi tres millares de versos hilvanados en cada obra no es tarea común ni menguada. La enorme cantidad de autores que escriben de esa forma tampoco lo es: leer teatro clásico español contiene en sí mismo un compromiso.

*"Y así, día a día, se crea un arte, incomprendido al principio por los de fuera, pero después imitado y elogiado como una de las máximas contribuciones hispanas a la literatura universal, precisamente porque además de español era, sobre todo, universal"*¹⁵.

Con el término comedia podemos entender varias acepciones pues a varias unidades de sentido puede referirse: sinónimo de obra escrita, independientemente de

14 Con el término "de Hierro" hacemos alusión a la abundancia de conflictos bélicos en los que está envuelta aquella España durante los siglos XVI y XVII; este hecho favorece que esos conflictivos años se les nombre con el término de "Siglo de Hierro". El término lo aporta Juan M^a. Marín en su libro *La revolución teatral del Barroco*, Editorial Anaya, Madrid, 1990, que dice: "Europa conoció entre 1550 y 1660 una etapa de decadencia, de tales crisis y catástrofes que el historiador inglés Henry Kamen la denominó el siglo de hierro". También Patricio H. Carvajal Aravena en su artículo "La doctrina católico-española del siglo XVII sobre el Estado. Monarquía, Estado e Imperio", p.41, lo menciona: "En la historiografía de la temprana Edad Moderna el siglo XVII constituye un periodo conocido como el siglo de Hierro (...) una centuria marcada por el conflicto internacional." David García Hernán en su libro *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex, Madrid, 2006, p.282, dice: "Los españoles tuvieron el dudoso mérito de sobresalir en aquellos siglos de hierro como los mejor adaptados a una cultura de la guerra generalizada".

15 Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971, p.37.

que sea comedia o tragedia; en el sentido aristotélico, lo opuesto a tragedia; teatro en general; y comedia española, en el sentido de teatro nacional¹⁶.

En estas cuatro acepciones de la comedia vamos a buscar el juego de las armas para la resolución del conflicto teatral que lleva a los personajes a argumentar de palabra y de arma. No es trivial escribir lo que se escribe; hacerlo de la manera que se hace, ofrecerle al interprete la posibilidad de representarlo, y presentarlo a un público empuñando un arma que podría herir, de punta y de tajo o cuchillada, sin ser un objeto cotidiano para empuñar como podría ser una navaja o un cuchillo. Esta arma, la espada del Siglo de Oro¹⁷, es un arma que mide tanto como un hombre desde la cintura a la cabeza, que se porta colgada al cinto, que desenfundada obliga a una posición perfilada que llamamos guardia, y que empuñada puede resolver un conflicto o crear otro más grave. Necesariamente modifica la expresividad del que la porta y del que se siente amenazado por ella, y cuando aparece en escena parlotando en "zig-zag", a nadie deja indiferente, sea intérprete, sea espectador, tal es su poder de atracción¹⁸. El arma sugiere, más allá de sí misma, estados de alerta y atención ancestrales, y predispone a que algo prodigioso pueda ocurrir. El blanco que busca atacar y defender es y ha sido siempre el mismo a lo largo de los siglos: el cuerpo del otro y el propio; forma herida cuando el golpe llega a tocar al adversario; quien a su vez, puede defender, parando, desviando, quitando el arma atacante, o contraatacando; ataque que podrá ser dirigido igualmente al blanco del adversario, ofensor, o a su arma. Esta dinámica de combate es lo que constituye la coreografía de enfrentamiento entre contendientes que luchan porque hay en ellos un conflicto que resolver: esos son los blancos primeros, primordiales, a los que se ataca con la espada cuando un personaje quiere zanjar una situación conflictiva. De igual manera que con los acerados y brillantes argumentos del teatro del Siglo de Oro español, se busca resolver las contrariedades propias de ese periodo tan particular, periodo en el que interesa representar más la verdad que la realidad, "con lo cual se obtiene una

16 Estas cuatro acepciones vienen referidas en Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. , *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971, p.25. Mientras, Ignacio Arellano ("Comedia" en Casa, Frank P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, pp. 48-49), centra el término y lo ciñe más al corpus teatral del Siglo de Oro. Para él "el término comedia puede significar dos cosas: a) cualquier obra teatral de duración normal, y b) comedia cómica (por oposición a las comedias serias y a las tragedias)."

17 Cuando decimos la espada del Siglo de Oro nos referimos a la espada ropera, de taza o de cazo; normalmente de gavilanes rectos, guardamano y hoja de doble filo y punta aguda. Sabemos que en este periodo de tiempo hay otros modelos de espada y cuando queramos aludir a ellas las nombraremos con el término con el que son conocidas.

18 "Ocurre a veces que es tal el poder que tienen (las armas) que el protagonismo de la escena recae directamente sobre ellas y no sobre el sujeto que las porta". Alberola, F., *Esgrima Teatral: Lenguaje Escénico de las Armas*, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, Cuadernos de investigación nº 12, Murcia, 1998, p.19.

sensación trascendental del personaje y de lo que ocurre o puede ocurrir; [...] la estética de la época lleva a todo dramaturgo a pintar, que no a dar realidad; [...] lo que preocupa al dramaturgo es la verdad y no la realidad; [...] es preferible lo imposible verosímil a lo posible inverosímil”¹⁹.

D^a Ángela.-

(...) caso extraño fuera
que un hombre a Madrid viniera,
y hallase recién venido
una dama que rogase
que su vida defendiese,
un hermano que le hiriese
y otro que le aposentase.

Jornada I, vv. 554-560, *La dama duende*, Calderón

En la comedia áurea vamos a encontrar armas civiles y armas militares. Son armas similares y la diferenciación que hacemos obedece a la función que cumplen y al objetivo que persiguen. Si el arma es civil la puede portar todo personaje y la utilizará para resolver un conflicto civil, sea de honor, de celos, de prestigio o fama, sea en duelo, sea en encuentro fortuito, sea uno contra uno o varios contra varios. En cambio, cuando se emplean para resolver conflictos de Estado diremos que tiene función militar, estando aquí implicados los ejércitos; las acciones emprendidas son batallas, asaltos, asedios, etc. De ambos modos las vamos a encontrar, ya que, repetimos, las armas que se muestran en la comedia del Siglo de Oro tienen como fin el uso civil y el militar. La diferencia entre una y otra función viene dada por el empleo y fin para el que se usa: si el hecho de armas es una batalla, un asalto, asedio, una escaramuza entre ejércitos, diremos que son armas militares; mientras que si el uso de éstas es resolver un conflicto personal diremos que armas civiles. A la vez, ciertos términos pertenecerán más a lo civil, como lance, duelo, desafío, o a lo militar, como es batalla, asedio, escaramuza, emboscada, etc.; aunque también se puede dar una emboscada civil, y un duelo o desafío militar. Estas categorías de enfrentamientos entre

19 Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. , *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971, p.50-51.

adversarios, unidades o grupos, a la hora de la puesta en escena suponen una dificultad que debemos tratar convenientemente. Tengamos en cuenta que no sólo es el número de implicados en la acción de armas, sino que además, son las armas mismas que necesitan de un espacio físico considerable para ser jugadas en escena. Aunque no siempre sea así, y podamos recurrir al personaje que relata la acción de armas, o a parejas o tríos que cruzan el escenario combatiendo, diciendo el texto que orienta en lo que está ocurriendo, etc. Además, como dice acertadamente C. George Peale, "Las batallas en el teatro son problemáticas en tres sentidos. [...] presentan un problema ideológico, (...) un problema poético [...] y a nivel práctico [...] un problema escenográfico".²⁰

Hay una obra de Lope de Vega cuya primera palabra es "¡Guerra!" pronunciada por un soldado. Podríamos pensar que es una llamada de alarma o de asalto proferida en un momento de exaltación o hecho de armas. Sin embargo, aún antes de acabar la quintilla que la sustenta, entendemos que el soldado está realmente renegando y despotricando contra dicho término militar, y protestando, no por la guerra, sino por las condiciones en las que se encuentran los 'milites':

Soldado Alonso.

¡Guerra!, algún bellaco infame
debió de ser inventor
de vuestra furia y rigor,
aunque vuestra frente enrame
laurel de inmortal honor.

Acto I, vv. 1-5, *El asalto de Mastique*, Lope de Vega

(No siempre la terminología es usada para expresar un conflicto armado; en este caso es un conflicto vivencial, de primera necesidad de alguien, hambriento, que pertenece a la milicia).

20 C. George Peale, "Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva", en Pedraza, F. B., González Cañal, R. y Marcello, E.E. (coords.), *Guerra y paz en la comedia española*, Servicio de publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp.50-51.

En la línea de protesta y queja hemos hallado una escena inaudita, por inusual, entre un soldado y el rey Juan II, en el que aquél le reclama atención y reconocimiento de méritos. Como es de esperar, la cosa acabará mal para el ofendido soldado:

(Salen el rey y un soldado desgarrado, dándole un memorial.)

Rey.-

Digo que lo creo así,
yo me acordaré de vos.

Soldado.-

¿Qué es acordar? Juro a Dios
que se ha de acordar aquí;
que estando agora delante
apenas tiene memoria
de la pasada victoria
que sustenté como Atlante,
y me quiere remitir
vuestra alteza a su albedrío.
Deme agora lo que es mío
que no le quiero servir.

Rey.-

Acudid al Condestable.

Soldado.-

¿Sirvo al Condestable yo
o a vuestra alteza?

Rey.-

Sea o no,
es menester que me hable.

Soldado.-

Bien despachado me envía,
a fe de pobre soldado,

después de haberme quebrado
la cabeza todo el día.
Esta herida en la cabeza,
esta en el brazo y costado,
¿por dicha me las han dado
por él o por vuestra alteza?

Acto II, vv.938-962, *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*²¹,
Salucio del Poyo.

Genéricamente, decimos que el verso y el empleo de las espadas es lo que caracteriza el teatro de nuestro Siglo de Oro. Sabemos que en ninguna otra época de la historia del teatro, tanto nacional como universal, si exceptuamos el teatro de William Shakespeare, hallamos este singular binomio verso/espadas, ni encontramos época en que este locuaz y extrovertido dúo se manifieste tan arraigado en su esencia ni tan corriente en su discurso.

Texto en mano, resulta fascinante, asombroso, sorprendente, pasar de una página a otra y encontrarse con dos individuos que resuelven sus diferencias parlotando en verso, acuchillándose con arrebatos. A veces, el motivo por el que se acometen es importante y a veces es banal. Con frecuencia, la espada parlara, empuñada, alegando razones cerradas a la rima, a ritmo de verso, construye la acción dramática.

“Lenguas que hacen” (los aceros) y “lenguas que dicen”²² (la palabra) prosperan en abundancia en el teatro del Siglo de Oro español: las acuchilladas hojas de papel muestran la tarea de personajes que se baten enfrentados, ora esgrimiendo el arma; ora esgrimiendo la estrofa²³, a lo largo de más de siglo y medio. Este espacio temporal contempla y contiene la naturaleza de los metales: es recto o sinuoso, es duro y blando, flexible y rígido, permanente, fungible, brillante o mate oxidado, estricto, frío en la distancia corta y ardiente en el fragor del combate, atractivo, discreto o escandaloso, estridente o suave o rugoso, basto o delicado. Siempre sugerente y

21 Salucio del Poyo, D., *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*, en *Comedias*, Edición de M^a del Carmen Hernández Valcárcel, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1985, p.314.

22 “Liseo.- Detrás de los Recoletos / quiero hablarte. Laurencio.- Si hablarme / no es con las lenguas que dicen, / sino con las lenguas que hacen.” Lope de Vega, F., *La dama boba*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, Acto II, p.310.

23 La palabra en verso forma parte irrefutable de la dialéctica esencial del Siglo de Oro.

seductor, hierro bastardo a veces, forjado en la fragua encrespada, perenne y afable, horno imperecedero y perpetuo del teatro.

Un teatro de aleación²⁴, que, en ese *siglo de timbre metálico*, es, de modo categórico, una parte irrefutable de nuestro patrimonio más auténtico, distinguido, elegante, atento y exquisito. Teatro revelador que merece la pena explorar.

Otro personaje de otra obra de Lope, igualmente llamado Alonso, dará principio a otra de las guerras (la amorosa²⁵) de la que se van a ocupar gran parte de las comedias escritas en este extenso Siglo de las Artes y las Letras:

Don Alonso.-

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
imprima forma el favor.

Acto I, vv. 1-4, *El caballero de Olmedo*, Lope de Vega

La tensión de estos conflictos por resolver está servida.

Con claridad deberíamos consignar cuándo comienza el Siglo de Oro y con claridad señalar qué autor y qué obra forman la avanzadilla que confirmaría a ambos, al poeta creador y al texto creado, como la primera obra en la que aparece un conflicto de armas y el primer autor que de tal manera la escribe.

Si atendemos a la opinión de estudiosos y críticos en la materia, en primer lugar deducimos que la fecha en que comienza el Siglo de Oro no está fijada. Son varias las que se proponen. No hay acuerdo ni unanimidad. En segundo lugar se le nombra de distintas maneras, a veces Edad de Oro, a veces Siglo de Oro, y otras como los Siglos

24 El teatro del Siglo de Oro es diverso esencialmente; basta recordar las primeras piezas (églogas, comedia 'a fantasía', diálogos...) y las postreras de capa y espada, de figurón, filosófica, burlesca, etc. Si comparamos *La tragicomedia de don Duados*, de Gil Vicente, con *El Conde Partinuplés*, de Ana Caro, aún siendo en algo semejantes veremos las grandes diferencias que contienen.

25 En la "Loa a la comedia" de Agustín de Rojas, se menciona la implantación del tema amoroso en la comedia ("empiezan a introducir / amores en las comedias / en las cuales ya había dama/ ... / había galán desdeñado / y otro que querido era"), que a partir de entonces estará presente. "La importancia dada a los amores es un punto que permanecerá en la visión de la comedia, como algo sustancial al género.", Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971, p.26.

de Oro, en plural, atendiendo más al número de años que lo conforman que a la cualidad intrínseca de su estado y condición, y a su riqueza de contenidos.

Por dos razones podemos decir que la cuestión de la cronología del Siglo de Oro no está resuelta: una, porque tenemos considerable información y amplia capacidad para contrastarla y formar un particular e inamovible juicio. Y dos, por la dimensión histórica extraordinaria que abarca y el volumen de textos, autores, subgéneros, temas y estilos que desarrolla. Ese magma cultural genera y posibilita una ingente cantidad de información y de doctrina, aspecto que nos facilita el estar bien informados y fraguar opinión plausible, y aún más, poder torcer o modificar, buenamente, la opinión de otros.

De cuatro maneras podemos recabar información para formar un juicio eficaz culturalmente: la primera sería buscar la opinión de autores de aquellos tiempos, cribando en todo tipo de obra creada por ellos, preferiblemente dramática: Lope y Calderón y sus respectivas escuelas y aún los predecesores, la llamada generación de autores de los Reyes Católicos²⁶. La segunda, críticos y estudiosos contemporáneos cuya opinión merecen lugar y trono para ser tenidos en cuenta por su particular parecer: Maravall, Ruiz Ramón, Rodríguez Cuadros, Díaz Borque, Arellano. La tercera sería la opinión de profesionales de las artes escénicas, fallecidos, como el maestro José Estruch, Ricardo Doménech, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach, Fernando Fernán Gómez, José María Rodero..., de quienes procuraremos alguna cita, dado el compromiso vital de cada uno de ellos con el teatro áureo. Y cuarta, opiniones punteras actuales vertidas por gestores-directores de festivales, como el de Almagro, Olmedo, Olite, San Javier, Almería, y también de la Compañía Nacional de Teatro Clásico²⁷.

Si recurrimos a uno de los más veteranos estudiosos del teatro clásico español, como es Ruiz Ramón, le oiremos decir que "Con Juan del Encina [...] comienza el teatro español"²⁸, apuntando en su favor los personajes presentados y el lenguaje "conscientemente popular y realista en la primera época [de su producción], literario, aunque directo y vitalizado en la segunda"; destacando así mismo que "gracias a ese

26 Dado que el concepto Teatro del Siglo de Oro no aparece hasta entrado el siglo XVIII, no vamos a encontrar ninguna referencia al respecto.

27 Dado que el número de entrevistados podría ser considerable, entendemos que esta información debería ir en anexo independiente; estar en la parte final, en la que se recogerían, a modo de ramillete, la opinión de estas valoradas figuras, primeros espadas del arte del teatro, siempre y cuando sea posible.

28 Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, pp.28-29.

lenguaje, las situaciones dramáticas y los personajes que las vivían cobraban, [...] una gran autonomía expresiva”, lo que demuestra y revela que Juan del Encina es autor “consciente de su voluntad creadora”, y que “ese lenguaje supone una intención y, por tanto, una voluntad de estilo, y como tal no es obra del azar ni de la improvisación, sino fruto de la inteligencia de su creador”. Durante los años siguientes “aparecen otras piezas dramáticas, de diversos autores, que siguen de cerca, tanto en estructura como en lenguaje, el teatro de Enzina”²⁹.

Ruiz Ramón apuesta claramente por este autor como iniciador del teatro español, “junto a una serie de dramaturgos nacidos alrededor de 1470”, a los que propone agrupar “bajo el epígrafe de generación de los Reyes Católicos”³⁰, entre los que destacan el nombrado Enzina, Lucas Fernández, Fernando de Rojas, Gil Vicente y Torres Naharro.

Ludwig Pfandl entendía que el término ‘Siglo de Oro’ quedaba corto para cubrir los más de cien años de duración temporal que lo conforman. Así, pronto, en las primeras páginas de su libro *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*³¹ dice que “Los españoles suelen llamar tradicionalmente Siglo de Oro al periodo de más esplendor de su pasado histórico; pero no están de acuerdo en señalar cuál de los dos siglos [...] merece propia y taxativamente tal nombre”. Diferencia a renglón seguido las características especiales propias de cada siglo, afirmando que: “Unos se inclinan al siglo XVI, porque [...] todo este siglo fue un periodo de continua y radiante marcha ascensional”, en el que incluye a Lope y otros poetas, junto al *Quijote* de Cervantes, que “son la expresión más alta, la quintaesencia y la plenitud de la espiritualidad hispánica”. Seguidamente apunta la opinión de aquellos que “reservan el título de Siglo de Oro para el siglo XVII, [que] comprende y sintetiza no sólo el más alto grado de perfección formal –como el siglo anterior- sino, además, la concentración del espíritu nacional”. Su opinión y oferta consensuada la encontramos líneas abajo, en donde comenta, conciliador, que “la Mística y la Lírica del siglo XVI están en igual plano de valores que la Dramática y la Novelística del siglo XVII”; y añade su particular propuesta que es “ampliar el concepto de Siglo de Oro y adoptar la denominación de Edad de Oro” para entender que hablamos no sólo de un siglo, sino que departimos “con más precisión de una época de plenitud y florecimiento”, que incluiría desde el

29 *Idem*, p.28

30 *Idem*, p.26.

31 Pfandl, L. *Cultura y costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro*, Visor Libros, Madrid, 1994.

comienzo del reinado de Felipe II, hasta la muerte de Calderón, desde el año 1550 hasta el 1681³².

Por otra parte, Wardropper indica "que la expresión "Siglo de Oro" es comúnmente usada para referirse al más grande de los períodos de la literatura española, pero carece de precisión"; argumentando que "si tanto Garcilaso (1503-1536) como Bances Candamo (1662-1704) pertenecen al Siglo de Oro, sin duda alguna lo más adecuado es emplear el plural, Siglos de Oro".³³

José María Valverde dice: "Podemos poner dentro de las lindes cronológicas del Siglo de Oro de la literatura española los tres cuartos últimos del siglo XVI y la primera mitad del XVII, aproximadamente;" intervalo que subdivide en "tres épocas principales: la de Carlos I (mentalidad universalista, abierta al influjo italiano y a la expansión americana); la segunda, la de Felipe II (con mentalidad de asedio y rigor); y la última, la del *Quijote*, que tiene a la vez la gloria del teatro nacional y la crisis del alma barroca".³⁴

¿Es importante establecer fechas de inicio del Siglo de Oro? Creemos que no, que la fecha es consecuencia directa de una elección y una decisión que se basa en los hechos históricos, que son lo realmente importante. No es lo mismo decir que el Siglo de Oro se inicia alrededor de 1470, fecha del *Diálogo de Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, que señalar la de 1499, fecha de la publicación de *La Celestina*; u otra como la de 1510, ya entrado el siglo XVI, con Torres Naharro y su comedia *Soldadesca*, por ejemplo. Por tanto, la pregunta es: ¿Existe alguna señal que indique que a partir de un momento dado estamos en el Siglo de Oro? ¿Cuál es? ¿Es un autor? ¿Es una obra? ¿Se debe a un argumento especial? ¿Se debe a un cambio de estructura esencial? ¿En qué nos podemos apoyar para decir esta sí y esta obra no? ¿Es un estilo nuevo? ¿Es un nuevo modo de concebir, de entender el mundo, el hombre y la relación entre ambos? ¿Qué hay en este periodo Siglo de Oro que no lo haya en otros anteriores? ¿Por dónde comenzar? ¿Qué podemos decir que caracteriza esencialmente y exclusivamente el teatro del Siglo de Oro, aquello imprescindible sin lo cual no es o no pertenece a esta época? ¿Obedece al cambio de lugar de la representación? ¿Se podría decir que el

32 *Idem*, pp.31-32.

33 "Temas y problemas del Barroco español", Wardropper, W., pp.5-35, en *Historia y crítica de la Literatura española III*, Rico, F. Editorial Crítica, Barcelona, 1983, p.5.

34 Valverde, J. M., *Breve historia de la literatura española*, Guadarrama, Barcelona, 1980, p.63.

hombre despierta y de pronto ve un mundo inmenso, magnífico, tremendo que necesita conocer, descubrir o redescubrir?

Hay una mudanza esencial en lo profundo humano que va de un mirarse hacia adentro a un buscarse hacia afuera. Hay una expansión vital, vivencial; se revela que hay más por conocer y que se puede y debe conocer. No todo acaba en la religión, hay un misterio que pertenece descubrir al hombre, no a los dioses, ni al dios de los cristianos, sólo al hombre. El culto permanece en las iglesias, pero el otro culto, el de la persona, sale de ahí y busca la plaza, el palacio, el corral de comedias... Hay ciertas cosas que no casan bien si no se dicen en determinados lugares y entre determinadas gentes; y crece el teatro profano, que no es otro que el que conocemos. De pronto llega *La Celestina*, una historia picante, y otras piezas en las que se habla del tiempo presente, como presente, no como pasado. Y junto a un realismo como es el de esta obra, o *Soldadesca*, convivirán un teatro mágico como *La égloga de Plácida y Vitoriano*, *El Auto de las Barcas*, etc. Y así seguirá siempre. Pasando por Lope de Rueda, Cervantes, Rey de Artieda, Virués, Juan de la Cueva, y más allá Lope de Vega, Guillén de Castro, Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, y por fin el *sumun* con Calderón, Rojas Zorrilla y otros... Fascinante: un trueno y un relámpago que cruzan la historia de un pueblo de parte a parte, por casi dos siglos, desde aquel Rojas de *La Celestina* a este Rojas de *Abre el ojo*. También en los títulos con que se nombran las obras podemos apreciar una sabiduría y un bien hacer; con ellos, seguro que podríamos construir una historia magnífica no exenta de poesía y magia, quizás escrita en verso, o quizás no, porque a lo mejor, lo que esencialmente diferencia y da carácter específico y único a todo el teatro áureo, lo que da rango y estilo es eso: que está escrito en ese extraño modo de decir las cosas con ritmo, con rima, de manera inusual, con palabras bellas, con riqueza de imágenes, etc. Quizás lo que definitivamente defina el teatro del Siglo de Oro español, sea, sin más, que está escrito, enteramente, en verso; salvo unas decenas de páginas para su mayor engrandecimiento. Quizás sea así.

Se dice que con *La Celestina* empieza el Siglo de Oro; ¿por qué? Quizás porque es una de las primeras obras que cualquiera de las personas de cualquier época posterior a ella misma, la ha entendido o ha sido capaz de entenderla. La belleza de su prosa y el deleite con que se lee consideramos que está a la altura de los versos que

se están escribiendo en su tiempo. Indica José María Díez Borque algunas particularidades de la obra, como son que:

“...Combina un estilo culto con un estilo popular de refranes y expresiones realistas, [...] hay una organización de parejas interrelacionadas por Celestina, [...] una visión integral del hombre y de la sociedad de la época, [...] una integración de la realidad en la literatura, [...] el dinero, como afán de lucro, y el desmoronamiento de los ideales caballerescos, [...] la relación amo-criado deja de ser patriarcal para ser mercantil, asalariada, [...] es un retablo de la complejidad social en los albores del Renacimiento.”³⁵ Particularmente considero que la belleza de su prosa está a la altura de los versos que se están escribiendo en ese tiempo.

Por otro lado, ¿Qué hay anterior a *La Celestina*?

Nada, o poco más que nada: *La Danza General de la Muerte*, algunos momos, farsas, autos religiosos y una admirable pieza llamada *Diálogo entre el Amor y un viejo*³⁶, de Rodrigo de Cota. Personalmente, creo que es con esta obra con la que debería comenzar el Siglo de Oro español, que se merece el lugar de ser la iniciadora de este periodo tan atractivo y estimulante.³⁷

Hay un desplazamiento estructural, triangulado, que recorre camino entre la égloga, el auto y la farsa; en este triángulo amoroso se va a ir colando poco a poco la comedia. Hacia mediados del XVI aparecerán los pasos de Lope de Rueda, preámbulo de los entremeses; Timoneda, Virués, Artieda, De la Cueva, Cervantes, Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso, Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Claramonte, Calderón, Coello, Godínez, Rojas Zorilla, Cáncer, Moreto, Solís, Matos Fragoso, Diamante, Bances Candamo, ...

La Celestina trata un tema de su tiempo, localizado en su tiempo. ¿Es esta su característica esencial? Podría ser, pero vemos que también otros autores tratan temática contemporánea de su época, como es el caso de *Soldadesca*, obra que podría ser incluso más moderna que la mencionada *Celestina* (pues contiene algunos elementos con los que identificamos el Siglo de Oro, como son la profesionalización del

35 Díez Borque, J. M., *Antología de la literatura española, Vol. I Edad Media*, Biblioteca universitaria Guadiana, Madrid, 1977, pp.649-50.

36 Cota, Rodrigo de, *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, en *Teatro Medieval*, versión de Fernando Lázaro Carreter, Editorial Castalia, Madrid, 1976, pp.133-154.

37 Su fuerza está en el conflicto y la pugna que mantiene el anciano consigo mismo, y la sutil melodía envolvente que desarrolla el personaje Amor. Por contra, la extensión de este “Diálogo” se acerca más a lo que es la obra de un solo acto, propio de la tradición medieval, que a la obra extensa, en varios actos, más conforme a la creación renacentista.

ejército, la mudanza de oficios y de profesiones, la movilidad social, el ascenso de clase, lo urbano, lo rural, el lenguaje popular, etc.).

¿Qué elementos encontramos contenidos en todas y cada una de estas obras? No las tres unidades, no los tres actos, no el uso del verso exclusivamente, no el uso de las armas y la inserción de estas escenas, ¿qué es lo esencial inexcusable, la marca que define que sea teatro del Siglo de Oro o no?

Una visión panorámica sobre el teatro del Siglo de Oro nos descubre ciertos rasgos que, podríamos decir, forman el ADN externo de la producción literaria áurea. Y nos muestran, en consecuencia y de esa manera, perfiles de comedias de todo tipo y condición. En el periodo áureo nos encontramos obras de gran extensión y obras cortas, obras escritas en prosa y en verso, que respetan las tres unidades y otras que no respetan las tres unidades, de tres jornadas o actos, de cuatro o cinco jornadas, con escenas de armas y sin escenas de armas. Obras con argumentos originales y otras que son remedo de otros argumentos, con temas que afectan a los tres ámbitos sociales: el militar, el religioso y el social, con argumentos históricos y “a fantasía”, con personajes reales, como son los galanes, las damas, los sirvientes, soldados, labradores, dueñas, etc. Y también con personajes de ficción como demonios, diablos, dioses, sombras o fantasmas, espíritus, ángeles, figuras alegóricas, etc.; obras cuyo trazado dramático muestra elementos de la realidad más cotidiana y cruda, y otras que contienen elementos fantásticos, maravillosos y soluciones ilusorias; obras en las que el protagonismo puede recaer tanto en el hombre como en la mujer, y en las que si hay acción de armas, tanto las puede empuñar él como ella, y así lo veremos.

Tendríamos que acudir necesariamente a Lope y a su *Arte Nuevo de hacer comedias*,³⁸ de 1609, para extraer ciertas características que él cita en ese poema. Graciosamente nos guía por este ideario, territorio base que enmarca las líneas que seguirá la comedia española en su evolución. Empezando por aquella primera en la que fija el modo no erudito en el que se debe escribir,

“porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto”.

(vv.47,48)

38 Lope de Vega, F., *Arte nuevo de hacer comedias*, Colección Austral Espasa-Calpe, nº 842, Madrid, 1981, pp.11-19.

enunciando otras muchas reglas y consejos con los que viene, en su conjunto, a fijar las bases de composición de la Comedia Nueva.³⁹

Queremos destacar los versos finales en los que el Fénix apropinúa unas palabras sobre el formato exterior y el vestuario que debe caracterizar a los representantes, evitando "sacar un turco un cuello de cristiano", (v. 360), (¿Se refiere quizás a la acotación que hace Cervantes en *La Numancia*, sobre los arcabuces?), para acabar, de modo irónico, cuestionando todo lo dicho "porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto". (Vss. 375-376), e invitando, con ánimo, a acudir al acto de la representación:

Oye atento, y del arte no disputes;
que en la comedia se hallará de modo,
que oyéndola se pueda saber todo".

(vv..387-389)⁴⁰

Por último queremos resaltar el elemento del espacio de la representación como componente importante, lugar específicamente preparado para la realización del hecho escénico, localizado en un lugar distinto a la iglesia y al palacio, ubicado en lugar concreto de la ciudad y con la función específica de la representación teatral: "Será fundamental el establecimiento del corral de comedias como espacio fijo en el que desarrollar la comedia. Lejos quedan las imprecisiones espaciales de un auto, una farsa o un desfile. [...] Los poetas escriben pensando en los corrales, lugares ya arraigados como espacio escénico definido. El teatro ha pasado de ser una diversión de ferias y fiestas a una empresa con todas sus características. El dramaturgo del Siglo de Oro se distingue de sus antecesores por su significación de escritor de oficio, y, por tanto, con

39 "[...] El término *comedia nueva* ha pasado a expresar una noción genérica para describir una formulación de síntesis de las prácticas escénicas que se desarrollan en la península desde el siglo XV al XVII. Por una parte una práctica populista originada en los espectáculos juglarescos [...] En segundo lugar, la práctica cortesana de un teatro de fasto ceremonial [...] Y finalmente una práctica de raíces eruditas y literarias. La insuficiencia de estas prácticas escénicas, que aisladamente no responden ya a las necesidades sociales del momento, coadyuva a la propuesta de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*." Rodríguez Cuadros, E. "Comedia Nueva", en Casa, F. P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2002, pp.75-78.

40 *Idem*, pp.11-19.

necesidad de estrenar. [...] Los corrales de los siglos XVI y XVII fueron elementos clave para el desarrollo de la comedia. [...] El espacio es quien determina la acción.”⁴¹

En definitiva, “Lope cambia sustancialmente la forma y el fondo de la comedia [...] Establece el verso como vehículo coloquial dramático, distribuyendo sus metros de acuerdo con la coyuntura de la acción en cada momento, y tomando como eje al octosílabo [...] Fija en tres el número de actos, en contraste con los cuatro o cinco que seccionaban antes cada comedia. Su reforma fundamental consiste en haber dado al traste con la norma de las tres unidades. [...] En lo temático se permitió todas las libertades, incorporando a su teatro asuntos de la más diversa naturaleza: lo religioso y lo profano, lo artificioso y lo real, lo palatino y lo rural, alternando muy diversas formas, que van del auto sacramental a la tragicomedia, lo mitológico, la comedia de capa y espada, de enredo, de costumbres, etc.”⁴²

Parecería que nada de la comedia se le escapa a Lope, sin embargo, como ya comentamos en el Congreso celebrado en Olmedo en 2009, con respecto a las armas en la escena no hay ni un solo párrafo, ni una sola frase que indique norma o hábito en el modo de inserción de éstas en la resolución de los conflictos en la nueva comedia. Ciertamente nos sorprendió no encontrar nada, y podría resultar un tanto extraño que no dispusiera Lope, al menos, de un par de elegantes versos, como aquel que dice: “Pique sin odio”, seguido de “que si acaso infama, / ni espere aplauso, ni pretenda fama” (vv.345-46).⁴³

Sin embargo, las referencias a las armas es una constante⁴⁴. El arma, las armas, son una estampa que no debemos obviar, y mucho menos ignorar: su presencia justificada o su ausencia por omisión o ignorancia son actitudes que conducen a entender el mensaje a medias, cuando no tergiversado. Las menciones a las armas y a la esgrima –el modo de jugar las armas- es abundante en nuestro teatro áureo, y veremos que ese cometido puede ser empeño y ocupación tanto del hombre como de

41 Oliva, C., *Versos y trazas*, Universidad de Murcia, 2009, pp. 70-72.

42 De la Torre, G., *Teatro [Lope de Vega]*, Edición y Estudio preliminar, TXERTO Ediciones, San Sebastián, 1984, p.LVI.

43“Si exceptuamos este verso, ambiguo, no encontramos ni un fragmento que apunte al ejercicio de las armas en sus comedias. [...] en estos trescientos ochenta y nueve versos, nada de armas. Con todo, sabemos que la comedia de armas existe (aunque no tenga denominación específica) y que abunda en el teatro del Siglo de Oro. Y que todos los autores de esta época la cultivan”. Alberola Miralles, F., “Pique sin odio, o el Arte de hacer comedias de Armas en Lope” en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Edición de García –Luengos, G. y Hurzáis Tortajada, H., *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Valladolid, 2010, pp.193-202.

44 Veremos que estas referencias provienen directamente del autor que pone en boca de sus personajes una amplia información sobre las armas: cuáles, modo de jugarlas, maestros de armas, tratados, heridas y estrategia, etc.

la mujer; también del anciano que aconseja y de otros personajes (una madre a su hijo, una amiga a otra, etc.).

Por orden cronológico, la primera acción de armas⁴⁵ que encontramos en la historia del teatro español es un suicidio con un cuchillo; el motivo, el mal de amores; el personaje, Fileno; la obra es de Juan del Enzina titulada *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*⁴⁶: “El cuchillo que Fileno levanta y con el que se quita la vida, es el icono que simboliza la posible aparición de la tragedia en el teatro castellano”.⁴⁷ Esta égloga está fechada unos años antes que *La Celestina*.

Fileno.-

Por donde delibro sin más reposar,
ni menos pensar a bien o mal hecho,
el ánima triste del cuerpo arrancar
con este cuchillo hiriendo mi pecho.

.....

Siendo la hora que a muerte me tira
do de lloros y penas espero salir,
llegada es la hora en la cual Zefira
contenta haré, con crudo morir.

Por ende, vos, braço, el boto cuchillo
con tanta presteza, por Dios, governad
que nada no yerre por medio de abrillo
el vil coraçón, sin ninguna piedad.

Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, vv.521-24 y 577-84, Juan del Enzina,

Con pocos años de diferencia a esta obra, hallamos la reseña primera y más antigua al modo de esgrimir las armas que encontramos entre los textos teatrales conocidos. En este caso es un auto de Gil Vicente: un diablo invita a otro personaje, un fraile, a que muestre y dé una lección de esgrima –qué contradicción: un personaje de ficción (un diablo) aconsejando a otro, un clérigo con sotanas, ambos unidos por la acción de armas-. La obra es *A barca do Inferno*: el fraile, locuaz, expone toda una sarta de acciones esgrimísticas ejecutadas a espada y broquel, empleando una

45 El cuchillo, primera arma que aparece en nuestro teatro áureo y la acción, un suicidio.

46 Enzina, J. del, *Obras completas IV, Teatro, Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, Espasa Calpe, Madrid, 1983, pp.156-183.

47 Hermenegildo, A. *El Teatro del Siglo XVI*, Edic. Ricardo de la Fuente, Ediciones Júcar, Madrid, 1994, p. 31.

terminología próxima o cercana en significados a lo que son los términos actuales en los ataques y defensas, lo que demuestra un profundo conocimiento del juego de armas por parte de Gil Vicente. Entre este autor, perteneciente a la llamada generación de los Reyes Católicos, de principios del siglo XVI, y aquel extravagante y díscolo Rojas Zorrilla, exponente y prototipo máximo de las armas en la escena, encontraremos un reguero de opinión que completa y embute el escenario español de peleas, luchas, escaramuzas y otras acciones de armas, hasta la mismísima embocadura.

Entre una y otra obra se encuentra la que anteriormente hemos dicho: *La Celestina*. En ella tenemos la primera acción contundente de armas: dos partes enfrentadas, un conflicto que resolver, unas armas que argumentan a golpes lo que las palabras dicen, lo que las intenciones indican y las acciones muestran: el asesinato de la vieja alcahueta a manos de Sempronio y Pármeno.

El Siglo de Oro parece que ha comenzado; se nota por el rumor de los aceros del siglo XVI, que podríamos nombrar como el *Lenguaje Escénico de las Armas*⁴⁸.

Con estas tres comedias citadas y sus fechas de creación podríamos decir que el nuevo teatro del Siglo de Oro principia, se le llame así o de otra manera. A golpe de ritmo y de rima van perfilando un camino por el que emerge la Comedia Nueva áurea, hecha a modo de puzzle, como fragmentos y teselas de muchas anteriores: "Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y la risa"⁴⁹. Esta definición, de 1596, nos informa de la comedia como obra teatral, distinta a la tragedia que según el mismo Pinciano es "imitación de acción grave y perfecta y de grandeza, conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo"⁵⁰.

Por último queremos mostrar un fragmento en el que ya se recoge lo que será la síntesis de ambas, la particular tragicomedia, perteneciente a Andrés Rey de Artieda en 1605:

Es la comedia espejo de la vida;

48 Éste es el título del ensayo del propio autor, publicado a finales del Siglo XX y citado unas páginas atrás.

49 López Pinciano, A., "Filosofía antigua poética", Valladolid, 1596, en Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971, p. 22.

50 *Idem*, p.79.

su fin mostrar los vicios y virtudes
para vivir con orden y medida;
remedio eficacísimo, no dudes,
para animar los varoniles pechos
y enfrenar las ardientes juventudes.
Materia y forma son diversos hechos
que guían a felices casamientos
por caminos difíciles y estrechos;
o, al contrario, placeres y contentos
que pasan como rápido torrente
y rematan con trágicos portentos.

Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro⁵¹, Rey de Artieda, Zaragoza, 1605.

Palabras rematadas por estas otras que el personaje Comedia sentencia:

La Comedia.-

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos
y en estos si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes.
He dejado parte de ellos,
y he también guardado parte,

51 Rey de Artieda, "Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro", Zaragoza, 1605, en Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, segunda edición, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1971, p.136.

porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte.
Yo represento mil cosas,
no en relación como de antes
sino en hecho, y así, es fuerza
que haya de mudar lugares.

Jornada II, *El rufián dichoso*, Cervantes

Los tiempos mudan las cosas, pero no siempre las costumbres. En la comedia áurea durante más de siglo y medio, desde el autor de *La Celestina* hasta más allá de Rojas Zorrilla, los adversarios continúan batiéndose con frenesí, como veremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 2.

De Rojas a Rojas: batirse con el contrario durante siglo y medio largo

Lo habitual en el teatro del Siglo de Oro es que ciertos personajes porten armas y las empuñen, y se batan. Lo habitual es que éstos y otros personajes se expresen en verso, en formas estróficas variadas. Lo habitual es que los autores del teatro de este Siglo, escriban los textos en modo común, utilizando el verso y ciertas estrofas, y también en modo particular e individualizado. Lo habitual en la progresión escénica, como se ve, es que en todos esos textos estén las armas presentes.

Don Juan.-

¿Quién es? ¿No me responde?

... ..

Responda presto,

o ya desenvainada,

lengua de acero, lo dirá mi espada.

Jornada II, esc. XIII, *A secreto agravio, secreta venganza*,
Calderón.

Desde que *La Celestina* ve la luz hasta finales del siglo XVII, más de ciento ochenta años después, hay toda una peripecia «armada» que, a golpes de espada, hace tremolar la escena de modo contundente. Desde que Pármeno grita "Dale, Dale! [...] ¡Muera!, ¡muera! De los enemigos, los menos."⁵² animando a Sempronio a que acabe con la trotaconventos, desde ese momento se abre un periodo especial en la historia del teatro español. Nunca hasta entonces se había mostrado por escrito, en lo teatral, y por tanto factible de ser representado, un delito grave con tanta crudeza y realismo como éste⁵³.

52 *Idem*, p.264.

53 La escena, si nos ceñimos al texto, contempla lo siguiente: dos hombres jóvenes y una mujer mayor; ellos armados, vociferando, exigiendo algo a la vieja que, con mucha palabrería, niega. Ademanos y gestos de gente de extracción

Esta acción de armas, tan explícita y categórica, abre el periodo excelente que llamaremos El Siglo de Oro español, y con su publicación y la posibilidad de su conocimiento público, comienza una etapa exquisita de nuestra idiosincrasia cultural, que acota con carácter la historia del teatro español con un antes y un después. A partir de aquí las armas permanecen alojadas en el teatro del Siglo de Oro.

La acción de la muerte de Celestina a manos de Sempronio, ayudado por Pármeno, señala un hecho importantísimo en la construcción de la tragicomedia pues sólo el hecho de su muerte será lo que va a provocar la cadena de sucesos terribles que constituye la segunda parte de la obra, decantándola hacia la amargura y el desenlace trágico. Si en la primera parte todos laboran para conseguir un objetivo que les haga mejores como personajes, en la segunda, todo se transforma en sucesión continua de desgracias.

El paso de la primera parte a la segunda son las cuchilladas mortales de Sempronio y Pármeno asestadas a la vieja trotaconventos ("Mil cuchilladas le vi dar a mis ojos; en mi regazo me la mataron"⁵⁴, dirá Elicia). Suponiendo que se representara y que hubiera un público presente, debemos imaginar el impacto emocional que supone un asesinato en directo. No nos figuramos cómo pudo ser, o cómo podría ser puesto en escena en su tiempo este significativo hecho de armas, pero sabemos, porque está en texto, que la acción es en directo, que no está narrada, que no ocurre fuera de escena y que, por tanto, cabe la posibilidad de que fuera realizada dentro del tiempo escénico. Aunque también cabe la posibilidad de que fuera escrita sólo para ser leída en voz alta, como se ha dicho tantas veces, y que no se llegara a representar, como a veces se comenta⁵⁵. No obstante, debemos tener en cuenta que estamos hablando del hecho literario, independiente de que en su tiempo fuera representado o no; e independiente de que fuera escrita para ser leída o representada. El texto es lo que es y ese mismo hecho brinda todas las posibilidades imaginables y técnicamente realizables.

social baja, acostumbrada a las trifulcas y a las discusiones. Cada uno de los tres cree tener razón y por tanto exige con vehemencia su derecho: ellos demandan parte de la cadena de oro que Celestina ha cobrado, y ella les disuade, displicente, afirmando que sólo a ella pertenece, pues sólo ella, con su hacer y experiencia, es quien ha conseguido el encuentro amoroso entre Calisto y Melibea; que por eso Calisto se la ha entregado a ella. Lo que ocurre a continuación ya sabemos: empuñar, tirar del arma, uno que anima, ella que grita, la espada desenfundada que golpea contra el rostro de la trotaconventos como si fuera la mano, otra espada que amenaza, una estocada tirada para intimidar y otra estocada que hiere; "¡Sangre!, ¡Justicia!, ¡Se lo merecía!". Arrancarle la cadena, envainar los aceros manchados, huir, huir...

⁵⁴ *Idem*, p.288.

⁵⁵ "M^{ra} Rosa Lida sostiene el carácter dramático de la obra, destacando la peculiaridad de que no fue compuesta para ser representada, sino para ser leída en voz alta." *Idem*, p.369.

Si hasta ese momento la sangre sólo la hemos visto (intuido) como desde una ranura (en la reparación de los virgos que Celestina restauraba), a partir de ese momento va a aflorar y brotar abundante, impregnando, de forma figurada, al resto de personajes, manando en un orden casi pulcro: desde Celestina fluye con urgencia a borbotones hacia Sempronio-Pármeno, y después hacia Calisto y Melibea, y sus respectivos allegados. Y ya no va a parar de manar desde esta prosa realista hacia el verso monostrófico de *Soldadesca*, de Torres Naharro, grupúsculo en el que la contratación para el ejercicio de las armas viene perfectamente envuelto de situaciones cotidianas viscerales, como satisfacer el hambre, y otras como necesidad de dinero, fama, poder, etc.

En un cambio de estilo radical, de golpe entramos en otra dimensión casi ideal, lúdica: Placida y Vitoriano se aman eternamente; han tenido un desengaño, se han ofuscado, se lamentan el uno del otro, se separan los caminos, reina la discordia, la infelicidad, se buscan alternativas que no funcionan (aparece de nuevo otra Celestina), la vida se hace insoportable sin la amada, sin el amado, no queda más remedio que dejar correr la sangre,... Ahí está el puñal, presto, preparado para herir, para resolver las situaciones agrias, para permitir que mane de nuevo; y así ocurre. Comedia a fantasía, sólo los dioses pueden poner remedio, y lo hacen.

Nuevo estilo, nueva dinámica, nuevo trajín de ciertos personajes que deben hacer el viaje último, ya cumplido el plazo dado por la innombrable: dos barcas, una de la Gloria, la otra *A barca do Inferno*, en la que nadie quiere ir y acabará llena de gente: un procurador, un juez, una vieja trotaconventos (¿aquella primera?), un fraile, un usurero... Los personajes se baten con desfachatez por ir en la otra barca, justificando las propias vidas que han sido ocupadas en crear malestar en los demás e infelicidad, donde el desamparo, el odio, la avaricia, la lujuria y todos los vicios han sido bebidos con afán. No veremos hechos de armas, sólo un fraile⁵⁶ en la mayor de las contradicciones, espada en mano⁵⁷, junto a su manceba, segunda ironía, armado de espada, que se trajina una lección de esgrima, animado por un demonio, nombrando

56 Arróniz, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969, p.49. Arróniz apunta la intención crítica en ciertos autores hacia la figura del fraile corrupto.

57 Gil Vicente, y también Torres Naharro, ponen un punto de ironía en ciertos personajes eclesiásticos, como es el fraile con hábito: el fraile de *A barca do inferno*, se comporta como un borrachín y pendenciero danzarín, acompañado de una joven mozuela, prieta en carnes; mientras que el fraile de *Soldadesca*, de Torres Naharro, entusiasmado por la vida camorrista de la milicia cuelga los hábitos y abandona la cruz para empuñar la espada. Así mismo en *El rufián dichoso*, de Cervantes, el protagonista, un truhán al que le gusta tirar de daga, muda hábito y maneras y se hace fraile, en modo inverso a aquel de *Soldadesca*. El tema del religioso convertido o reconvertido es mostrado en otras obras como *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina y *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua.

ciertos ataques y técnicas, permitiendo así Gil Vicente que el espectador de entonces escuche terminología esgrimística de primera mano en el modo de resolver los conflictos.

La *Comedia Medora*⁵⁸, del maestro primero de los comediantes, es una comedia de enredo, huérfana de versos: enredo en la confusión de los hermanos gemelos, enredo entre los enamorados, que se confunden, en los viejos pantalonescos adinerados que buscan moza joven prieta de carnes, sirvientes que embrollan porque tienen hambre, que veneran al pan, que corren ociosos por las calles de la ciudad en busca de... La vieja trotaconventos nos la encontramos de nuevo, reconvertida en negra gitana que, pícara, en la cuna da un cambiazo al niño legítimo y lo lía todo un poco más. Felizmente, al final, todo se aclara y triunfa la felicidad, el equilibrio, la placidez...

Cosa que no encontrará Marcilla. Y vuelta a empezar con dos personajes amigos que, llegando ya a Teruel oyen campanas de casamiento (siete años fuera y teme llegar una hora o dos tarde), el destino, las borrascas y maretas le impiden a Diego Marcilla llegar a tiempo al compromiso con su amada Isabel de Sigura, dos amantes iguales que aquellos dos de Juan del Enzina, y que, como ellos, se querían y les resulta imposible soportar la vida uno sin el otro. Marcilla pierde su condición de amante por llegar tarde a la cita y la sociedad le pide que se comporte como un *ex*. ¿Qué hacer? ('atajar los asaltos / que a mi triste corazón / le da la imaginación, / con mil pensamientos altos, / y otros mil que no lo son.')⁵⁹. Él se siente mal, acude al ejercicio de la lectura, de la poesía, de la música, de las armas, pero nada le satisface si no es ver a su amada, si no es estar con ella. Va a buscarla a su alcoba y asiste a la escena en la que los recién casados, ella con el otro hombre, se encuentran en la soledad de la primera noche, exigiendo el marido la flor y el fruto de la esposa virgen. Ella le ruega que aguarde un día. Se encuentran los amantes, se reprochan las actitudes, Marcilla le pide un beso sólo un beso! que ella le niega, porque no puede darlo. Una daga, un golpe de sangre, y Marcilla se desploma batido y muerto, la eterna separación imposible de aguantar. Isabel le seguirá fiel y con ese beso negado se

58 La *Comedia Medora* está basada en el texto dramático de Gigio Artemio Giancarli conocido como *La Cingana*: Idem, Arróniz, p. 96.

59 Rey de Artieda, A., *Los amantes*, en *Los amantes de Teruel*, Edición de Carmen Iranzo, Taurus nº 92, Madrid, 1981, p.67.

entregará a su amado difunto. El beso, como una arma afilada que por cualquiera de los filos hiere a los dos 'amantes de Teruel'.⁶⁰

El buen soldado manco, y mejor poeta, Miguel de Cervantes, dejará escrita una de las más bellas escenas de nuestro teatro clásico; será dentro de los muros de *La Numancia* cuando ya no hay remedio ni solución y todos han decidido no ceder la victoria a los que los tienen sitiados: Teógenes va en busca de un numantino con el que batirse, como acto último amoroso, matar sin querer matar, o morir, en cualquiera de los casos el fin es el mismo; ya no hay lugar más que para situaciones límite, las armas campan a su antojo.

El rufián dichoso y *La doncella Teodor* son paréntesis entre tanto horror; aquélla, comedia de santos, un rufián convertido ("aquí riñe, allí hiere; allí se arroja/ y es en el trato airado el rey y el coco/con una daga que le sirve de hoja/ y un broquel que pendiente trae al lado,/ sale con lo que quiere o se le antoja./"⁶¹, que dirá el Alguacil del rufián Ganchoso). Curiosamente van a ser dos frailes los que, de nuevo, se expresen en el lenguaje de las armas para indicar acciones de esgrima, pero esta vez inocente y graciosamente ejecutadas con dos paletas que usarán a modo de espadas:

Fray Antonio.-

Con las paletas aquí
haré dos tretas de esgrima.

Jornada III, p.437, *El rufián dichoso*, Cervantes

La doncella Teodor prepara el camino al caballero castellano, la gala de Medina, la flor de Olmedo, que de noche lo mataron...

60 Si se me permite la digresión y el paréntesis, quisiera apuntar el fervor popular con que cada año se vive la fiesta de Los Amantes, en Teruel, alrededor del día 14 de febrero. En el último día, al tiempo que se representa la escena del beso que Isabel de Sigura le da al difunto Diego de Marcilla, ocurre algo extraordinario: el verdadero protagonista es el beso dado por Isabel, que no halla respuesta de él. En ese instante, juntamente todo el mundo, emocionado, se besa: las parejas, los padres a sus hijos, los amigos, los hermanos, todo el mundo se abraza llenando de una energía muy especial la plaza donde acontece la acción, normalmente encubierto el cielo helado y a veces hasta nevando. Vale la pena vivir ese minuto.

61 Cervantes, M. de, *El rufián dichoso*, en *Teatro completo*, vol. I, Edición de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.391.

Estos y otros títulos de comedias contienen armas que son jugadas por diversos motivos. La relación de comedias escritas en el Siglo de Oro incluye algunas que ofrecemos en un listado en orden cronológico de autor. Muchas de ellas se presentan en un 'Modelo de Ficha de Esgrima Escénica'⁶², ficha creada expresamente para este fin, cuyo objetivo es mostrar la particularidad de cada una de ellas, a la vez que disponerlas para su consulta. Están agrupadas en el Anexo I.

Índice y relación de autores por orden cronológico, y obra escrita:

- Rodrigo de Cota, 14..-1498
 - *Dialogo entre Amor y un Viejo*

- Fernando de Rojas, 1465-1541
 - *Celestina, La*

- Gil Vicente, 1465-1537
 - *Auto da Barca do Inferno*
 - *Tragicomedia de Don Duardos*

- Torres Naharro, 1467-1531
 - *Comedia Himenea*
 - *Soldadesca*

62 El modelo de 'Ficha de Esgrima Escénica' recoge aspectos indicadores sobre la ubicación de la escena de armas y la particularidad de la misma escena, sobre el modo estrófico elegido por el autor en el que los personajes se expresan, sobre los personajes que intervienen y la acción específica que desarrollan, sobre las armas que esgrimen y, también, sobre el conflicto que provoca y genera el enfrentamiento entre los adversarios. Así mismo, recoge el fragmento de texto o escena motivo de análisis y estudio. Esta ficha forma parte del material didáctico del Modo Patuti de Esgrima Escénica creado por el que suscribe. Las Fichas están recogidas en el Anexo I.

- Juan del Enzina, 1468-1529
 - *Égloga de Plácida y Vitoriano*
 -
- Lucas Fernández, 1474-1524
 - *Comedia de Bras Gil y Beringuella*
- Juan de Timoneda, 1490?-1583
- Lope de Rueda, 1510-1565
 - *Comedia Medora*
 - *El Paso de Pagar y no pagar.*
- Miguel de Cervantes, 1547-1616
 - *Gallardo español, El*
 - *Guardia cuidadosa, La*
 - *Numancia, La*
 - *Retablo de las maravillas, El*
 - *Rufián dichoso, El*
- Andrés Rey de Artieda, 1549-1613
 - *Amantes de Teruel, Los*
- Juan de la Cueva, 1550-1610
 - *Infamador, El*
 - *Siete Infantes de Lara, Los*

- Damián Salucio del Poyo, 1550-1614
 - *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*
- Cristóbal de Virués, 1550-1609
 - *Gran Semíramis, La*
- Félix Lope de Vega, 1562-1635
 - *Almenas de Toro, Las*
 - *Alcalde de Zalamea, El*
 - *Amor, pleito y desafío*
 - *Argel fingido, El*
 - *Asalto de Mástrique por el Príncipe de Parma, El*
 - *Bastardo Mudarra, El*
 - *Caballero de Olmedo, El*
 - *Castelvines y Monteses*
 - *Dama boba, La*
 - *Discreta enamorada, La*
 - *Doncella Teodor, La*
 - *Dos bandoleras, Las*
 - *Estrella de Sevilla, La*
 - *Fingido verdadero, Lo*
 - *Flores de don Juan, Las*
 - *Fuenteovejuna*
 - *Genovés liberal, El*
 - *Hamete de Toledo, El*
 - *Locos de Valencia, Los*

- *Melindres de Belisa, Los*
- *Moza del cántaro, La*
- *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*
- *Primer rey de Castilla, El*
- *Rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas, El*
- *Rufián Castrucho, El*
- *Viuda valenciana, La*

- Guillem de Castro, 1569-1631
 - *Curioso impertinente, El*
 - *Mocedades del Cid, Las*
 - *Perfecto caballero, El*

- Tirso de Molina, 1571-1648
 - *Burlador de Sevilla, El*
 - *Condenado por desconfiado, El*
 - *Don Gil de las calzas verdes*
 - *Marta la piadosa*
 - *Vergonzoso en palacio, El*

- Antonio Mira de Amescua, 1574-1644
 - *Esclavo del demonio, El*
 - *Perfecto caballero, El*

- Vélez de Guevara, 1579-1644
 - *Reinar después de morir*

- Ruíz de Alarcón, 1580-1639
 - *Examen de maridos, El*
 - *Verdad sospechosa, La*

- Andrés de Claramonte, 1580 (?)-1626
 - *Deste agua no beberé*

- María de Zayas, 1590-1661
 - *Traición en la amistad, La*

- Ana Caro Mallén de Soto, 1590-1650
 - *Conde Partinuplés, El*
 - *Valor, agravio y mujer*

- Ángela Azevedo, 1600(?)-1644
 - *Muerto disimulado, El*

- Pedro Calderón, 1601-1681
 - *Alcalde de Zalamea, El*
 - *A secreto agravio, secreta venganza*
 - *Casa con dos puertas mala es de guardar.*
 - *Dama duende, La*

- *Dar tiempo al tiempo*
 - *Escondido y la tapada, El*
 - *Galán fantasma, El*
 - *Hombre pobre todo es trazas*
 - *Mágico prodigioso, El*
 - *Médico de su honra, El*
 - *No hay burlas con el amor*
 - *No hay cosa como callar*
 - *Príncipe constante, El*
 - *Sitio de Breda, El*
 - *Vida es sueño, La*
-
- Pérez de Montalbán, 1602-1638
 - *Monja Alférez, La*
-
- Francisco de Rojas Zorrilla, 1607-1648
 - *Abre el ojo*
 - *Bandos de Verona, Los*
 - *Del Rey abajo ninguno o García del Castañar*
 - *Donde hay agravios no hay celos*
 - *Entre bobos anda el juego*
 - *Obligados y ofendidos*

- Agustín de Moreto, 1618-1669
 - *Lindo Don Diego, El*
 - *Travesuras del Cid, Las*

Y piezas menores como son:

La guarda cuidadosa, El retablo de las maravillas, de Cervantes y Pagar y no pagar. Paso, de Lope de Rueda.

En estos y otros títulos, el eco de las cuchilladas se mezcla con el resuello de las acciones de armas, y éstas se embrollan con el grito que indica el dolor de la herida abierta durante decenas de años, o por el contrario, en lo cómico, la mofa y la burla y el miedo de personajes que temen abiertamente los osados filos. Este eco, múltiple, reverbera, placentero o furioso, también hoy, por entre las barrancas estróficas de los añejos textos teatrales de nuestro anciano y fecundo Siglo de Oro.

De la enumeración de títulos de obras que acabamos de presentar, nos interesa conocer qué arma o armas se manejan en algunas de ellas. Aunque, aparentemente pudiera parecer anecdótico conocer esos datos, evidentemente, no es lo mismo combatir con un arma corta que con una larga, con una arma pesada –la espada medieval- o una ligera –la ropera del siglo XVII-, o un arma enastada u otra completamente de acero. Dado que cada arma posee cualidades ergonómicas y motrices⁶³ particulares y diferenciadas. Aunque también es cierto que hay familias de armas que, por estar próximas en sus características físicas, podrían ser indistinta e igualmente empleadas en la resolución del conflicto escénico.

Hay escenas que toleran bien un cambio del arma que se propone desde el texto y otras que no. De entre las primeras, decimos que son escenas que solamente con esa arma muestran todo el sentido que el autor quiere expresar. Se fundamentan únicamente en el arma, en el uso y manejo que posibilita y en sus particulares características físicas. Por ejemplo la escena entre Leonato y Erifila de *Los locos de*

63 El arma es un objeto diseñado para una función específica que determina su peso, dimensiones, materiales, líneas, grosor, manejabilidad, portabilidad, etc. Por ejemplo, el sable es arma de hoja curva porque la eficacia que se le pide es que ejecute herida por corte o cuchillada; mientras que si lo que buscamos es arma que hiera de punta, ligera, escogeremos el florete y el estoque.

Valencia, de Lope de Vega, en la que se emplea una daga para amenazar y realizar un hábil juego de envainarla en su funda y desenvainarla. El argumento de la escena es como sigue: hasta Valencia llegan Erifila, dama, huida de la casa paterna, junto a su criado Leonato, del que se dice enamorada. Discuten y éste expresa sus dudas sobre el amor que ella le tiene ("Amor entre desiguales / poco vale y menos dura."), reprochándole vehementemente:

Leonato.-

Pues a tenerme el amor
con que al fin me has engañado,
nunca me hubieras negado
lo que tú llamas honor;
... ..
Por que a fe que si me amaras
como lo sabes fingir
el sí supieras decir
al favor que me reparas.

Acto I, escena II, *Los locos de Valencia*, Lope de Vega.

Ambos continúan discutiendo, y Leonato obliga a Erifila a que le de las joyas, la pulsera, el sombrero y capote y hasta la ropa, dejándola abandonada en camisa a las puertas de la ciudad.

Leonato.-

Dame las joyas ¡infame!

Erifila.-

¿Infame? ¡Triste de mí!

Leonato.-

Déque presto o matarela.
(*Saca la daga.*)

Erifila.-

¡Ay, Dios, que ya loco estás!

Leonato.-

Muéstreles todas.

Erifila.-

No hay más.

Enváinala.

Leonato.-

Envainaréla.

(*Envaina la daga.*)

Y así hace con cada una de las prendas que le sustrae. En una posible puesta en escena, el juego de envainar y desenvainar la daga se podría aproximar al acto sexual del apareamiento (acto que Erifila no ha consentido hacer con Leonato, por lo que éste, resentido, la abandona). La gestualidad y las intenciones verbales del criado darían a entender que el arma daga sería el órgano sexual masculino mientras que la vaina sería el femenino, que el perverso criado envaina dentro y desenvaina.

Otro ejemplo de arma insustituible sería el enfrentamiento entre el Conde Loçano y Rodrigo en *Las mocedades del Cid*,⁶⁴ de Guillén de Castro. En esta escena ambos se baten a espada y Rodrigo, el joven Cid, se enfrenta al Conde que ha ofendido a su padre dándole una bofetada. El hecho grave de esta humillación exige una reparación de sangre y lavar así la afrenta que, infligida al cabeza de familia, mancha por igual a todos sus miembros. Dado el carácter casi ritual del hecho de armas -el joven Cid reta al Conde- y dado que este duelo se hace entre nobles, ¿qué arma más ilustre que la propia espada para reparar la ofensa? Sin lugar a dudas, el arma que corresponde emplear para tamaña acción y personajes es la espada. Este lance de honor perdería grandeza épica si los personajes se enfrentaran con otras armas como dagas o lanzas o hachas. La espada que ambos empuñan, a ambos les da un prestigio y una posición social que con cualquier otra arma no alcanzarían.

64 Castro, G. de, *Las mocedades del Cid*, Edición de Luciano García Lorenzo, Cátedra nº 72, Madrid, 1998.

Rodrigo.

¿Conde?

Conde.

¿Quién es?

Rodrigo.

A esta parte
quiero decirte quién soy.

Conde.

¿Qué me quieres? Aquí estoy.

Rodrigo.

Con respeto, quiero hablarte.
Aquel viejo que está allí
¿Sabes quién es?

Conde

Ya lo sé.
¿Por qué lo dices?

Rodrigo

¿Por qué?
Habla bajo, escucha.

Conde.

Di.

Rodrigo.

¿No sabes que fue despojo
de honra y valor?

Conde.

Sí sería.

Rodrigo.

¿Y que es sangre suya y mía
la que yo tengo en el ojo?
¿Sabes?

Conde.

¿Y el sabello (acorta
razones) ¿qué ha de importar?

Rodrigo.

Si vamos a otro lugar,
sabrás lo mucho que importa.

Conde.

Quita, rapaz; ¿puede ser?
Vete, nóvel caballero,
vete, y aprende primero
a pelear y a vencer;
y podrás después honrarte
de verte por mí vencido,
sin que yo quede corrido
de vencerte y de matarte.
Deja agora tus agravios,
porque nunca acierta bien
venganzas con sangre quien
tiene la leche en los labios.

Rodrigo.

En ti quiero comenzar
a pelear, y aprender;
y verás si sé vencer,
veré si sabes matar.
Y mi espada mal regida
te dirá en mi brazo diestro
que el corazón es maestro
y quedaré satisfecho,

desta ciencia no aprendida,
mezclando entre mis agravios
esta leche de mis labios
y esa sangre de tu pecho. [...]

Conde.

Rapaz
con soberbia de gigante,
mataréte si delante
te me pones; vete en paz.
Vete, vete, si no quiés
que como en cierta ocasión
di a tu padre un bofetón,
te dé a ti mil puntapiés.

Rodrigo.

¡Ya es tu insolencia sobrada!
(*Se acuchillan el Conde y Rodrigo.*)

Acto I, p.98-101, *Las mocedades del Cid*, Guillém de Castro

Ejemplo de obras que sí permiten armas diversas y diferentes a la espada son: *Las dos bandoleras (Jornada II, pp.212-16)*, *El Argel fingido*⁶⁵ (Acto I, pp.461-62), de Lope de Vega, y otras como la escena de *El condenado por desconfiado*, de Tirso, entre un galán, Octavio, que contrata a Enrico, bandido, para que acabe con un anciano que le debe dinero. Esta escena pide a gritos que se desenvainen las espadas y se crucen los aceros. Mas el tipo de acción que le ha sido encomendada, junto al modo en que ha sido contratada –por dinero- y el personaje mismo a quien ha sido confiada –Enrico- permiten y posibilitan que otras armas aparezcan en escena, cosa que, seguro, la enriquecería. Sin duda, Enrico tirará de la daga en algún momento, para zanjar la situación.

65 Lope de Vega, F., *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Obras dramáticas, t. III, Madrid, 1917, pp.461-501.

Octavio.-

A Albano encontré
vivo y sano como yo.

Enrico.-

Ya lo creo.

Octavio.-

Y no pensé
que la palabra que dio
de matarle vuesarcé,
no se cumpliera tan bien
como se cumplió la paga
¿Esto es ser hombre de bien?

Galván.-

(Ap.) Este busca que le den
un bofetón con la daga.

Enrico.-

No mato a hombres viejos yo;
y si a voarcé le ofendió,
vaya y mátele al momento;
que yo quedo muy contento
con la paga que me dio.

Octavio.-

El dinero ha de volverme.

Enrico.-

Váyase voarcé con Dios.
No quiera enojado verme:
Que ¡juro a Dios...!
(*Sacan las espadas y se acuchillan.*)

Galván.-

Ya los dos

riñen: el diablo no duerme.

Octavio.-

Mi dinero he de cobrar.

Enrico.-

Pues yo no lo pienso dar.

Octavio.-

Eres un gallina.

Enrico.-

Mientes.

(Le hiere)

Octavio.-

Muerto soy.

Enrico.-

Mucho lo sientes.

Galván.-

Hubiérase ido a acostar.

Enrico.-

A hombres, como tú, arrogantes,
doy la muerte yo, no a viejos,
que con canas y consejos
vencen ánimos gigantes.
y si quieres probar
lo que llevo a sustentar,
pide a dios, si él lo permite,
que otra vez te resucite,
y te volveré a matar.

Jornada II, Escena VI, *El condenado por desconfiado*, Tirso de
Molina

Enumerar las armas y conocer la cantidad de veces que aparecen en escena, ya sea desde la indicación de la acotación o desde el personaje en acción, en un grupo de comedias, nos puede indicar en primer lugar la frecuencia de uso de cada arma, y en segundo, confirmará que la espada es el arma más requerida en la comedia áurea española. Quizás a primera vista parezca que no tiene importancia el dato. Sin embargo, saber con qué arma se enfrentan los adversarios nos facilita parámetros que tienen que ver con lo espacial, con el tipo de personaje, con la acción que se comete y con la calidad moral de los personajes que la empuñan. Saber que Ruy Velázquez apuñala al sirviente al que le ha dictado una carta para Almanzor, nos confirma una conducta vil y artera.

Ruy Velázquez.-

La carta quiero cerrar
de mi mano y de mi sello,
y darla a Gonzalo Bustos:
temeraria hazaña emprendo,
pero el amor y el agravio
ni quieren paz ni consejo.
Amo, y estoy agraviado;
traidor soy, disculpa tengo.

Acto I, p.678, *El bastardo Mudarra*,⁶⁶

Distinta será la escena del lance de armas final entre éste y el bastardo Mudarra que le busca para vengar la muerte de sus hermanastros en la emboscada preparada por los moros a indicación de Ruy Velázquez:

Mudarra.- [...]

Sal a campaña conmigo.

Ruy.-

Deja la lanza.

66 Lope de Vega, F., *El bastardo Mudarra*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969.pp.667-702.

Mudarra.-

A la espada,
Rodrigo, te desaffo.

Acto III, p.700.

Las armas suelen ser afines a la acción que desarrollan; coherentes con el personaje que las empuña y con la situación y el lugar donde se realiza el hecho de armas. El ejemplo más aclaratorio son las escenas VII, VIII y IX del acto III de *Fuenteovejuna*, episodio de la revuelta popular contra el comendador.

En el cuadro siguiente, a modo de ejemplo, anotamos el arma o las armas que en algunas comedias se emplean. Como veremos, la ventaja considerable es para la espada. A distancia enorme le siguen la daga y otras armas.

ESPADA	DAGA O CUCHILLO	OTRAS ARMAS
<i>La vida es sueño</i> <i>El burlador de Sevilla</i> <i>El Caballero de Olmedo</i> <i>El alcalde de Zalamea</i> <i>Fuenteovejuna</i> <i>Castelvines y Montesés</i> <i>La Numancia</i> <i>Donde hay agravios no hay celos</i> <i>La Celestina</i> <i>Auto da Barca do Inferno</i> <i>Las mocedades del Cid</i> <i>Soldadesca</i> <i>Himenea</i> <i>El condenado por desconfiado</i> <i>Obligados y ofendidos</i> <i>El primer rey de Castilla</i> <i>El bastardo Mudarra</i> <i>El hamete de Toledo</i> <i>Las dos bandoleras</i> <i>El rey don Pedro en Madrid</i> <i>Amor, pleito y desafío</i> <i>El asalto de Mastrich</i> <i>La discreta enamorada</i> <i>El rufián castrucho</i> <i>La moza del cántaro</i> <i>La Estrella de Sevilla</i>	<i>El Hamete de Toledo</i> <i>El rufián castrucho</i> <i>La moza del cántaro</i> <i>El rufián dichoso</i> <i>El médico de su honra</i> <i>Los locos de Valencia</i> <i>Entre bobos anda el juego</i>	<i>Fuenteovejuna</i> <i>El condenado por desconfiado</i> <i>El asalto de Mastrich</i> <i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i>

<p><i>El mágico prodigioso</i> <i>La dama duende</i> <i>El escondido y la tapada</i> <i>El sitio de Breda</i> <i>El rufián dichoso</i> <i>El gallardo español</i> <i>Deste agua no beberé</i> <i>Abre el ojo</i> <i>Medora</i> <i>Égloga de Placida y Vitoriano</i> <i>Los siete infantes de Lara</i> <i>El príncipe constante</i> <i>Tragicomedia de don Duardos</i> <i>Hombre pobre todo es trazas</i> <i>Dar tiempo al tiempo</i> <i>El galán fantasma</i> <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> <i>No hay burlas con el amor</i> <i>El médico de su honra</i> <i>El perfecto caballero</i> <i>La viuda valenciana</i> <i>La dama boba</i> <i>El genovés liberal</i> <i>La doncella Teodor</i> <i>Los melindres de Belisa</i> <i>El argel fingido</i> <i>El alcalde de Zalamea</i> <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> <i>Las almenas de Toro</i> <i>Las flores de don Juan</i> <i>El esclavo del demonio</i> <i>No hay cosa como callar</i> <i>El vergonzoso en palacio</i> <i>Comedia de la libertad de España</i> <i>Entre bobos anda el juego</i> <i>Del rey abajo ninguno,</i></p>		
--	--	--

La frecuencia con que aparece la espada, arma larga, es evidente. De un total de setenta y un textos, en sesenta encontramos la espada, lo que significa que es más del ochenta por ciento, según nuestro listado, mientras que las siete obras de daga o cuchillo forman el nueve por ciento y las que utilizan otras armas, en número de cuatro, constituyen algo más del cinco por ciento. La facundia del arma larga, de doble

filo, con punta, empuñada con una o dos manos, la espada, es evidente. Y esto por varias razones como son: por su presencia, por su eficacia a la hora de los enfrentamientos, por su prestancia, por su uso cotidiano, por su permanencia a través de los tiempos, las épocas, los países, las tendencias sociales y políticas; por su versatilidad para ser esgrimida vinculada a veces a una clase social alta, pero otras empuñada también por soldados, artesanos, religiosos, damas; por su significado como símbolo de la religión cristiana, por su capacidad para resolver conflictos tanto bélicos (batallas, asaltos, retos,...), como sociales (desafíos, lances de honor, venganzas, emboscadas...). La espada⁶⁷ es un arma que no se puede ocultar, que indica e impone su presencia y que puede añadir un valor al que la porta. Además forma parte del vestuario personal de un individuo, puede ser representativa de una casa, de un apellido, de un escudo de armas; puede herir tanto de punta como de filo o golpear de plano y con los gabilanes o el pomo, puede parlotear cuando es blandida en el aire, intimidando por lo sonoro con su siseo agudizo y puede penetrar y hundirse en herida mortal o mostrar su gravedad sin ni siquiera ser desenfundada. Por último, podemos decir, sin lugar a dudas, que es el arma que más dedicación teórica ha requerido y de la que más se ha estudiado su manejo a través de la historia, a partir de tratados, maestros de armas, escuelas de esgrima, hermandades, etc.

En los textos teatrales del Siglo de Oro encontramos reflejado todo lo dicho.

También podemos decir que, a veces, nos encontramos con algún texto que, afirmamos, destaca por el exagerado uso que hace de las armas, por su insistencia obsesiva, por su exquisitez brillante, por su sutileza, perspicacia y astucia, por la amargura y la aflicción que causa (*A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón), por su ineficacia e incompetencia, por su grandeza y gravedad, por su credibilidad, por su falsedad, por su anacronismo...

Entre el enjambre de comedias anotadas recordamos algunas que ponen especial énfasis y posibilitan estados emocionales límite en el que las armas tienen el protagonismo de la acción. Son *El Hamete de Toledo* y *El bastardo Mudarra* de Lope, *El*

⁶⁷ Ya en el siglo XIII la encontramos definida en *Las Partidas* de Alfonso X el Sabio, en la *Partida II, Título XXI*, cuyo título es 'De los Caballeros, e de las cosa que les conviene hacer'. En la Ley IV se lee: "E por eso los antiguos [...] hicieron hacer a los caballeros armas de quatro maneras: las unas, que vistan, e calcen; e las otras que ciñen; e las otras que ponen ante sí; e las otras con que hieran. E como quiera que estas son en muchas maneras, pero todas tornan en dos: las unas, para defender el cuerpo que son dichas armaduras; e las otras armas, que son para herir. E porque los defensores no habrían comunalmente estas armas, e aunque las hubiesen no podrían siempre traerlas, tuvieron por bien los antiguos de hacer una que se semeja, e esta fue la espada." Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas*, versión de José Sánchez-Arcilla, Editorial Reus, 2004, p.288.

gallardo español y *La Numancia* de Cervantes, *Tiempo al tiempo* y *La vida es sueño* de Calderón, *Obligados y ofendidos* y *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, y *El condenado por desconfiado* de Tirso. No son las únicas, hay más, pero resulta complicado establecer cuál es la más bélica, la más cruda. Además, no se trata de eso, sino de resaltar la inserción en la comedia española del juego de las armas como elemento identificador de este tipo de teatro.

Y sobre todo se trata de aclarar y enunciar una gran obviedad: la espada por sí misma no comete ninguna acción, ni buena ni mala; es el sujeto que la empuña el que, movido por el conflicto, resolverá ejecutar determinadas acciones, que podrán ser tanto ilustres y distinguidas por su nobleza, como arteras, repugnantes o marrulleras, dependiendo de lo que pretenda conseguir. Son textos que contienen escenas especiales en su diseño, pensadas para impactar y forzar una opinión favorable, o, por el contrario, crear una cabriola esgrimística⁶⁸ en la cual las armas (empuñadas) tienen la palabra. Están extendidas por todo el Siglo de Oro.

En el año de 1513, Juan del Enzina compone su *Égloga de Plácida y Vitoriano* y es representada en Roma. Recordemos el tema: Plácida, no pudiendo soportar el desamor de Vitoriano, se suicida, y lo hace con un puñal. Esa arma va a ser una de las más antiguas en su categoría de teatro del Siglo de Oro. La tragedia de esta muerte por amor va a provocar que la diosa Venus medie y que por su intervención Mercurio, otro dios, haga regresar el alma y la vida a la ya fallecida y pálida enamorada muerta. El protagonista de todo este desaguisado es, como hemos visto, el puñal, jugado aquí de un modo benevolente (acabar con un sufrimiento de amores). Esta arma la vamos a ver pasar de mano en mano a lo largo del extenso Siglo de Oro, hasta acabar alojándose sin remedio en la trama de honor de Calderón y otros. En *El médico de su honra*, escrita en 1637, casi un siglo y medio después, esa daga, por celos acabará con la esposa de don Gutierre, quien encomienda el crimen a su criado Ludovico. Estamos en otra época, aquí ya no hay dioses que ayuden a resolver felizmente la situación, en estos nuevos años la daga con sangre tiene como principal misión lavar el honor.

Las armas tanto cortas como largas van a estar presentes en todos los autores y en todas las obras. Terminará el Siglo de Oro y veremos que continúan más allá, aunque cada vez menos. El cuerpo central y fuerte de su uso estará compuesto por los

68 Cabriola esgrimística entendida como acción y peripecia argumental en la que los personajes dirimen sus diferencias con armas.

autores ya mencionados. Aún antes de este siglo XVI y XVII veremos personajes históricos que forman nuestra epopeya como son el Cid, los Infantes de Lara, don Rodrigo, Tirant Lo Blanc, y hasta don Quijote, y los veremos empuñar armas con afán.

El recurso de las armas es empleado asiduamente por los autores del Siglo de Oro en la confección de sus comedias y dramas. Estas a veces tratan de la época en que vivieron –siglos XVI y XVII--: son obras sincrónicas. Otras veces el tiempo tratado es anterior -medieval, dominación romana, invasión árabe, reinos godos- y decimos que son diacrónicas. De igual manera, dependiendo del momento, veremos emplearse a los personajes con las armas propias de esa misma época, diferenciadas unas de otras en sus características y manejo. Armas que históricamente evolucionan, al igual que evoluciona la comedia -tanto en su modo de ser escrita, como en el de ser representada-.

Podemos decir que la función del arma es, a veces, provocar un conflicto; y otras, resolverlo. Su presencia en escena no es casual: es un utensilio que se porta, y como herramienta que se puede emplear es un objeto activo que provee de recursos al diestro que la maneja, aportándole ciertas habilidades y posibilidades expresivas, dotándole de atributos para, según lo dicho, provocar o resolver el conflicto, como veremos a continuación.

Capítulo 3.

El conflicto que genera la confrontación

La esencia del teatro es el conflicto⁶⁹; el conflicto es aquello sin lo cual no existe una escena teatral o una obra. Substancialmente es lo que facilita que exista una dialéctica de enfrentamiento⁷⁰; por ejemplo, el cautiverio de Segismundo no existiría si Basilio no tuviera que resolver el problema de su sucesor en el trono, y por tanto *La vida es sueño* como obra no tendría razón de ser. Sabemos que es básico que, si no hay conflicto, aunque parezca banal decirlo, no hay teatro; que el conflicto facilita el enfrentamiento, y que el enfrentamiento es el término con el que definimos la contienda que mantienen dos adversarios o grupos, que a su vez pueden emplear armas, o no, para defender los argumentos y conseguir el objetivo particular pretendido.

El conflicto a veces es único y común; a veces es común y compartido, y otras veces, cada personaje mantiene el propio; por ejemplo en *La Estrella de Sevilla*, el conflicto que tiene el rey (ha sido cogido *in fraganti* por Busto Tavera, en su casa, pretendiendo a Estrella), genera un conflicto de conciencia en Sancho Ortiz cuando por medio de una carta le indica que debe matar a Busto, su cuñado.

El conflicto es lo que suele generar la confrontación. El argumento, en comedia o tragedia, o cualquier otro estilo dramático, contiene un enfrentamiento dialéctico. Sabemos que en ocasiones esa oposición se resuelve por medio de la palabra –las más de las veces–; otras, se busca un desenlace en el que las armas blancas –negras– intervengan. Entonces es la acción armada la que determina una dinámica distinta, y la que dibuja una estética en el juego, precisa –el golpe exacto, en el lugar exacto, en el momento exacto– y partitura rítmica –coreografía preñada de golpes, pausas fintas, tretas, giros, etc.

Según Patrice Pavis “el conflicto es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o

69 “El personaje A quiere algo que no tiene; hay alguien (personaje B) o algo que se lo impide. Para conseguir ese objetivo desarrolla una estrategia, a favor o en contra, con los medios de que dispone, o haciéndose con aliados (sean ideas, objetos o personas) y dentro de unas circunstancias determinadas, en un espacio y un tiempo.” Alberola Miralles, F., *Esgrima Teatral: Lenguaje Escénico De Las Armas*, Cuadernos de Investigación, nº 12, E.S.A.D. Murcia, 1998, p.27.

70 Dialéctica de enfrentamiento alude a algo en movimiento, inestable, que puede torcer su curso y también a algo violento y quizás agresivo.

actitudes ante una misma situación. (...) El conflicto ha llegado a ser la característica específica del teatro".⁷¹

Por su parte el *Diccionario Akal de Teatro* lo define como "Punto de tensión que se produce cuando un personaje, o dos o más personajes entre sí, han de superar una situación adoptando o manteniendo una línea de actuación definida entre posiciones, visiones del mundo, teorías o intereses contrapuestos." A continuación diferencia entre conflicto interno como "el que se produce en el ánimo de un solo personaje", y conflicto externo, "aquel que se produce entre dos o más personajes, o entre un personaje y determinadas instituciones, leyes o circunstancias".⁷²

Una opinión más cercana en el tiempo y en la apreciación del término sería la del director de escena y autor de teatro Jaume Melendres, que buscando el origen primero llega hasta el interior del personaje y desde ahí lo plantea: "Situación que nace de una oposición irreconciliable de intereses. [...] El conflicto siempre nace de la coexistencia en una misma persona de un deseo y de un temor, o de dos deseos contrapuestos. Dicho de otro modo: es imposible que un personaje esté en conflicto con otros si primero no lo está consigo mismo"⁷³.

Por último nos gustaría recoger cómo viene definido el conflicto en el *Diccionario de Covarrubias* de 1611, que lo nombra como "Conflicto", y dice así:

"El aprieto y necesidad en la guerra, quando cierra un campo con otro; (...) cualquier aprieto o trabajo en que nos vemos con angustia y peligro".⁷⁴

Las comedias que llamamos de armas⁷⁵ se caracterizan porque en su trama existe al menos un conflicto entre dos personajes o grupos, a los que llamamos A y B: en él –el conflicto– las armas hacen acto de presencia y se esgrimen, derivando hacia uno u otro adversario el desenlace de ese enfrentamiento armado. Todos conocemos multitud de estos enfrentamientos en obras de nuestro teatro clásico. El esquema de tales enfrentamientos entre dos personajes o grupos es semejante: A y B, enfrentados.

71 Pavis, P., *Diccionario del Teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982, p.92.

72 Gómez García, M., *Diccionario Akal de Teatro*, Ediciones Akal, Madrid, 1997, p. 209.

73 Melendres, J., *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*, Publicaciones de la ADE, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Serie Debate nº 11, Madrid, 2000, pp.44-45.

74 Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, (Edición de Martín de Riquer), Editorial Alta Fulla, Barcelona, 2003, p.349.

75 No existe una categoría que agrupe a las comedias de armas; en todo caso, lo que queremos decir con este término es que en esa construcción dramática, del Siglo de Oro, existen ciertas comedias que contienen determinadas acciones en las que intervienen las armas; pero que quede claro que no queremos decir que sea una categoría, como podría ser comedia hagiográfica, de costumbres, etc.

La fórmula, simple, siempre se repite, y el desenlace final que el autor propone proporciona premio al bienhechor y generoso, mientras que al malhechor o malandrín le espera el castigo y sanción moral. Por ejemplo, en el acto tercero de *Peribáñez*, de Lope, cuando el comendador entra en casa de éste e intenta seducir a su esposa Casilda, Peribáñez, que ha estado escondido, sale en defensa de ella y de su honor y se le enfrenta. Suponemos que el comendador no va desarmado (recordemos que es de noche) y que entre ambos se produce un cruce de armas, cuyo desenlace será que el comendador es herido de muerte. El rey, conocida la noticia condenará a Peribáñez, más cuando escuche su relación de los hechos le perdonará y le hará favores:

Rey.-

¡Cosa extraña!
¡Que un labrador tan humilde
estime tanto su fama!
.....
Yo le hago gracia
de la vida.
.....
Le quiero en esta jornada
por capitán de la gente
misma que sacó de Ocaña.
Den a su mujer la renta
y cúmplase mi palabra.
Y después de esta ocasión,
para la defensa y guarda
de su persona, le doy
licencia de traer armas
defensivas y ofensivas.

Acto III, Escena XXVII, *Peribáñez*, Lope de Vega

Pero no todas las escenas de armas de nuestro teatro clásico son enfrentamientos en los que el adversario A se mide con el B. Este esquema a veces se nos presenta alterado en alguna de sus partes: son escenas que llamamos irregulares.

En ellas el esquema 'A contra B' se muestra perturbado en alguno de los aspectos que provoca el enfrentamiento, sea en el conflicto que enfrenta a los personajes, sea en el ánimo y disposición de uno de ellos, sea por un malentendido –tan frecuente en la comedia–, por confusión, o por otros motivos de menor calado, como que se haya apagado la luz, si fuera de noche, o que uno suplante a un tercero, o que no se atreva uno de ellos a encontrarse con el otro por miedo, por cobardía, etc. Cuando el perfil de la obra teatral es trágico, estas escenas muestran una cierta aspereza, aportando un matiz amargo, estética y emocionalmente acre: sitúan a cada adversario enfrentado a muerte con el otro, sabiendo ambos, o al menos uno de ellos, que no deberían enfrentarse; es el caso del lance que acabamos de mencionar entre Sancho Ortiz y Busto Tavera en *La Estrella de Sevilla*, o el de Teógenes, numantino, contra otro numantino en *La Numancia*. Hay más ejemplos que trataremos más adelante.

No nos debe sorprender hallar dentro de la construcción dramatúrgica de la comedia áurea escenas corrientes, en el sentido de normales y cotidianas, y escenas inusuales, o anómalas. En cualquiera de los casos, la reyerta o acto propio de armas entre las partes enfrentadas se ejecuta siempre y es ineludible: los adversarios protagonistas llegan al mismo resultado y objetivo de armas previsto para la escena, alcanzando el desenlace pronosticado, sea positivo o negativo. Sin embargo, y particularmente en las escenas inusuales, hay algo alterado entre los contendientes que trastorna la ejecución del juego, el propósito de alguno de ellos, el objetivo, y a veces, hasta el desenlace codiciado y supuesto para cada uno de los personajes. Estas escenas forman un cuerpo excepcional que trataremos en un capítulo específico poco más adelante.⁷⁶

Los elementos principales que conforman todo enfrentamiento armado son tres: los adversarios, el motivo o conflicto por el que A y B se enfrentan y las armas con las que se enfrentan. Debemos añadir un cuarto elemento que es el texto a interpretar, sea en prosa o en verso. Hay otros elementos secundarios que colaboran en la formación de la acción armada como son el espacio físico de la ficción (una calle, una almena, una habitación, un jardín, etc.), si es de día o de noche... Cada uno de ellos contribuye y orienta en la construcción del cuerpo del enfrentamiento entre los adversarios. Enfrentamiento que, a efectos de tiempo, lo dividimos en tres partes o fases: el encuentro, el desarrollo de la peripecia y, por último, el desenlace entre las

⁷⁶ El Capítulo 5 cuyo título es: Categoría del lance de armas: escenas de armas normales y escenas de armas irregulares.

partes enfrentadas. Estos tres episodios, transitorios y sucesivos, evolucionan en el tiempo. Son sucesos correlativos, están enlazados, contienen distinto grado de intensidad bélica, son independientes y diferenciados, a la vez que están profundamente interrelacionados. Cada uno de ellos influye decididamente en el siguiente y cambian o pueden cambiar desde cada una de las fases temporales parceladas y modificar la inmediatamente posterior.

De modo que si cruzamos aquellos tres elementos (adversarios, armas y conflicto) con los tres tiempos de ejecución (encuentro, desarrollo y desenlace) veremos cómo los adversarios no se comportan de igual modo en cada uno de los tiempos. Comprobaremos también que las armas son jugadas de manera distinta según esos mismos tiempos y que el conflicto o motivo del enfrentamiento, a veces, permanece inalterado de principio a fin, mientras que en otras ocasiones varía profundamente en función de lo que les ocurre a los personajes enfrentados. Por ejemplo: *Obligados y ofendidos*, de Rojas Zorrilla; *Amor, pleito y desafío*, de Lope de Vega; *La dama duende*, de Calderón. En esas obras tendremos varias situaciones dramáticas diferenciadas posibles, que en el conjunto conformarán la acción entre A y B.

Vamos a ver un ejemplo de esta manera de cruzar los tres elementos estructurales con los tres tiempos citados. Tomemos *El condenado por desconfiado* de Tirso. Veamos la escena VI, en Jornada II, con Octavio y Enrico.

	ADVERSARIOS	ARMAS	CONFLICTO
ENCUENTRO	Octavio y Enrico. Enfrentamiento dialéctico.	No	Octavio reclama a Enrico el dinero que le ha dado para que matara a Albano, que sigue vivo. Enrico ha cambiado de parecer al ver a Albano, persona mayor, de pelo cano, que le recuerda a su padre. Esa imagen le imposibilita, por respeto, a hacerle ningún daño.
DESARROLLO	Pelean, desenvainan las espadas.	Espadas	Octavio reclama insistente su dinero, que Enrico no está dispuesto a devolverle. Octavio le llama malhechor (no pensé/ que la palabra que dio/ de matarle vuesarcé,/ no se cumpliera (...)) / ¿Esto es ser hombre de bien?/) De las palabras pasan a las armas; ambos desenvainan, tirando una primera cuchillada Enrico, intimidatorio; la respuesta de Octavio, que no se arredra, impregna el lance de un variado parloteo picado entre armas. Enrico pretende humillar a Octavio, ahora por medio de las armas; no combate a muerte, sólo para desarmarlo, hasta que Octavio le insulta.
DESENLACE	Enrico hiere a Octavio.	Espadas	A partir de que Octavio llama gallina a Enrico hay un cambio de ritmo en el enfrentamiento: con más brío ataca Enrico, que si en su primera actitud con Octavio podría haber sido sólo herirle o desarmarle, humillándolo, ahora será acabar con él: esa palabra pronunciada sólo con sangre se puede lavar. Enrico acabará sentenciando: "A hombres, como tú, arrogantes,/ doy la muerte yo, no a viejos,/ (...)) / pide a Dios, si él lo permite,/ que otra vez te resucite,/ y te volveré a matar."/

Si analizamos las líneas de fuerza o vectores que indican quién inicia, provoca, posibilita y/o genera que ambos se enfrenten, de entre los dos adversarios veremos que uno de ellos es, podemos decir, protagonista y el otro antagonista. Esto es importante: no es lo mismo ser el ofensor que el ofendido (aunque cualquiera de los dos pueda ser el iniciador del altercado). En el caso que nos ocupa el ofensor y protagonista es Enrico (él es el que modifica o altera la relación entre ambos, y el que imprime nuevo rumbo a la escena con su determinación de no devolver el dinero y no ejecutar la acción por la que recibió ese dinero), mientras que Octavio es el ofendido. A veces, los papeles se confunden y ambos se pueden dar por ofendidos, tachando al

otro de ofensor. Por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, el encuentro entre don Alonso y don Rodrigo en la calle por el listón de doña Inés: ambos se creen con el derecho a ser único y exclusivo en ese lugar, la calle y reja; por la posesión del objeto, el listón, y por lo que representa. Estas situaciones dan credibilidad y cuerpo (en el sentido de dar consistencia al carácter del personaje) a cada uno de ellos, que en esos momentos ven al otro como un entrometido, un ofensor que busca la provocación.

Alonso.-

Hidalgos,
en las rejas de esa casa
nadie se arrima.

[...]

Rodrigo.-

¿Quién es
el que con tanta arrogancia
se atreve a hablar?

Alonso.-

El que tiene
por lengua, hidalgos, la espada.

Rodrigo.-

Pues hallará quien castigue
su locura temeraria.

Acto I, Escena XIII, *El caballero de Olmedo*, Lope de Vega

Normalmente los roles de ofensor y ofendido están contruidos perfectamente. Entendiendo que ofensor es el que provoca una situación de desequilibrio que afecta al otro, al que llamamos el ofendido, y que podrá reclamar un reparo. Dependiendo de la gravedad del hecho se podrá satisfacer con una simple disculpa y una palabra, o esa palabra será el detonante que aboque a ambos contendientes al infierno de las cuchilladas, "lenguas que hacen", distintas de las otras lenguas, "las que dicen". No

siempre el enfrentamiento es feroz, pero sí muchas veces encontramos verdadera violencia y fanatismo en los lances de armas en bastantes de nuestras comedias áureas. En *La monja Alférez*,⁷⁷ de Pérez de Montalban, Miguel, hermano de Catalina (que se hace llamar Guzmán), sospechando que 'él' es ella, la presiona para que le acompañe y acepte su condición de mujer, amenazándola de muerte; ella (él) le responde ofendida, ignorando su condición femenina y afirmando su masculinidad:

Guzmán.-

(Ya se declaró, perdone
la sangre, que sólo estriba
en el acero el remedio.)
Sospecho que se os olvidan
las hazañas de este brazo,
pues con tan loca osadía
nombre de mujer me dais;
y si a provocarme a ira,
no bastara la violencia
que pretendéis, bastaría
sólo este agravio a obligarme
a que el fuerte acero esgrima.

Jornada I, p.16-17, *La monja Alférez*

Lejos de ser una excepción, la violencia es la base, no efímera, en la que se sustenta buena parte de nuestro teatro clásico, que muchas veces manifiesta con rotundidad y fanatismo la respuesta con las armas.

Don Lope.-

¿Quién mi nombre pregunta?

⁷⁷ Pérez de Montalbán, J., *La monja Alférez*, texto electrónico preparado por Ricardo Castells, editado por Vern Williamsen, 1998. (vid: www.trinity.edu/org/comedia/montalba/monjal.html).

Don Juan.-

Quien, porque habléis, sospecho
que abrirá en vuestro pecho
mil bocas con la punta
de este acero.

Jornada II, Escena XIV, *A secreto agravio, secreta venganza*,⁷⁸
Calderón

Podemos volver a afirmar, en consecuencia, como hicimos al principio, que la historia del teatro del Siglo de Oro está garabateada con dos clases de hojas: las de acero, relucientes, empuñadas, y las de papel, flexibles, impresas. Contienen en sí mismas un modo de relación muy especial, una vibración energética que heredan sus personajes, estela y trazo agudo, chispa y destello que, a veces, llega hasta los escenarios derramándose como una catarata hacia la sala y hacia el público espectador, tanto el actual como el de aquel Siglo brillante de antaño.

⁷⁸ Calderón de la barca, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1976.

Capítulo 4.

Sello de autor para los lances de armas

Las reseñas a los lances de armas en los siglos XVI y XVII referidos al teatro las vamos a encontrar diseminadas. No son abundantes y vienen insertadas de dos maneras: dentro de las piezas teatrales y también entre las ideas y argumentos sobre la preceptiva y creación literaria. Así pues, el material que podemos recoger procede directamente de dos fuentes: de ciertos tratados de la preceptiva dramática; y de textos literario-dramáticos, y en éstos de dos modos, ya sea dentro de la acción u opinión de un personaje, ya sea como prólogo o sentencia del propio autor. De entre estos últimos tenemos a Torres Naharro, Rey de Artieda, Juan de la Cueva, Cervantes, Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillém de Castro y Bances Candamo. Mientras que entre los preceptistas y estudiosos de la teoría dramática podríamos mencionar al Marqués de Santillana, López Pinciano, Carvallo, Caramuel y otros. Dado que el tema que nos ocupa es el *Enfrentamiento con armas en el Teatro del Siglo de Oro español*, indicamos que solamente vamos a anotar aquellos fragmentos que, entendemos, tienen que ver con el uso y costumbres del juego de armas en relación con la comedia áurea y a ello hagan mención. Algunos de estos fragmentos son:

Miguel de Cervantes, *Prólogo al lector*.

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie, ni a caballo. (...) Sucedió a Lope de Rueda, Navarro..., inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora.

Obras completas, Tomo I, pp.133-136

Calderón, *El mágico prodigioso*.

Cipriano.-

Aunque os parece que ignoro
por mi profesión las varias
leyes del duelo que estudia
el valor y la arrogancia,
os engañáis; que nací
con obligaciones tantas
como los dos, a saber
qué es honor y qué es infamia.
Y no el darme a los estudios
mis alientos acobarda;
que muchas veces se dieron
las manos, letras y armas.

Jornada I, vv. 371-82

Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*.

Doña Serafina.-

¿Qué juego o fiesta se halla
que no le ofrezcan los versos?
[...] Para el alegre, ¿no hay risa?
[...]¿No hay guerra para el valiente,
consejos para el prudente,
y autoridad para el grave?
Moros hay si quieres moros;
si apetecen tus deseos
torneos, te hacen torneos;
si toros, correrán toros.

Acto II, escena XIV

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*.

Pique sin odio, que si acaso infama
ni espere aplauso, ni pretenda fama.

(vv.345-6)

Agustín de Rojas: *Loa a la comedia*.

...En los días que Colón
descubrió la gran riqueza
de Indias y Nuevo Mundo, [...],
a descubrirse empezó
el uso de la comedia,
porque todos se animasen
a emprender cosas tan buenas,
heroicas y principales,
viendo que se representan
públicamente los hechos,
las hazañas y grandezas
de tan insignes varones,
así en armas como en letras;
porque aquí representamos
una de dos: las proezas
de algún ilustre varón,
su linaje y su nobleza,
o los vicios de algún príncipe,
las crueldades o bajezas, [...]
después desto, se usaron otras
sin éstas [barba y cabellera], de moros y de cristianos,
con ropas y tunicelas. [...]
Ya se hacían tres jornadas,
y echaban retos en ellas, [...]
llegó el tiempo que se usaron
las comedias de apariencias,
de santos y de tramoyas
y entre éstas, farsas de guerra.

El viaje entretenido, Clásicos Castalia, Madrid, 1972, pp.147-158

Andrés Rey de Artieda: *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*⁷⁹.

Los palos que se dan allí, ¿son palos?

¿A dicha, los que mueren no reviven?

[...]

Pues la comedia ¿qué otra cosa enseña?

... El fin de una justísima querella,

la muerte arrebatada de un tirano

que por su gusto todo lo atropella.

Fernando de Rojas, *La Celestina*.

Todas las cosas han sido hechas a manera de contienda. [...] Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo. [...] entre los animales ningún género carece de guerra: [...] una especie a otra persigue. [...] aún la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla.

Prólogo, pp.43-50.

Por otro lado, en otro capítulo hemos recogido las propias escenas de armas contenidas en diferentes obras de distintos autores. Todo ello nos indica que la presencia de las armas está activa en el Siglo de Oro en textos dramáticos, en textos teóricos y en otros poéticos o narrativos.

Una escena de armas la podemos observar desde sí misma y desde el lugar de su creador, el poeta. Desde el poeta nos hacemos varias preguntas:

¿Tiene el autor un sello especial para construir escenas de armas?

¿Este sello es independiente del género que trate?

79 Rey de Artieda, "Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro", Zaragoza, 1605, en Sánchez Escribano, F. y Porcheras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, segunda edición, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1971, p.139.

¿Es pródigo o comedido en el uso de las armas en las escenas de enfrentamiento?

Vamos a hacer un pequeño cuadro en el que intentamos ver en su conjunto, cuál es la respuesta a estas tres preguntas, figuradamente formuladas a varios poetas-autores, representativos del Siglo de Oro, importantes por la obra legada.

AUTOR	¿TIENE EL AUTOR UN SELLO ESPECIAL PARA CONSTRUIR ESCENAS DE ARMAS?	SU CAPACIDAD DE CREACIÓN DE SITUACIONES DE ARMAS ¿ES INDEPENDIENTE DEL GÉNERO QUE TRATE?	¿ES PRÓDIGO EN EL USO DE LAS ARMAS EN LAS ESCENAS DE ENFRENTAMIENTO?
F. de Rojas	No	(?)	No
J. del Enzina	No	Sí	No
M. de Cervantes	No	Sí	Sí
Lope de Vega	No	Sí	Sí
Tirso de Molina	No	Sí	Sí
Pedro Calderón	No	Sí	Sí
Rojas Zorrilla	Sí	Sí	Sí

Comentario: de la primera cuestión planteada deducimos que no existe una marca que identifique a un autor, y eso por dos razones. La primera, porque ninguno tiene en sus escritos propuestas coreográficas explícitas; y en segundo lugar, porque de lo que cada uno tiene escrito en los textos, como pueden ser referencias, opiniones del personaje, situaciones encontradas en las que se trata el tema, etcétera, cualquiera de ellas podría pertenecer, sin duda, a cualquiera de los otros. Salvo Rojas Zorrilla que como hemos dicho en alguna ocasión, es, a nuestro parecer, el autor que mejor trata el tema de los enfrentamientos, por extensión y por calidad; pero, sobre todo, por la peripecia argumental que desarrollan los personajes en cada uno de los lances. Basta recordar las escenas de armas que pueblan textos como *Donde hay agravios no hay celos*, *Ente bobos anda el juego*, *Los bandos de Verona*, *Obligados y ofendidos* o *Abrir el ojo*.

Otra cuestión interesante es comprobar si el juego de armas se comporta de igual modo en una obra de corte cómico que en una de estilo trágico en un mismo autor. A lo cual podríamos contestar que no. Esencialmente no podemos decir que las armas se jueguen de igual manera; los géneros y subgéneros que tienen que ver con la comedia, la farsa, el entremés, etc., son escenas donde las armas se pueden jugar en un código más amplio y expresivo, entendiendo por tal el campo espacial y rítmico que un arma puede conjugar. Tenemos otro aspecto a considerar: el tratamiento del arma como si fuera un objeto distinto a sí mismo; por ejemplo, una espada es una cruz que espanta diablos, colocada entre piernas es un pene, puede simular un artefacto que dispara, una raqueta que golpea una pelota, etc.

El siguiente paso sería preguntarnos cómo se reconoce una escena de armas. Evidentemente por la presencia de las armas, y por el juego que éstas desarrollan. En él debemos distinguir, como hemos indicado páginas atrás, tres partes: el encuentro físico entre personajes, el desarrollo o cuerpo del enfrenamiento y por último el desenlace entre los adversarios. La calidad de cada uno de estos segmentos caracteriza cada escena, y veremos que según qué escena, se potencia una u otra de las tres partes. Ejemplo: Rojas Zorrilla en las comedias de capa y espada y en las de enredo *Abrir el ojo*, *Donde hay agravios* o *Entre bobos anda el juego*, pone el énfasis en el modo de encuentro entre personajes, y en el desarrollo del juego de armas, quedando el desenlace como una consecuencia fluida del comportamiento de los personajes enfrentados. El ejemplo extremo sería el enfrentamiento por parejas que se da en *Abrir el ojo*⁸⁰: don Clemente y don Julián tienen un duelo contra don Juan; dado que don Juan llega solo y no tiene acompañante, don Julián propone pasarse al otro lado junto a don Juan, y que Cartilla, el criado, pelee con don Clemente, resultando el cuerpo de adversarios así: don Clemente contra don Juan y Cartilla contra don Julián, con lo que el duelo entre adversarios es doble (uno de ellos es cedido para ser dos contra dos).

80 Rojas Zorrilla, F., *Abrir el ojo*, Edición de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Clásicos Castalia, nº 282, Madrid, 2005, pp.253-485.

Don Julián.-

Pues yo me paso a su lado,
porque esto se empieza ya.
Y a vuestro lado podrá
reñir...

Don Clemente.-

¿Quién?

Don Julián.-

... vuestro criado.
Para eso le dad licencia.
Dos a dos, los cuatro así
reñiremos, que por mí
no se ha deshecho pendencia.
Porque no es razón ni quiero
ahora, aunque sea razón
que se deje esta cuestión
por no hallar su compañero.

Jornada III, vv. 2383-95.

Pelean las dos parejas.

Juan.-

Reyes míos
matémonos poco a poco.
¿Cómo tiráis estocadas?
Eso es quererme matar.

Don Clemente.-

¿Qué he de hacer?

Don Juan.-

En mi lugar
reñimos a cuchilladas.

Jornada III, vv. 2421-26.

Por miedo a don Clemente, don Juan propone un cambio de parejas con nueva acomodación de adversarios (lo que era A contra B y C contra D, se transforma en A contra D y C contra B).

La escena resulta un disparate en el que el autor se ríe de los duelos de honor, y en donde se cuestiona a los maestros de armas,

Don Clemente.-

¿Mi maestro de armas
será bueno?

Cartilla.-

No, señor
que esto es con espadas blancas.

Jornada III, vv.2176-78.

Y en donde se delibera hasta el modo de hacer las heridas, con preferencia de las cuchilladas (golpe de corte) sobre las estocadas (golpe de punta). Igualmente se mofa del maestro de armas Carranza⁸¹.

Don Julián.-

¿Sabéis jugar bien las armas?

Don Clemente.-

Con cólera no hay destreza.

81 El maestro de armas Jerónimo de Carranza escribió en 1582 *La filosofía de las armas y su destreza*.

Don Julián.-

Yo no la tengo, y me holgara
aprovechar dos liciones
de Carranza.

Don Clemente.-

Heridas falsas
son todas las que enseñó.

Don Julián.-

Quien no sabe ejecutarlas
las llama así; más yo sé
si son finas o son falsas.

Jornada III, vv.2292-2300.

El conjunto de todos estos fragmentos forman parte de toda una gran escena de armas, extensa, que toma como base un duelo concertado y doble entre adversarios, duelo que no se puede realizar si no es con el mismo número de enfrentados a cada lado. Repetimos que Rojas Zorrilla es el gran maestro en crear escenas de este tipo: extensamente largas, con cambios de pareja y excelente peripecia de armas; otro ejemplo podría ser una de las primeras escenas de *Donde hay agravios no hay celos* entre don Juan-don Lope y entre los respectivos criados Sancho-Bernardo. No debemos cerrar este apartado sin hacer mención a otro gran creador de escenas de armas como es Pérez de Montalbán, que en su obra *La monja Alférez*, así lo muestra. De Tirso de Molina podemos decir otro tanto en sus obras *Don Gil de las calzas verdes* y *El condenado por desconfiado*. Cervantes tiene un punto muy interesante en acciones de armas en la tragedia *La Numancia* y en las comedias *El gallardo español* y *El rufián dichoso*. Lope es más bien escueto y menguado hasta en las acotaciones y Calderón no incide en profundidad aunque sí es prodigo en el uso del recurso del enfrentamiento (*El Príncipe constante*, *La vida es sueño*, *El sitio de Breda*, *Hombre pobre todo estrazas*, *Dar tiempo al tiempo...*).

¿En qué se diferencia una escena extraordinaria, de otra sencilla o normal? Una escena decimos que es extraordinaria por dos motivos: su importancia en el curso de

la acción y porque es imprescindible para el discurso propuesto por el autor. Por ejemplo, la escena final de *El caballero de Olmedo*, lo sería; mientras que la escena del encuentro entre don Alonso-Tello con don Rodrigo-don Fernando en la calle, junto a la reja de doña Inés, no es trascendental para la evolución de la trama argumental y se podría prescindir de ella. Es una escena normal, en la que no destaca especialmente ninguna de las tres partes antes citadas y todas tres contienen un cierto equilibrio y similar intensidad en el enfrentamiento.

¿Por qué se le reconoce a un autor su conocimiento en armas y su capacidad para construir esas escenas? En primer lugar, por el número de esas escenas que encontramos insertadas en la totalidad de su obra; en segundo por la calidad del enfrentamiento y terminología específica dicha por los personajes, y por último por el diseño general y peripecia de armas propia de la escena.

A continuación compararemos dos obras de un mismo autor, una comedia y una tragicomedia, como *Dar tiempo al tiempo* y *El príncipe constante*, ambas de Calderón. *Dar tiempo al tiempo* es una comedia de capa y espada en la que destacan dos enfrentamientos singulares (uno contra uno) entre galanes ayudados por algún familiar protector de la dama, y otros dos grupales, uno contra varios soldados, que salen por piernas, y otro contra los alguaciles que igualmente escapan huyendo. En *El Príncipe constante*, con un registro totalmente distinto, se trata de la entereza del personaje don Fernando, príncipe a medio camino entre el monje y el soldado, y de su convicción y fe. En ella, el juego de armas está al servicio de la idea, injusta, del apresamiento y la cautividad, y de las condiciones a las que son sometidos los cautivos, así como a la necesidad de su liberación. Las escenas de armas son abundantes en la primera parte, con entradas y salidas rápidas, encuentros, persecución, escarceos, cruce de armas, apresamiento, etc., entre el bando moro y el cristiano, con combates tanto singulares como grupales. En la comedia de capa y espada, que trataremos en el Capítulo 10, el ineludible juego de las armas contiene en sí misma esa condición inexcusable, que se anuncia desde el mismo título (de capa y espada viene a significar, por aproximación, comedia de tapados, encubiertos y armados) revelando el espíritu y esencia de este tipo de comedia. Mientras, en el drama, el peso del enfrentamiento lo da el argumento o intriga y la gravedad de las acciones de los personajes.

El rufián dichoso, de Cervantes, equidistante entre la comedia hagiográfica, la comedia fantástica y la de capa y espada, se desenvuelve bien en cuanto a la cantidad,

versatilidad y referencia a las armas. En ella se juega la daga, hay duelos fingidos de frailes con raquetas a modo de espadas, un diablo que pelea...

De lo dicho hasta ahora podemos afirmar dos cosas: una, que hay diferencias importantes entre autores, siendo más prolíficos aquellos que en su vida cotidiana han servido y ejercitado las armas, caso de Cervantes; la segunda afirmación nos conduce a asegurar que no se puede hablar de un estilo personal y reconocible de escenas de armas entre los autores; salvo el caso excepcional del temperamental Rojas Zorrilla, como podemos comprobar, sobre todo, en sus comedias de enredo o de capa y espada.

Por otro lado, podemos preguntarnos si existe un patrón o plantilla para confeccionar una escena de armas entre adversarios. La respuesta a esta pregunta contiene en sí misma una contradicción, pues igualmente podríamos decir que sí existe, a la vez que podemos afirmar con rotundidad que en absoluto encontraremos una plantilla única, capaz y universal, que sea válida al cien por cien para todos. Y eso es así porque hay parámetros que pertenecen y afectan a lo particular y específico de cada escena de armas y hay otros, generales, que constituyen, y se corresponden con la parte común de este tipo de escenas. Estas escenas no están sujetas a tiempo, ni tienen reglas fijas que conduzcan el enfrentamiento, como podría ser en un combate de esgrima deportiva, por ejemplo. Como hemos dicho anteriormente, los enfrentados pueden ser varios contra varios o contra uno, y otras combinaciones posibles, dándose el caso de evolucionar de combate singular a combate grupal, en una misma escena de armas, sin siquiera cambiar el modo estrófico. Por ejemplo *El galán fantasma*⁸², Jornada I, vv.866-938, entre Astolfo, galán, correspondido por Julia y el Duque que la pretende; en este lance, que comienza enfrentando a uno contra uno, se sumarán los criados del Duque, en su favor, el padre de Astolfo y un amigo que le acompaña, transformando el primigenio combate singular en un abultado combate grupal. Ese proceso, pero en sentido inverso, lo veremos en *Los bandos de Verona*⁸³ en la Jornada I, pp.37-43, desde la escena grupal en la que el Conde Paris, Andrés y Antonio, padre de Julia, se enfrentan a Alexandro, evolucionando hacia combate singular entre éste y Conde Paris. A veces, incluso siendo el mismo conflicto el generador del enfrentamiento en escenas distintas, resulta complicado establecer un *modus operandi* común para ambas.

82 Lope de Vega, F., *El galán fantasma*, Biblioteca Cervantes virtual (vi: octubre, 2012).

83 Rojas Zorrilla, F., *Los bandos de Verona*, TESO.

En el cuadro siguiente anotaremos dos obras que contienen escenas de armas cuyos conflictos son similares, de autores distintos, escritas en un igual registro; con número de personajes enfrentados y armas iguales, y un desenlace parecido:

OBRA	<i>Obligados y ofendidos</i> ⁸⁴ , Rojas Zorrilla	<i>Amor, pleito y desafío</i> ⁸⁵ , Lope de Vega
REGISTRO	Comedia (capa y espada)	Idem
Nº PERSONAJES	Dos, más un muerto, hermano de uno de ellos, más una dama, hermana, pretendida por el ofensor.	Dos, más un muerto, hermano de uno de ellos, más una dama, que los tres pretenden.
CONFLICTO	A, B y la dama D, hermana. C pretende a D. B le tiende una emboscada, en la que muere B. C huye de la justicia y A lo protege. Cuando conoce quien ha muerto a su hermano le reta, obligado por la ofensa. Al final quedarán amigos.	A, B y C pretenden a la dama D. A y B son hermanos. C se enfrenta a B y le mata. A, sin saber que C es el agresor de su hermano lo protege de la justicia. Cuando conoce quién es, le reta, se baten, le hiere y de nuevo lo acoge como amigo.
ARMAS	espadas	espadas
DESENLACE	Amistoso	Amistoso

El ejemplo es fácil y traído muy a propósito. Hay más. En otro momento, en otro lugar los veremos.

Podemos añadir para finalizar un par de cuestiones: una, que siendo las mismas armas, el modo de encuentro y el desenlace puede llegar a ser idéntico, como acontece en los ejemplos presentados, o totalmente diferentes, como podríamos ver en otros. Y dos, que por todo ello, y como consecuencia, podemos decir que aunque hay varios elementos comunes a todo tipo de escenas de armas, hay otros que son particulares y exclusivos, por tanto determinantes, muy capaces de corregir y proponer soluciones profundamente diferenciadas de aquellas otras.

Particularmente cada escena de armas decimos que es única, puesto que cada personaje que combate es único. Su comportamiento lo es en la medida en que las circunstancias ambientales⁸⁶ que le envuelven y las circunstancias emocionales⁸⁷ que le

84 La escena que comentamos pertenece a la Jornada I y está recogida en el Anexo I Fichas de Esgrima escénica.

85 La escena que comentamos pertenece a la Jornada I, y está recogida en el Anexo I Fichas de Esgrima escénica.

86 Las circunstancias ambientales obligan a un personaje a una actitud física unívoca y determinante en su quehacer físico; por ejemplo, si es de noche, o si el lugar donde se encuentra es un salón de la Corte, un jardín o una almena. En cada caso la disposición corporal expresiva y gestual del personaje será distinta y acorde con ese lugar o esa circunstancia eventual.

configuran, también lo son⁸⁸. Todo ello determina y condiciona, en buena medida, sus intenciones y las acciones que puede llegar a realizar. Ejemplo: *El Lindo don Diego*⁸⁹, o don García de *La verdad sospechosa*⁹⁰: un galán fanfarrón y un empedernido embustero nos figuramos qué pueden llegar a hacer en determinadas circunstancias.

Podríamos confeccionar un cuadro catálogo en el que se relacionen el encuentro entre personajes y el desenlace que provocan, para escenas en clave comedia y escenas de enfrentamiento singular, A contra B, o grupal, escenas similares en el conflicto, en la motivación de un personaje, etcétera. Veamos algunos ejemplos:

OBRA. AUTOR	ELEMENTO SIMILAR	PERSONAJES	DESENLACE
<i>Castelvines y Monteses</i> , Lope	Pelea fingida entre el caballero y su acompañante	Roselo y Marín, acuerdan simular una pelea para que al ruido de las cuchilladas acudan los músicos del otro pretendiente de Silvia y abandonen la calle.	Roselo y Marín consiguen que la calle quede despejada.
<i>Hombre pobre todo es trazas</i> , Calderón	(amigo o criado que se hace pasar por otro caballero),	Don Diego pide explicaciones a don Rodrigo (su criado caracterizado de galán) sobre una cadena que le ganó, y que entregó a una dama, que resultó ser falsa. Fingen una pelea para salvar su dignidad y la apariencia.	Don Diego es apresado por la justicia y Rodrigo huye.

87 Las circunstancias emocionales tienen que ver con el estado interno del personaje y con ese rumor de inquietudes agradables o no, que le obligan a actuar quizás de modo condicionado.

88 Sobre el personaje que combate ver el Capítulo 7.

89 Moreto y Cabañas, A., *El lindo don Diego*, en *Comedias escogidas*, Biblioteca de Autores Españoles, Edic. Atlas, Madrid, 1950, pp. 351-372.

90 Ruíz de Alarcón, J., *La verdad sospechosa*, Edicomunicación, Ripollet, 1994.

OBRA. AUTOR	ELEMENTO SIMILAR	PERSONAJES	DESENLACE
<i>La viuda valenciana</i> , Lope	Un personaje, ligado a la dama, es ofendido por otros tres que la pretenden.	A Urbán, el escudero de doña Leonarda, viuda, se le enfrentan tres galanes, Otón, Valerio y Lisardo (rechazados por ella), porque creen que él es su amante.	Camilo, el galán, que ha sido seducido por la viuda, será el que los departa y los separe.
<i>El rufián Castrucho</i> , Lope		Don Álvaro, sargento de la milicia, ha medio convencido a Fortuna, moza de buen ver, para que le asista. Don Jorge, alférez, con dos soldados, le abordan y se enfrentan a él para quitarle a Fortuna.	Todos acometen al sargento que salen de escena acuchillándose; quedando solos don Jorge y Fortuna. De inmediato entra don Héctor que hará lo mismo que el anterior, saliendo todos de escena, quedando sola Fortuna.

OBRA. AUTOR	ELEMENTO SIMILAR	PERSONAJES	DESENLACE
<i>No hay burlas con el amor</i> , Calderón	El padre de la dama descubre al galán en su casa escondido.	Don Pedro, padre de Beatriz, descubre en su casa a don Alonso, escondido. Desenvainan y cruzan armas. Son separados por don Juan, amigo de ambos.	Desenlace con dobles parejas que se prometen casamiento (final de obra).
<i>Obligados y ofendidos</i> , Rojas Zorrilla		Don Luís padre de Fénix (dama) descubre en su casa al Conde, amante de su hija. Se retan pero no llegan a cruzar armas.	Don Luis reta al Conde que rechaza el enfrentamiento por ser don Luis persona mayor.

OBRA. AUTOR	ELEMENTO SIMILAR	PERSONAJES	DESENLACE
<i>Valor, agravio y mujer</i> , Ana Caro	La dama, en determinadas ocasiones vestida de varón, va en su busca. Él	Doña Leonor, vestida de hombre, haciéndose llamar Leonardo y retando a don Juan, por quien ha sido abandonada, se enfrenta a él, y también le defenderá cuando otro galán, Ludovico le desafíe.	Él le reclama que se identifique, ella, ofendida, le deja solo y abandona. El final será desenlace feliz.
<i>La vida es sueño</i> , Calderón	la ha abandonado; ella reclama su dignidad y su honor.	Rosaura, pertrechada de armas, acompañada de Clarín, atravesando países en busca de Astolfo, el príncipe que la abandonó después de seducirla.	Segismundo obliga a Astolfo a desposarse con Rosaura, cosa que acepta después de saber que ella es hija de Clotaldo.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i> , Tirso		Doña Juana, acude a Madrid en busca de su don Martín, que la ha abandonado; como estrategia se hará pasar por don Gil, caballero seductor.	De nuevo se arreglan las parejas y doña Juana y don Martín volverán a estar juntos.
<i>El gallardo español</i> , Cervantes		Doña Margarita, vestida de hombre, lucha en el bando cristiano. Ha ido a tierra de moros en busca de don Fernando que, disfrazado, está luchando en el bando de los moros.	Don Fernando declara quien es y su intención de desposarse con doña Margarita.

Cada escena contiene elementos comunes que nos permitirían afirmar que se puede llegar a confeccionar una plantilla o modelo, porque siempre son dos los adversarios, sean individuos o sean grupos, los que se enfrentan. Y además, siempre consta de tres partes: encuentro, cuerpo y desenlace.

Quizás se podría diseñar un catálogo de modos de encuentro entre adversarios, e igualmente podríamos hacerlo para los desenlaces, pero como vemos, aún partiendo de situaciones parecidas, cada una tiende a ramificarse buscando su propio acomodo.

Aún podemos imaginar que el juego técnico de armas que desarrollan ambos personajes o grupos, en cada una de las diferentes escenas, sea el mismo siempre: igual partitura coreográfica, iguales armas. No obstante y dependiendo de la situación de cada uno de ellos, de las circunstancias dichas, del objetivo y de la propia habilidad para con las armas, veremos que la realización del combate escénico para cada una de las escenas se nos resuelve modificada y adecuada a las distintas propuestas, específicamente particulares que las harán distintas, siempre, a las demás. Pues son las propias intenciones de los enfrentados los que determinan qué hacen y cómo lo hacen.

Capítulo 5.

Categoría del lance de armas: escenas de armas normales y escenas de armas irregulares

Puede resultar extraño ofrecer un capítulo cuyo título se refiera a escenas de armas con categoría de anormales o irregulares. Tiene su justificación, como veremos.

Al profundizar en el estudio de las escenas de armas contenidas en nuestro teatro áureo, a veces encontramos algunas de ellas que no encajan en el perfil o molde normal de enfrentamiento entre las partes en conflicto. A esas escenas las llamamos irregulares, por que, como veremos, alguno de sus componentes está alterado.

Debemos entender que son escenas irregulares en el sentido de anómalas, porque en su estructura interna o en su esencia hay una distorsión o una contradicción que hace que no sea una escena de armas al uso normal, que es aquella en la que dos individuos o grupos, como hemos dicho, se enfrentan, procurando, cada uno para sí, resolver el conflicto motivo de la confrontación, a su favor. Las escenas anómalas que conocemos tienen un diseño distinto en el enfrentamiento y las hacen únicas y especiales. Forman un grupo de escenas que tienen modificado alguno de los siguientes elementos: el conflicto, la relación entre personajes enfrentados, la situación, las armas, el espacio, el tiempo, etc. Trataremos algunos ejemplos en los que veremos qué parte de la escena está alterada y cómo eso corrige y modifica todo lo demás. El cuadro siguiente nos muestra el aspecto por el cual son escenas irregulares:

PARTE ALTERADA DE LA ESCENA: PERSONAJES.		EN QUÉ MODIFICA AL RESTO DE LA ESCENA.
<i>La Numancia</i> , Cervantes, Jornada IV	Los personajes que se enfrentan son todos numantinos, y deben pelear a muerte entre ellos.	Aporta un elemento enriquecedor del enfrentamiento, pues los personajes deben, sin excepción: primero pelear entre ellos mismos, sean amigos, familiares, soldados o civiles, ancianos, jóvenes... En segundo lugar, tienen que hacerlo a muerte.
<i>Castelvines y Monteses</i> , Lope de Vega, Acto IV, escena V	Roselo y Marín, ejecutan cuchilladas fingidas para que los músicos acudan a ver qué ocurre y así dejen la calle despejada.	Este hecho anecdótico le da un matiz lúdico a las armas y un punto de sapiencia al autor que permite un tono de picardía en los personajes.
<i>La Estrella de Sevilla</i> , ⁹¹ Lope de Vega, Acto II, Escena XIV, pp.557-58.	Sancho Ortiz debe pelear contra Busto a muerte, sin querer, y Busto Tavera tiene que responder a la provocación y pelear sin entender el motivo.	Los dos personajes se mueven en una contradicción, ambas graves: la riqueza de posibilidades expresivas que esta circunstancia aporta a los personajes hace que esta sea una de las mejores escenas que existen en nuestro teatro áureo.
<i>El Hamete de Toledo</i> , ⁹² Lope de Vega, Acto III, p.204.	Un maestro de esgrima con espada se enfrenta a Hamete, moro cautivo, que empuña un cuchillo.	Hay una doble característica en esta escena: por un lado el de las armas enfrentadas, una espada contra un cuchillo (arma larga diseñada para combatir contra arma corta, doméstica); por otro, los personajes enfrentados: un maestro de esgrima, traído a escena por el autor, que pudiéramos pensar que está reivindicando el personaje especialista en armas (aquel que más sabe y mejor puede reducir a Hamete), retratado en sentido positivo, y que da solución al conflicto social grave que ha generado el moro cautivo con los numerosos asesinatos cometidos.

⁹¹ *La Estrella de Sevilla*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.539-569.

⁹² Lope de Vega, F., *El Hamete de Toledo* en Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Tomo VI, Madrid, 1928, pp.171-208.

PARTE ALTERADA DE LA ESCENA: EL ESPACIO Y EL TIEMPO		EN QUÉ MODIFICA AL RESTO DE LA ESCENA.
<i>El mágico prodigioso</i> , ⁹³ Calderón, Jornada III, vv.2569-2758, pp.211-217	El enfrentamiento entre Cipriano y el demonio puede alterar el espacio y el tiempo.	Siempre que aparece en escena un personaje de ficción, en este caso el demonio, los parámetros espacio-temporales pueden ser modificados; además debemos tener en cuenta que Cipriano es mago, que conoce las artes por las cuales él también puede alterar el convencional aquí-ahora, mostrando habilidades en el espacio y el tiempo enriquecedoras para la escena.
PARTE ALTERADA DE LA ESCENA: LAS ARMAS		EN QUÉ MODIFICA AL RESTO DE LA ESCENA.
<i>El rey don Pedro en Madrid</i> , ⁹⁴ Lope de Vega, Acto II, pp.632-33.	Espadas negras para combatir contra sus caballeros, asesores en la Corte.	Los personajes normalmente empuñan armas que para ellos es como si fueran reales, verdaderas, de época, con filos y punta (aunque sabemos que son armas preparadas sin filo); la novedad de esta escena es que se pidan espadas negras (armas de entrenamiento) y que el rey se bata con sus súbditos.
<i>El condenado por desconfiado</i> , ⁹⁵ Tirso de Molina, Jornada III, Escena IV, vv.2165-85, pp.176-78.	Enfrentamiento con cadena.	La dificultad al introducir una cadena en escena es considerable pues el personaje Enrico la esgrime como un arma, que, esencialmente se mueve en redondo y por encima de la cabeza de quien la maneja. Necesita espacio para evolucionar.

93 Calderón, P., *El mágico prodigioso*, en Comedias religiosas, Clásicos Castellanos, nº 106, Madrid, 1963, pp.119-230.

94 Lope de Vega, F., *El rey don Pedro en Madrid*, T. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969.pp.607-646.

95 Molina, T. de, *El condenado por desconfiado*, Edic. Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Cátedra, Madrid, 1984.

PARTE ALTERADA DE LA ESCENA: EL CONFLICTO.		EN QUÉ MODIFICA AL RESTO DE LA ESCENA.
<i>Abre el ojo</i> , ⁹⁶ Rojas Zorrilla, Jornada III, esc.I, vv.2126-58	Cartilla, gracioso, parlotea contra los duelos, al tiempo que debe formar parte de una pareja que se bate.	Dos novedades en este monólogo: una que sea el gracioso el que haya sido llamado para formar parte de las partes enfrentadas, la otra, es su opinión sobre este tipo de hechos, de los cuales reniega por principio, no por su rango social.
<i>Obligados y ofendidos</i> , ⁹⁷ Jornada III, pp.108-111.	Proteger a alguien y ser su deudo por el bien recibido, y al que, al mismo tiempo, debe retar y enfrentarse, pues también ha sido ofensor.	Esta es una más de las muchas peripecias que suele proponer el autor; esta misma es en sí una contradicción sublime, eficazmente resuelta.
<i>Las dos bandoleras</i> , Lope de Vega, ⁹⁸ Jornada II, pp.212-216.	Se hacen bandoleras para vengarse de todos los hombres. Ensayan lo que serán las emboscadas que harán a los viajeros que pasen por sus dominios.	La particularidad de esta escena la vemos en la reacción de las hermanas ofendidas echándose al monte y jurando acabar con todos los hombres con los que se encuentren, y también por lo que hacen para que todo salga como ellas desean. Para eso ensayan, haciendo papeles de ofensor y ofendida (teatro dentro del teatro).
PARTE ALTERADA DE LA ESCENA: LA SITUACIÓN.		EN QUÉ MODIFICA AL RESTO DE LA ESCENA.
<i>El gallardo español</i> , ⁹⁹ Cervantes, Jornada III, pp.210-213.	El caballero don Fernando pelea en el bando moro, siendo cristiano, y lo hace contra éstos, aunque de modo suave.	En respuesta a un desafío que le lanza el moro Alimuzel, don Fernando deja la plaza donde está atrincherado y va en su busca, haciéndose pasar por moro. Su permanencia en ese bando le hace tener actitudes y resolver situaciones conflictivas en las que no puede declarar abiertamente quien es ni tampoco comportarse como un moro convencido.

96 *Abre el ojo*, Edic. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Clásicos Castalia, nº 282, Madrid, 2005, vv. 2126-58, pp.430-31.

97 *Obligados y ofendidos*, TESO, Jornada III, pp.109-111.

98 *Las dos bandoleras et al.*, Biblioteca de Autores Españoles, XX, Edic. de Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas Ediciones, Madrid, 1965, pp.185-237.

99 *El gallardo español* en Teatro completo, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.139-220.

Las comedias que llamamos de armas se caracterizan porque en su trama existe al menos un conflicto entre dos personajes o grupos, a los que llamamos A y B, en el que las armas hacen acto de presencia y se esgrimen, derivando hacia uno u otro adversario el desenlace de ese enfrentamiento armado. También porque están escritas en verso.

Y así, una escena de enfrentamiento con armas y escrita en verso, podemos decir que es una escena normal de las muchas que abundan en nuestro teatro en el Siglo de Oro.

Por tanto, una escena irregular también será aquella que incumpla o altere alguno de estos dos elementos que la caracterizan. De esta manera tendríamos un ramillete de ciertas obras que perteneciendo a esta época no resuelven los diálogos en verso y/o no contienen ni desarrollan escenas con armas. Ejemplo primero serían *La Celestina* de Fernando de Rojas y *Comedia Medora* de Lope de Rueda; ejemplo segundo serían *El desdén por el desdén* de Moreto, *Los amantes de Teruel* de Rey de Artieda, *La traición en la amistad* de María de Zayas y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara.

Como vemos hay excepciones tanto en uno como en el otro caso, pero, son las menos.

Lo normal es que empuñen armas los caballeros y los galanes; y también otros, como rufianes (*El rufián Castrucho*, *El rufián dichoso*), salteadores, soldados y milicia (*El asalto a Mastrich*, *El sitio de Breda*), maestros de armas (*El Hamete de Toledo*, *El Infanzón de Illescas*); mientras que lo anormal podría ser que fueran empuñadas por personajes como la dama (*Las dos Hermanas*, *La moza del cántaro*, *La serrana de la Vera*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El gallardo español*, *La vida es sueño*), los sirvientes (*La Celestina*, *Himenea*, *Abre el ojo*), jovenzuelos (*Las mocedades del Cid*), padres ancianos ofendidos (*El burlador de Sevilla*, *El alcalde de Zalamea*), labradores y gente del pueblo (*Fuenteovejuna*), religiosos con hábito (*A barca do Inferno*) o sin él (*Soldadesca*), religiosos que reniegan de su oficio (*Condenado por desconfiado*), moros cautivos (*El Hamete de Toledo*), sacristanes (*La guarda cuidadosa*), etc. y otros que no teniendo como oficio las armas las empuñan para resolver situaciones, digamos, conflictivas.

Existe otro grupo de escenas anormales en las que la misma esencia del enfrentamiento se nos muestra comprometida, alterada y contradictoria; son escenas límite, en las que los personajes implicados deben acometer acciones opuestas a lo que sería su curso normal y que forzosamente, a su pesar, tienen que ir hacia el lugar designado y no otro. Son escenas con fuerte carga emocional, en las que los personajes se debaten entre dos direcciones opuestas y en las que cualquiera de la elegida le lleva a la ruina o al desastre, a la tragedia. Son personajes nada extraordinarios, los diálogos se desarrollan en verso, el conflicto se resuelve con armas, pero... en la esencia del planteamiento está escondido un veneno que la hace mortal para los adversarios o contendientes. Se podrían titular matar sin querer matar, pelear sin querer pelear, tienen una raíz trágica que las envuelve. Las hay también de signo cómico y en ellas es todo más liviano y jocoso.

Escenas de carácter trágico son *La Estrella de Sevilla* de Lope, el enfrentamiento entre Sancho Ortiz y Busto, y *La Numancia* de Cervantes, el enfrentamiento entre Teógenes y otro numantino; mientras que son de distinto carácter *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla, o las cuchilladas fingidas de Roselo y Marín para que los músicos acudan a ver y despejen la calle, en *Castelvines y Monteses*.

Otro grupo de escenas irregulares las podemos clasificar atendiendo a fenómenos paranormales, como en *El primer rey de Castilla*, de Lope, en la que un ángel libera a doña Teresa del intento de violación del moro Audalla su marido; o el combate entre el demonio y Cipriano en *El Mágico prodigioso* (ambas nos permiten en una puesta en escena convencional alterar los parámetros de espacio, tiempo y acción, puesto que son seres sobrenaturales). Hay otras en donde prevalece la hora del día como elemento importante que condiciona todo lo demás: o la noche, lo cual permite jugar la oscuridad con la posibilidad de confusión que ello implica, al igual que si el recinto en el que dos personajes pelean está conscientemente cerrado y sin luz (*Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla, o *El escondido y la tapada*, de Lope).

A veces, encontramos teatro dentro del teatro hecho por los propios personajes, que desarrollan una acción de armas: una batalla fingida como honores de recibimiento del príncipe de Polonia en *El sitio de Breda*. En el registro cómico hay dos obras, una de Lope y otra de Rojas Zorrilla, que aunque distantes se aproximan mucho en el planteamiento del conflicto, tan ridículo como absurdo: *Obligados y ofendidos* y *Amor, pleito y desafío*. En ambas el ofensor A salva a B, por lo que B se siente a la vez

obligado por el favor que le debe, a la vez que ofendido por la grave acción que le ha infligido, y obligado o agradecido por la acción con la que le ha ayudado.

Hay otros casos de menor calibre, como el encuentro entre don Luis y don Manuel, en *La dama duende*. Éste, defendiendo a una dama que le ha pedido protección, y aquél, que la persigue. Sin lugar a dudas la escena gana con el cruce de armas pues de esta manera permite que el hermano de don Luis se enzarce en el lance –dos contra uno- para acto seguido reconocer en don Manuel al amigo que estaba esperando; curiosos y graciosos estos malabares situacionales.

Podríamos encontrar escenas alteradas igualmente si consideramos armas normales y armas anormales. Entre las primeras estarían la espada y la daga; entre las segundas, todas las demás. Otro subgrupo dentro de estas deberían ser aquellos utensilios y herramientas que sin ser armas son utilizados como tales por el personaje que las empuña y otras distintas a la espada: la cadena (*El condenado por desconfiado*), espadas negras (*El rey don Pedro en Madrid*), la honda, la ballesta, útiles de labranza (*Fuenteovejuna*), bastón contra Gonzalo (*El bastardo Mudarra*).

De todo esto deducimos algunas cuestiones, como que normalmente cada escena es única aunque hay ciertos patrones de conducta que se repiten y que se mantienen, creando la ilusión de que todas las escenas son o podrían ser iguales. Esto ocurre mayormente cuanto menos se conoce la disciplina de las armas, disciplina de la que se sirven prácticamente todos los autores del teatro del Siglo de Oro, como venimos anotando.

Encontramos otros ejemplos, que son peleas fingidas, como la de Doristeo contra Gerarda (*La discreta enamorada*, de Lope).

La anormalidad está en la construcción y resolución del conflicto de cada obra, cosa que muestra y demuestra que los autores buscan ese punto de originalidad en las obras y que no es aleatorio que así las escriban; que existe una diversidad y multiplicidad de tramas y argumentos que enriquecen el teatro áureo, muchas de ellas rayando con el absurdo, y que la alteración de la norma y la satisfacción por las armas a la que todos, o muchos personajes, pueden acceder, es un recurso generalizado en todo el teatro de la época.

Los autores de cada una de las escenas que consideramos inusuales o anormales, y a la vez creíbles y verosímiles, con un punto de quimera, son Calderón,

Tirso, Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Cervantes, los más grandes de nuestro teatro clásico, aunque no son los únicos.

Las obras que contienen escenas con alguna anomalía, agrupadas en bloques atendiendo al género son:

- *La Numancia*, Cervantes,
- *La Estrella de Sevilla*, Lope
- *El Hamete de Toledo*, Lope, como tragedias.
- *El rufián castrucho*, Lope,
- *La discreta enamorada*, Lope
- *Abre el ojo*, Rojas Zorrilla
- *Donde hay agravios no hay celos*, Rojas Zorrilla
- *El escondido y la tapada*, Calderón,
- *Hombre pobre todo es trazas*, Calderón, como comedias.
- *El alcalde de Zalamea*, Calderón,
- *El rey don Pedro en Madrid*, Lope,
- *Amor , pleito y desafío*, Lope,
- *Castelvines y Monteses*, Lope,
- *Obligados y ofendidos*, Rojas Zorrilla,
- *El gallardo español*, Cervantes, como tragicomedias.

Veamos algunos ejemplos de estas escenas.

A/ Notas sobre *La Numancia*, de Cervantes. Enfrentamiento entre Teógenes y un numantino¹⁰⁰

Teógenes y un numantino se enfrentan a muerte y se deben matar sin querer y el desenlace no puede ser otro.

TEÓGENES

Valiente numantino, si no apocas
Con el miedo tus bravas fuerzas duras,
Toma esta espada y mátate conmigo,
Así como si fuese tu enemigo:
Que esta manera de morir me place
En este trance más que en otra alguna.

NUMANTINO

También a mí me agrada y satisface,
Pues que lo quiere así nuestra fortuna;
Más vamos a la plaza, donde yace
La hoguera a nuestras vidas importuna
Porque el que allí venciere pueda luego
Entregar al vencido al duro fuego.

TEÓGENES

Bien dices, y camina, que se tarda
El tiempo de morir como deseo
¡Ora me mate el hierro, el fuego me arda
Que gloria y honra en cualquier muerte veo!

Notas sobre el encuentro, el desarrollo del enfrentamiento y el desenlace entre los personajes que deben lidiar:

100 *La Numancia*, en Teatro completo, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, Jornada IV, pp.121-22.

ENCUENTRO:

La acción está situada en el siglo dos después de Cristo. Si fuéramos fieles las armas con las que los numantinos pelearían serían la falcata y los romanos el gladius, corto o largo –espadas-. Al ser el encuentro de armas entre dos personajes del mismo bando, ambos pueden llevar armas iguales, o quizás puedan exhibir alguna sustraída a los romanos en la incursión nocturna que han hecho, y mostrarlas como trofeo de una victoria de los numantinos sobre los romanos a los que han arrebatado esas armas. Uno de ellos ofrece una espada al otro; acto seguido se abrazan, y sin ánimo empiezan a tirar golpes.

No hay ofensor ni ofendido. Ambos pactan batirse, acordando que el vencedor debe hacer dos cosas: una arrojar al vencido a la hoguera y dos, suicidarse.

DESARROLLO:

Los papeles se confunde: ambos tienen que pelear sin querer; ambos tienen que matar o ser muertos.

DESENLACE:

Necesariamente uno de los dos debe caer herido de muerte. Esta herida posiblemente sea negligencia de uno de los dos, quizás por omisión en una parada o esquiva, y el que la ejecuta sentirá tanto dolor como el que la recibe, acogiéndolo en un abrazo último.

(A) debe llorar la muerte de (B), a quien recogerá, o quizás, allí mismo, con la espada, se dé muerte.

B/ *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega. Enfrentamiento entre Sancho Ortiz y Busto Tavera¹⁰¹

Sancho Ortiz, cumpliendo con el deber de obediencia al rey debe enfrentarse a su cuñado Busto Tavera y darle muerte; por tanto tiene que matar sin querer.

En ella siempre se está al borde de un abismo, con la sensación de que podemos resbalar y caer, con un punto de inquietud excitante. Tiene dos enfrentamientos, ambos fuertes, dignos de ser analizados y sometidos a estudio, porque ambos son, dramáticamente, especiales. El primero es el encuentro en casa de Busto Tabera entre éste y el rey.

El segundo enfrentamiento, al que nos vamos a referir, se corresponde con uno de los más bellos momentos dramáticos creados jamás en la historia del teatro, y el mérito es totalmente del autor. Lope consigue un ejercicio exquisito al exponer casi en el mismo tiempo de la acción dos sentimientos máximos, casi uno al lado del otro, en el personaje de Sancho Ortiz, haciendo coincidir el momento que recibe la noticia de su casamiento con Estrella (le da la noticia Clarindo, por medio de papel escrito), con el que inmediatamente antes, el rey le ha hecho encargo: matar a un hombre (su cuñado Busto), cuyo nombre le entrega escrito en otro papel. En ese momento, exultante de alegría y felicidad, dice estos cuatro versos, los más alegres para él, los más tristes para el espectador, que conoce lo que va a ocurrir cuando descubra quién es el nombrado:

Sancho.-

Buscar a Busto quiero:
que entre deseos y esperanzas muero.
Más con el miedo y gusto
me olvidaba del rey, y no era justo.

101 *Idem*, Acto II, escena XIV, pp.557-58.

En ese momento lee el nombre de Busto, su cuñado, como el hombre al que tiene que matar. El monólogo que sigue, dudando entre el deber al rey y su deseo, le conduce irremediabilmente al encuentro físico con Busto, y es aquí donde acontece uno de los más extraños enfrentamientos armados que nunca se hayan podido construir en la historia del teatro: Sancho, sin poder ni querer pelear con Busto tiene que hacerlo y darle muerte, y Busto, cuyas primeras palabras son de felicidad (*suerte dichosa / he tenido en encontraros*) se va a ver envuelto en un combate a muerte con quien hasta ese momento se ha llamado hermano. Se desarrolla el combate entre ambos, perfilado por tres escasas acotaciones: (mete mano) (Riñen) y (Cae), para acabar con un (Muere). Pelear sin querer pelear y matar sin querer matar. Difícil y extraordinaria escena.

El conflicto:

Nos encontramos con dos conflictos, pues de uno, el primero, el de Sancho, arranca el segundo, que es el que enfrenta a ambos. El primero es el monólogo entre el deber al rey y el deber como persona honrada para consigo mismo. Una vez tomada la decisión de ejecutar lo ordenado, confuso, se encara a Busto. Aquí nace el conflicto que les enfrenta; Sancho le provoca a pelear.

Evolución del juego de armas:

ENCUENTRO

Busto se siente ofendido por la respuesta de Sancho, que le provoca a tomar arma y cruzarla, aún sin entender demasiado, más bien aturdido por esta situación insólita e increíble para él. Las armas que empuñan son las propias del Medievo, final y principio del Renacimiento: espadas de hoja fina, quizás de las llamadas de lazo.

DESARROLLO

Las acciones de armas que juegan son golpes que al principio deben ser casi no tirados, pues es casi una alucinación lo que ambos están viviendo; el sonido y la contundencia de los aceros les hará que empuñen y arremetan con vehemencia, y el desenlace, fatal para Busto, será por error de Sancho, más que por acierto.

DESENLACE

Durante el combate que libran ambos, quizás Sancho ponga una estocada, y sin querer mirar se tape la cara con la mano, brindando la posibilidad de que esta amenaza Busto la transforme a su favor, cosa que no hace, y el muerto será él, el hermano de Estrella, con quien va a casarse.

Una larga escena entre doña Leonor (disfrazada de hombre) y don Juan, el galán que la ha abandonado es lo que vemos en *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro: ella le provoca, le insulta, casi le abofetea para hacer que desenvaine la espada y cuando están cruzando armas la entrada de Ludovico, que se pone a la defensa de ella, contra don Juan, Leonor temerosa, reacción de mujer enamorada, se pone del lado de don Juan, enfrentándose los dos contra él y haciéndole huir. Acto seguido volverá de nuevo a enfrentarse a don Juan que, en un arranque de lucidez y pismo dirá:

¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?

¡Que un hombre me ocasionase
a reñir, y con la espada

hiciese tan desiguales
el enojo y la razón!

¡Que tan resuelto jurase
darme muerte, y que en un punto
me defendiese! Este es lance
que lo imagino imposible.

Que puede, dijo, importarle
mi vida, y cuando brioso
a reñir me persuade,

al que me ofende resiste.

No entiendo estas novedades.

Don Juan, Jornada II, vv.1534-1547.

Cuando don Juan dice "Este es lance / que lo imagino imposible", le está dando, desde dentro, una categoría de hecho de armas inusual y hasta sorprendente, por increíble.

La relación tan extraña que se crea entre Anselmo y Lotario en *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, también tiene algo de anómala, y a veces hasta un poco de enfermiza, sobre todo por la actitud de Anselmo poniendo a prueba a su esposa Camila con Lotario tan insistentemente, y hasta buscando su propia muerte.

Él fue mi más grande amigo,
y el darme ahora la muerte
fue la mayor amistad
que en su vida pudo hacerme.
y, pues mi culpa conozco,
y me imagino de suerte
que por el alma no salga,
me importa apretar los dientes,
para morir consolado
de vuestras Altezas.
Denme palabra que ha de cumplir
lo que en su presencia ordene.
[...]
Es, señor, que de mi muerte
alcance el perdón Lotario,
para que después hereden
él y Camila, casados,
como mis gustos, mis bienes.

Anselmo, Acto III, p.88.

Por último queremos anotar la escena de *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, en la que don Sancho, vestido de labrador, pretende una banda de Leonor, como bandera para su pelotón, banda que ella ha entregado al Príncipe. La resolución de esta escena (Acto II, vv. 1828-1946), con un enfrentamiento verbal entre ambos, por celos, se resuelve con una doble pirueta: en primer lugar, haciendo que el príncipe le entregue la banda a otro caballero, para así podérsela disputar, y en segundo, batiéndose, no con armas, si no por medio de la lucha corporal, enfrentamiento cuerpo a cuerpo en la que don Sancho será vencedor.

Y si quisiéramos considerar como irregulares las escenas en las que la actitud del galán es huir, en vez de enfrentarse, tendríamos unas cuantas que cumplen esa cláusula, a veces incluso de modo entusiasta. Veamos a algunos de estos personajes y sus escenas:

- Don Diego, *El lindo don Diego*, Moreto, Acto III, escena III.
- Don Juan, *Dar tiempo al tiempo*, Calderón, Jornada I, escena VI y XX.
- Ludovico, *Valor, agravio y mujer*, Ana Caro, Jornada II, v. 1532
- Don Lope, *Donde hay agravios no hay celos*, Rojas Zorrilla, Jornada I.
- Don Juan, *El burlador de Sevilla*, Tirso, Jornada I.
- Enrico, *El condenado por desconfiado*, Tirso, Jornada II, Escena VIII, v.1371.
- Himeneo, *Comedia Himenea*, Torres Naharro, Jornada V, v. 24.

Irregular también se podría considerar el uso de la máscara en la comedia áurea, tan cercana en tiempo al teatro de máscaras por excelencia como es la Comedia del Arte italiana y tan distante a la vez. Sólo en dos ocasiones hemos encontrado máscaras; en una, los personajes la utilizan para ocultarse y que no les reconozcan, es en *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, en don Gil, el santón, y en Lisarda, convertidos ambos al bandolerismo. En la otra ocasión ha sido en la comedia *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla. En ella aparece doña Isabel con una mascarilla sobre el rostro, cubriéndose para que no la vean, pues ha sido prometida (más bien

vendida) a don Lucas del Cigarral, el celoso y desconfiado “galán de entremés”, como algún personaje lo califica.

Para acabar debemos citar una de las obras más sorprendentes en el planteamiento del juego de las armas. Es *El examen de maridos*, de Ruíz de Alarcón, comedia en la que la dama, por decreto paterno, será pretendida. Los galanes deben competir por conseguir a doña Inés alegando títulos, bienes, etcétera, quedando totalmente prohibido desenfundar el arma, retarse y batirse:

¡Teneos por dios, señores!
que no quiere la Marquesa
aunque resulte rareza
en este siglo, rencores.
Al fin, pide voluntades
sin violencias declaradas
donde no hablen las espadas
por celos o enemistades.

Beltrán, Acto I, Escena VIII, p.35.

En uno de los siguientes capítulos veremos todo lo contrario: autoras que empuñan el arma para conseguir sus fines, mujeres que toman el arma para combatir y para escribir, al igual que hacen la mayoría de sus colegas los autores.

Capítulo 6.

Tipos de enfrentamientos armados atendiendo al número: combate singular, combate grupal, monólogo de armas y cata individual.

Como anotamos en el Capítulo 3, la esencia de una escena de armas es que dos adversarios o grupos, llamados A y B, tienen un conflicto que deben resolver; que se debe zanjar a favor de uno o de otro, en base a la habilidad de cada sujeto con las armas, su destreza, el número de adversarios, etc.

Cuando los enfrentados A y B son unidad, el enfrentamiento se dice que es un combate singular, es uno contra uno; mientras que cuando los enfrentados son más de uno, sea en un bando o en los dos, decimos que es combate grupal. Lo normal, por tanto es hablar de combate singular (A contra B) y combate grupal (A contra B+B1+...; o A+A1+... contra B+B1+...). El modo con que se representa el enfrentamiento entre las partes es el signo \neq , que significa 'contra'. Así, para indicar gráficamente el enfrentamiento entre Busto Tavera y Sancho Ortiz escribiremos Busto \neq Sancho.

Pero no son éstas las únicas figuras de enfrentamiento posibles. Hay otras, al menos dos que posibilitan que el personaje se muestre y exprese a través del juego de las armas, y lo haga solo. Digamos que son modelos inusuales, ricos teatralmente, dispuestos en el texto, a veces ocultos o camuflados, y preparados para ser alojados en determinados momentos de una puesta en escena. En ellos no hay cruce de armas contra adversarios, pero sí juego de armas, como hemos dicho. Se caracterizan también porque no existen como propuesta de armas ni está recogido en texto, pero tienen cabida si, con sentido artístico y conocimiento de causa, las desvelamos, insertándolas y cuidando de no alterar la unidad de estilo. Por tanto, no sólo tenemos la figura cotidiana de la escena de armas, sino que también poseemos esas otras formas de expresión que se construyen igualmente con armas, que en sí mismas no forman escena, que pueden complementarla y, a la vez, llegar a tener entidad propia independiente de aquella; son ejecutadas individualmente por un solo personaje que ha participado en alguna escena de armas y/o que posteriormente formará parte de un enfrentamiento o lance; lo hemos dicho, son el monólogo de armas y la cata individual.

Por tanto tenemos varios modelos posibles de momentos de armas: escenas en las que intervienen dos individuos (combate singular), escenas en las que los adversarios son más de uno (combate grupal) y escenas de un solo individuo: el monólogo de armas y la cata individual. En combate singular, grupal y monólogo de armas los contendientes se baten sujetos a texto; en la cata individual no hay texto, el personaje muestra tan solo su actitud, tamizada a través de empuñar un arma y hacerla evolucionar. Mientras que en combate singular y grupal hay cruce de armas con el otro u otros, en monólogo y cata no hay cruce de armas con nadie, y el personaje muestra su habilidad con las armas al tiempo que rememora, recuerda, evidencia, siente la ausencia, visualiza, desea, trasciende, etc. con acciones que permiten al protagonista progresar, igualmente, en el espacio y el tiempo.

La particularidad, esencia, condición y naturaleza de las escenas de armas con dos adversarios está clara; mientras que los parámetros por los que se rige el monólogo de armas son:

1. El Monólogo de armas es una acción individual del personaje que interpreta un texto en solitario, que puede llegar a ser un momento importante en el devenir del personaje a lo largo de la obra teatral y en ese momento en particular. Puede ser tanto sobre el presente, como el pasado o el futuro.
2. El personaje, al decir el texto, no sabe qué va a ocurrir después.
3. No espera respuesta dialogada, aunque sí puede desear una respuesta a su discurso.
4. La palabra del monólogo de armas es un "diálogo interiorizado, formulado en lenguaje interior entre un yo locutor y un yo receptor. El yo locutor es a menudo el único que habla; el yo receptor permanece presente, que a veces también interviene con una objeción, una pregunta, una duda, un insulto"¹⁰².
5. En esa situación el personaje está lleno de emociones y sentimientos graves, en el sentido de importantes.

102 Pavis, P., *Diccionario del Teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984, p.319.

6. Son momentos verdaderos del personaje, en donde expresa una profunda verdad.
7. Los hay de distinta extensión; ello no influye en la carga e intensidad del mismo.
8. Tanto el monólogo dramático/trágico como el cómico agradan y cada uno tiene su registro.
9. Puesto que son momentos emocionales fuertes permite que se le apliquen acciones contundentes, como el entrenamiento en armas.
10. El entrenamiento en armas es una figura que inmediatamente nos traslada al juego entre dos, aunque sea sólo uno el que las juega. Por la propia idiosincrasia del arma blanca, siempre se juega con alguien o contra alguien, aunque el personaje esté solo.
11. En tanto que enfrentamiento contra uno mismo, o contra otro que no está, o que sin estar está, o contra varios, facilita que el personaje salga victorioso, o por el contrario, sea vencido no sólo en el plano de las armas sino también en otros.
12. Permite situaciones de ficción del personaje, acciones alrededor del arma que se juega.
13. En esas situaciones de ficción el personaje puede morir, amar, resucitar, atacar, defender, salir invicto, ser desarmado. Puede ceder, compartir, ayudar, corregir una actitud, favorecer a alguien, etc.
14. El tiempo del monólogo contiene en sí mismo parámetros especiales, y es vehículo idóneo para el desvelamiento de la subjetividad, de los pensamientos, intenciones o deseos ocultos del personaje.

Cuando a la acción individual del monólogo le restamos la palabra, el juego de armas que nos queda le llamamos cata: es ejercicio individual que requiere concentración, ánimo e impulso, y se le denomina cata individual (aplicada a la esgrima de escena).

Su origen puede ser de dos maneras:

Desde el monólogo, como hemos dicho, o desde la escena de armas en la que se han enfrentado A y B, y también desde una creación individualizada y original, en función de querer resaltar algún aspecto de la propuesta coreográfica que se refiera a las armas, al espacio, a la expresividad corporal del personaje, actor o intérprete, o a las acciones que éste acomete.

La cata individual consolida la percepción espacial, rítmica y gestual del personaje, o del actor, y ayuda a la memorización de esta especie de "danza que evoluciona en el espacio", que corrige y afianza las frases de armas y las coreografías. La cata individual, con anterioridad también puede haber sido parte del ejercicio de armas por parejas, fragmentado ahora y ejecutado desde A o desde B; aquellos adversarios que anteriormente se enfrentaron en la escena de armas, ahora evolucionan solos en el espacio, "como si" estuviera el otro, pero sin estar. Es la parte individual que ejecuta cada uno de ellos, imaginando que el otro está con él dándole la réplica y favoreciendo el juego compartido. La cata¹⁰³, propuesta coreográfica con arma(s), interpretada por un solo individuo, se juega en distancia y espacio, velocidad, tiempos y acciones, respetando los ritmos y los cambios de ritmo. Es ejercicio individual y por tanto debe desarrollar las acciones diseñadas, así como la evolución espacial, el juego de las armas, los desplazamientos y también la intención¹⁰⁴ activa, energía con la que todo contendiente evoluciona. Hacer catas individuales es como hacer dibujo técnico: trayectorias rectas o curvas, onduladas o quebradas, limpias, privadas de toda emoción, esquemáticas, que profundizan en lo espacial, en la ejecución del golpe (lo gestual) y en el ritmo (espacio, movimiento y tiempo). El trabajo de cata individual estaría muy próximo a lo que es el entrenamiento del actor,

103 Este ejercicio y modo de jugar las armas también lo apunta y recoge el maestro Bac H. Tau, que él denomina como 'Técnicas de esgrima solo o contra su sombra y sesiones de repeticiones' ("Techniques d'escrime en solo ou contre son ombre et séances de répétitions: Tout escrimeur qui entend présenter un spectacle d'escrime sans protection doit connaître son rôle parfaitement. L'escrime en solo est un excellent moyen de répéter les phrases d'armes incluses dans un numéro et ce jusqu'à parvenir à des automatismes sûrs. Se battre contre son ombre ou contre un partenaire imaginaire en répétant les mouvements et en essayant de les exécuter aussi parfaitement que possible est un excellent éducatif"). Tau, Bac H., *Escrime Artistique*, Thespis, París, 2007, p.224. Uno se siente especialmente congratulado al comprobar que hay terminología y también metodología muy cercana en la enseñanza y dedicación y práctica de la Esgrima Artística, entre el maestro Bac H. Tau y servidor, aún a pesar de la distancia temporal, espacial y trayectoria formativa. Él llama al ejercicio combatir contra la propia sombra y uno lo denomina cata individual: esencialmente es la misma acción; la diferencia está tan solo en el título con el que la nombramos.

104 La intención es el elemento que convenientemente activado dispone la energía necesaria para ejecutar una acción. Es una tensión energética mínima e imprescindible, siempre presente en escena, sin la cual decimos que lo que se nos muestra carece de aliento, como si estuviera moribundo, blando, fofo... Sin esa energía la representación resulta bastante aburrida. Se debe entrenar y ensayar y es elemento importante a tener en cuenta en la puesta en escena. Es esa energía sin la cual el que monta a caballo se cae, o el que flotando en el agua, si no activa mínimamente, se hunde.

y “no está ligado a la interpretación de un personaje concreto”¹⁰⁵; busca, eso sí, ponerlo en condiciones de resolver con rapidez y eficacia los problemas que se le planteen, por medio de estos ejercicios de memoria muscular y articular con armas¹⁰⁶.

Cuando el personaje, solo, o en dúo, o grupalmente evoluciona en el espacio combatiendo, su desplazamiento se perfila en lo que se llama la esfera de acción, espacio imaginario que envuelve, figuradamente, a cada uno de los contendientes. Para los cuatro modos de armas dichos (combate singular, grupal, monólogo y cata) la debemos tener en cuenta pues es un espacio propio e individual; esfera circular cuyos límites son los propios del contendiente en evolución espacial. Se podría apreciar mejor si nos imaginamos su proyección en el suelo, o en un plano vertical; allí veríamos que queda determinada por el conjunto de todos los puntos que el ejecutante puede alcanzar en el espacio, con las manos y los pies, y con las armas. Cada uno de los adversarios tiene su propia esfera de acción (depende de su volumen, altura, flexibilidad,...) y delimita el espacio de seguridad de un personaje, que aumenta cuando el diestro esgrime un arma y la hace evolucionar consigo mismo, combatiendo contra otro o bien en ejercicio individual de armas.

La cata y el monólogo de armas la pueden realizar tanto el estudiante como el profesional, forman parte de su entrenamiento y de su particular modo de ensayo y mantenimiento físico y gestual. Son parte de la metodología de trabajo, y pueden jugarse con cada una de las armas históricas conocidas.

Algunas escenas de armas extraídas de las comedias áureas.

El combate singular lo encontramos en las siguientes:

- *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, El mágico prodigioso, La dama duende, El escondido y la tapada, El sitio de Breda, Hombre pobre todo es trazas, El príncipe constante, Dar tiempo al tiempo, El galán fantasma, Casa con dos puertas mala es de guardar, No hay burlas con el amor, El*

105 Melendres, J., *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*, Publicaciones de la ADE, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Serie Debate nº 11, Madrid, 2000, p.75.

106 Se persigue que el cuerpo conozca, memorice y reconozca ciertas actitudes corporales necesarias para el ejercicio de las armas, como por ejemplo la posición de la guardia, las series de ejercicios Patuti I y II; los diferentes tac-tac's.

médico de su honra, El vergonzoso en palacio, No hay cosa como callar, de Calderón.

- *El burlador de Sevilla, El Caballero de Olmedo, Fuenteovejuna, Castelvines y Monteses, El primer rey de Castilla, El bastardo Mudarra, El Hamete de Toledo, Las dos bandoleras, El rey don Pedro en Madrid, Amor, pleito y desafío, El asalto de Mástrique, La discreta enamorada, El rufián castrucho, La moza del cántaro, La Estrella de Sevilla, La viuda valenciana, La dama boba, Los locos de valencia, El genovés liberal, La doncella Teodor, Los melindres de Belisa, El Argel fingido, El alcalde de Zalamea, Peribáñez y el comendador de Ocaña, Las almenas de Toro, Las flores de don Juan,* de Lope de Vega.
- *Los amantes de Teruel,* de Rey de Artieda.
- *La Numancia, El rufián dichoso, El gallardo español,* de Cervantes.
- *Donde hay agravios no hay celos, Reinar después de morir, Obligados y ofendidos, Entre bobos anda el juego, Del rey abajo ninguno, Abre el ojo,* de Rojas Zorrilla.
- *La Celestina,* de Fernando de Rojas.
- *Auto da Barca do Inferno, Tragicomedia de don Durados* de Gil Vicente.
- *Las mocedades del Cid,* de Guillén de Castro.
- *Soldadesca, Himenea, Comedia de la libertad de España,* de Torres Naharro.
- *El condenado por desconfiado, El vergonzoso en palacio,* de Tirso de Molina.
- *La verdad sospechosa,* de Ruiz de Alarcón.
- *Deste agua no beberé, El perfecto caballero, El esclavo del demonio,* de Mira de Amescua.
- *Medora,* de Lope de Rueda.
- *Égloga de Placida y Vitoriano,* de Juan del Enzina.
- *Los siete infantes de Lara,* de Juan de la Cueva.

- *La monja alférez*, de Pérez de Montalbán.

Mientras que el combate grupal lo encontramos en estas otras:

- *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, El sitio de Breda, El príncipe constante, Dar tiempo al tiempo, El vergonzoso en palacio, No hay cosa como callar*, de Calderón.
- *El Caballero de Olmedo, Fuenteovejuna, Castelvines y Monteses, El primer rey de Castilla, El bastardo Mudarra, El hamete de Toledo El asalto de Matrique, El rufián castrucho, La viuda valenciana, El genovés liberal, La doncella Teodor, Las almenas de Toro, La campana de Aragón*, de Lope de Vega.
- *La Numancia, El gallardo español*, de Cervantes.
- *Donde hay agravios no hay celos, Obligados y ofendidos, Entre bobos anda el juego, Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla.
- *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro.
- *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.
- *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva.

El monólogo de armas

Lo encontramos diseminado a lo largo de todo el teatro clásico español. Es propio de diversos personajes en distintas situaciones. Anotamos tan solo unos pocos, con la convicción de que, como dice el refrán, para muestra vale un botón. Tenemos que tener en cuenta que el monólogo es figura de armas, y que como tal no lo registran ni indican los autores; es mas bien una apreciación y valoración del texto que por sus cualidades expresivas puede decantarse, con habilidad y buen hacer, hacia esta forma original de expresión del personaje, sea dramático o cómico, sea en modo tragedia o comedia. Lo podemos encontrar en las siguientes obras:

- *El mágico prodigioso, Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón.

- *El Caballero de Olmedo, Fuenteovejuna, Castelvines y Monteses, El asalto de Matrique, La discreta enamorada, La Estrella de Sevilla, El genovés liberal, La doncella Teodor*, de Lope de Vega.
- *Los amantes de Teruel*, de Rey de Artieda.
- *El rufián dichoso*, de Cervantes.
- *Abre el ojo, Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla.
- *La Celestina*, de Fernando de Rojas.
- *Auto da Barca do Inferno, Tragicomedia de don Durados* de Gil Vicente.
- *El perfecto caballero*, de Guillém de Castro.
- *El condenado por desconfiado, El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina.
- *La verdad sospechosa, El examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón.
- *El perfecto caballero*, de Mira de Amescua.
- *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva.
- *La monja alférez*, de Pérez de Montalbán.

Notas para el montaje de una escena de lucha con armas en combate singular, combate grupal, monólogo de armas y cata individual.

En el proceso de creación de todo enfrentamiento en evolución progresiva-acumulativa, realizamos un recorrido de tareas de comprensión, inducción y deducción. Estas tareas son, cuando existe un texto, primero, un profundo conocimiento del mismo. En segundo lugar un análisis exhaustivo de las fuerzas y líneas de acción que en cada escena intervienen. Por último, estableceremos una propuesta coreográfica, basada en esos datos, en la que se debe hacer referencia a los personajes, a las armas que portan, al espacio de la ficción, a los tiempos de ejecución y a las acciones que cada uno ejecuta individual y grupalmente.

Insistimos en que todo el proceso se inicia desde el texto escrito y sólo desde el texto, y que a partir de él se construye la propuesta escénica particular, la que uno cree conveniente en función de lo que entiende que el texto expresa, en función también de lo que uno mismo quiere decir y expresar, y en función de la habilidad de los intérpretes.

Uno de los motivos por los que a ciertos textos se les reconoce como clásicos es porque son imperecederos y son adaptables a distintas épocas y situaciones. *El caballero de Olmedo*, de Lope, es uno de esos textos, profundo y flexible en su construcción, moldeable al ser puesto en escena. Es una obra que respira, que no está cadáver. Contiene en sí mismo elementos que son paradigma sugerente y ejemplo interesante, modelos para mostrar aspectos dramáticos que deseamos acentuar. De él trataremos una de las últimas escenas, la de la emboscada nocturna a don Alonso, que comienza como combate singular.

Para el combate grupal, antes de nada, debemos aclarar que nos podemos encontrar a grandes rasgos, con dos modelos de escena; para entendernos podemos decir que uno de ellos sería la batalla, característica escena de armas en la que se enfrentan dos grupos, más o menos numerosos de individuos que combaten en escena, o al menos, deben transmitir la idea de que están combatiendo. Sería el caso de escenas contenidas en *El bastardo Mudarra*, *El primer rey de Castilla* y *La campana de Aragón*, de Lope, *El príncipe constante*, de Calderón, *El gallardo español*, de Cervantes, y también las escenas multitudinarias de *Fuenteovejuna*, de Lope y las del enfrentamiento entre Segismundo y su gente contra Basilio, Clotaldo y demás en *La vida es sueño*, de Calderón. El segundo modelo de combate grupal, esencialmente, atiende más que a mostrar excesivo número de gentes en la escena, a recrear ciertas situaciones chocantes entre varios personajes que, formando dos bandos, pelean entre sí por parejas o tríos, con combinaciones variables de esos mismos personajes que formarán distintas parejas de combatientes; es el caso de *Donde hay agravios no hay celos*, *Obligados y ofendidos* y *Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla, de *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón, de *El condenado por desconfiado*, de Tirso, de *El rufián castrucho* de Lope, de *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro. Distinto sería el caso, aunque también entra dentro de la categoría de batallas, aquella batalla fingida que se hace para honores de recibimiento al Príncipe de Polonia en *El Sitio de Breda*, de Calderón. Por último tendríamos que destacar las batallas narradas o contadas por terceros como la

que hace el capitán Viara sobre la emboscada y batalla dada a los Infantes, en *Los siete Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, el relato hecho por los romanos de la incursión nocturna en busca de comida en el campamento romano de los dos amigos numantinos Marandro y Leonicio y de los estragos que han causado, en *La Numancia*, de Cervantes, o la batalla entre moros y cristianos narrada por un pastor en *Las mocedades del Cid*, de Guillém de Castro.

Del total de todas ellas elegimos una por cada modelo en el deber de mostrar que las armas contenidas en los textos, bien trabajadas, ilustran benignamente en acciones que amplían lo que hasta hace nada eran sólo palabras. La relación entre el texto y las armas, como se indica en varias ocasiones en las mismas obras de teatro del Siglo de Oro, van a la par, pues "que muchas veces se dieron/ las manos, letras y armas"¹⁰⁷.

Según la idea que queramos hacer prevalecer y según cómo hagamos que los personajes se enfrenten, éstos ganarán o perderán en prestigio, valor, dignidad, reputación, etc.

El montaje de la escena es el resultado de un proceso en el que intervienen: el encuentro entre personajes, el juego de las armas, el texto, el verso, como forma que imprime un carácter en el decir, el desenlace y el perfil trágico o cómico de la obra. Este proceso es la materia de estudio y trabajo, teniendo en cuenta que en todo enfrentamiento diferenciamos tres partes, metodológicamente complementarias y profundamente interrelacionadas, que se suceden la una a la otra, que son, como hemos dicho anteriormente el encuentro entre adversarios, el cuerpo y desarrollo del enfrentamiento y el desenlace.

Veamos ejemplos de cada uno de los modos de armas. Hemos elegido escenas significativas, pues nos interesa que todos conozcamos de qué estamos hablando y que podamos reconocer sin dificultad los ejemplos propuestos, que son los siguientes:

107 Calderón, P., *El mágico prodigioso*, Clásicos Castellanos, nº 106, Madrid, 1963, p.137.

- EJEMPLO UNO: Combate singular y combate grupal
 - *El Caballero de Olmedo*¹⁰⁸ de Lope de Vega.
 - Acto III, escena XXI, Versos 2429-2465.
 - Amas: espada de lazo y dagas.

Consideramos que la escena elegida –la emboscada y enfrentamiento a don Alonso por don Rodrigo, don Fernando y sirvientes, en el campo, de noche- es una escena que se debe tomar como material dúctil de investigación escénica, pues contiene componentes que se prestan a ser modelados; son situaciones veladas, inestables, frases de armas sombrías, y por tanto factibles de reacciones sorprendentes, casi siempre; frases que tienen que llegar a un mismo y único fin, encuadramientos y propuestas escénicas diferenciadas que nacen de unas mismas palabras escritas: el texto para llegar al lugar propuesto: el escenario. Es una escena larga en la que se diseña un juego de relaciones que comienza en soledad –don Alonso solo, de noche, atravesando los campos-, y acaba igualmente solo, herido de gravedad.

- EJEMPLO DOS: Monólogo de armas
 - *La Celestina*¹⁰⁹ de Fernando de Rojas
 - PERSONAJE: Centurio, Acto XVIII, pp.309-314.
 - ARMAS: montante o mandoble y espada medieval de mano y media (la bastarda).

Centurio es un fanfarrón al que acuden Areusa y Ericila para que dé un escarmiento ejemplar a Calixto, en venganza por la muerte de sus amantes, los criados Sempronio y Pármeneo. El relato que hace Centurio de las posibles muertes a las que somete a sus víctimas es gracioso y sólo se entienden desde esa perspectiva del fanfarrón que trata de impresionar con sus modos y armas pero que, posiblemente,

108 Edición de Ignacio Sáez Jiménez, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 1986.

109 Rojas, F. de, *La Celestina*, Biblioteca Didáctica Anaya, Edición de Francisca Domingo del Campo, Madrid, 1986.

después cuando tenga que hacerlo, cobardón, no se atreva a resolver la situación que le han encargado.

- EJEMPLO TRES: Cata Individual

Como hemos dicho, la cata individual es ejercicio privado de texto y palabra, en el que se trata de recrear las acciones corporales en tiempo, en ritmo, en espacio. Cualquiera de los ejercicios de armas que ejecutan los personajes que han intervenido en los ejemplos anteriores puede ser trasladado a cata individual, en donde veremos sobre todo la maestría del ejecutor, sea como el intérprete, sea como el comediante que prepara su juego de armas.

DESARROLLO DE LOS EJEMPLOS:

EJEMPLO I. Combate singular y combate grupal. Notas para la coreografía y partitura de armas de *El Caballero de Olmedo*,¹¹⁰ de Lope de Vega, acto III, esc. XXI.

- Acto III, Escena XXI, Versos 2429-2465
- Versificación: romance e-o.
- Personajes: don Rodrigo, don Fernando y su cuadrilla contra Don Alonso.
- Época de la acción: 1411 en Castilla, reinando el Rey Juan II.
- Hecho de armas: emboscada.
- Tipo de enfrentamiento: combate singular y posteriormente combate grupal.
- Espacio escénico elegido: espacio circular.

LAS ARMAS

Todos los personajes que están en escena portan armas. Serán espadas y dagas, posiblemente, algún lanzón.

No hay referencias textuales directas a las armas que cada uno porta; presuponemos que don Rodrigo y don Fernando irían armados de espada y daga, mientras que el resto de la cuadrilla, sirvientes y criados, llevarían algún tipo de arma enastada como el chuzo o el lanzón; del propio texto podemos deducir lo siguiente:

1. En el v.2438 dice don Rodrigo *Quítese las armas luego*, por lo que entendemos que Don Alonso lleva más de una, posiblemente, y como mínimo dos, la espada y la daga, o puñal.

110 *Idem*, pp.151-52.

2. Al principio del verso 2462, don Rodrigo le dice a Mendo, "Tírale" por lo que sabemos que ellos llevan, además, armas de fuego y que ese es el personaje encargado de dispararle.

Las espadas correspondientes a primeros del siglo XV (año de 1411) son las espadas tardo medievales, de hoja más ligera que las medievales, con gavilanes curvos, parecidas a la espada de lazo posterior; se les conoce con el nombre de 'espada de patillas'¹¹¹, especie de aros con que se protege el dedo índice, que es el que dirige el golpe de punta en la acción que llamamos estocada. Se juega acompañada de daga de gavilanes curvos. Son las espadas que empuñarían los galanes caballeros; mientras que los criados de la cuadrilla podrían ir armados con chuzos o alguna vieja espada medieval de hoja ancha, doble filo y arriaz recto.

La situación física de la escena es la de un grupo de tres o cuatro individuos agazapados, medio escondidos, esperando a alguien. Como se ha dicho, van armados con espadas, algún lanzón y algún arma de fuego como arcabuz o pistolón.

Las espadas con las que van a combatir los dos protagonistas, don Alonso y don Rodrigo, por motivos estéticos y por aproximación histórica al tiempo en que Lope escribió la obra, serán seguramente la espada de lazo y la daga de gavilanes curvos.

Podemos recrear una relación de los principales movimientos a ejecutar por la espada de lazo jugada con la daga:

La particularidad física de cada arma (dimensiones, peso, ancho de hoja, defensas, filos, punto de equilibrio, punto de percusión, etc.) es la que hace que esa arma se empuñe de una determinada manera, disponiendo así mismo el cuerpo en una guardia específica, que hace que aquella sea jugada con la mayor eficacia posible a favor del diestro que la porta.

Y eso mismo le confiere determinadas posibilidades para ser jugada del modo más eficiente posible. Los principales movimientos que podemos trajar con estas armas son:

- Guardia ofensiva y defensiva de espada y daga.
- Desplazamientos.

¹¹¹ Espada de patillas: espada que en la guarnición forma un lazo externo unido a los gavilanes con dos aros laterales que protegen el dedo índice cuando se le empuña. Su evolución viene desde la espada medieval; es un arma que aparece entrando en el Renacimiento.

- Paradas de espada: 1^a,2^a,3^a,4^a,5^a, 5^a invertida,6^a,7^a,8^a.
- Paradas de daga: 3^a,4^a,5^a,2^a,1^a.
- Paradas cruzadas: alta, baja, derecha, izquierda.
- Ataques de punta y de cuchillada.
- Esquivas.
- Ataques al hierro.
- Envite, ausencia de hierro.
- Golpes verticales, horizontales, diagonales.
- Rotación interna, externa, infinito.
- Pasata di sotto¹¹².
- Inquartata.¹¹³
- Desarmes.
- Rueda del caballero.¹¹⁴
- Otras acciones propias de la dinámica del enfrentamiento.

112 *Pasata di sotto* o *La pasata sotto*, que de igual modo se nombran, es un contraataque con esquivo, en el que se desplaza el cuerpo hacia el suelo, "quedando por debajo de la acción del adversario". Su ejecución es "por medio de un fondo atrás se lleva el cuerpo hacia abajo, apoyando la mano no armada en el suelo, al mismo tiempo que se tira al flanco con la mano en pronación." Kronlund, M., *Esgriima de florete*, Gymnos, Madrid, 1984, p.120.

113 *Inquartata*: término en italiano que se refiere a una esquivo lateral derecha corta, ejecutada buscando un mayor perfilado de nuestro cuerpo, al tiempo que poniendo línea se amenaza el blanco del adversario. "Sobre una estocada que tire el contrario de cuarta, tirarle cuarta sin quitar. A la vez que el contrario tire estocada en cuarta, se le tira cuarta agregando el arma de uno a la suya; pero con la precisa circunstancia de que el pie izquierdo debe correrse a distancia de un pie a nuestra derecha, sin mover el derecho; de este modo se consigue tocarlo con nuestra punta, y él no puede tocar con la suya, por dar en el aire o en el vacío que ha dejado el cuerpo, por haberse apartado de la línea con el dicho movimiento de pies efectuado. Merelo y Casademunt, J., *Manual de Esgriima*, copia Facsimil, Madrid,1878, Servicio de reproducción de libros París-Valencia, Valencia, 1993, p.72.

114 'Rueda del caballero': acción de armas en la que el diestro está rodeado de varios compañeros que ejecutan sobre él acciones de armas, a las que él debe dar respuesta, ya sea haciendo la defensa correspondiente, ya sea lanzando ataques. Normalmente se pacta entre ambas partes de qué modo se juegan las armas, que puede admitir tantas variantes como los participantes estén dispuestos a aceptar; es un gran ejercicio de entrenamiento, pues educa la percepción visual periférica, la atención, la concentración, las esquivas, la toma de decisiones, los cambios de ritmo, la dosificación de la energía, la respiración, el equilibrio y la continuidad en el movimiento, la fluidez, la confianza en el grupo, etcétera.

EL CONFLICTO

El conflicto de esta escena, entre don Alonso y don Rodrigo, se viene forjando desde el principio de la obra: doña Inés, dama, es pretendida también, y suponemos que desde tiempo atrás, por éste último. El motivo por tanto del enfrentamiento entre ambos pretendientes entendemos que son los celos del segundo, pues ella ha aceptado a don Alonso y no a don Rodrigo. También debemos entender que hay otros celos, aquellos que tienen que ver con la fama que don Alonso ha cobrado en el lance de los toros. Y no solamente eso, sino que, además, don Rodrigo ha sido humillado por don Alonso, quien, delante de todo el mundo, le ha puesto en evidencia al salvarle de la acometida de uno de los astados. Por tanto, confluyen en el conflicto tres aspectos: celos por la dama, celos profesionales y humillación.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO

Don Rodrigo y su gente tienden una emboscada a don Alonso. Le mandan que se rinda; don Alonso se enfrenta a ellos y se defiende con las armas que porta, que serán espada de lazo y daga; se traba la lucha; ante la furia con que combate don Alonso, don Rodrigo ordena que le disparen; Mendo, un acompañante, con arma de fuego le dispara y le hiere de muerte.

COMBATE SINGULAR Y COMBATE GRUPAL

La propuesta textual no aclara si hay enfrentamiento o no de armas blancas entre don Alonso y los demás; en rigor, no podemos negar que no lo haya; queremos suponer que sí existe ese momento, necesario, en el que don Rodrigo y don Alonso, uno contra uno, se enfrentan, algo que no ha ocurrido nunca *de facto* en toda la obra¹¹⁵. Proponemos por tanto una puesta en escena en la que se desarrolle un combate singular entre estos dos adversarios, A \neq B, en el que se midan cara a cara y crucen armas. Al principio son solamente ellos dos los que se enfrentan. Posteriormente, y ante la superioridad del juego de armas de don Alonso y su ímpetu, don Rodrigo ordena que acometan todos. A partir de entonces, cuando los compañeros

¹¹⁵ Olmedo no es una ciudad tan grande como para que ambos pretendientes no se vean con cierta frecuencia. Han tenido un encuentro que no ha terminado bien para don Rodrigo, enfrentamiento que no ha sido zanjado, que ha quedado como pendiente de solucionar. Ese momento es este del final de la obra, que magistralmente nuestro Lope ha sabido administrar tan eficientemente.

de don Rodrigo se le unan contra don Alonso, tendremos un combate grupal de varios individuos contra uno.

Debemos tener en cuenta lo siguiente:

MODO DE ENCUENTRO DE A y B

Emboscada de don Rodrigo y don Fernando contra don Alonso, de noche, escondidos, impidiendo el paso, formando semicírculo que evolucionará a círculo cerrado.

CUERPO DEL ENFRENTAMIENTO

La dinámica central del combate, con cambio de ritmo imprescindible, será específica y dependerá: de los personajes enfrentados, uno contra uno, primero; varios contra uno, después; del objetivo de armas de los emboscados (desarmar a don Alonso, quizás humillarlo y abandonarlo malherido), y de las armas empleadas, que en este caso serán espadas propias de la época, final de la Edad Media entrando en el Renacimiento. Estas espadas son de hoja más fina que la medieval, de doble filo y punta, guarnición de gabilanes curvos con algún tipo de anillos o lazos de grueso alambre que conforman una espada parecida a lo que será la de lazo, y que se acompaña con una daga. El modo de ser esgrimida ha evolucionado, se hace más ligera y se busca el golpe de punta, la habilidad en el manejo del arma como novedad frente a la fuerza del golpe en la espada medieval.

La cuadrilla de don Rodrigo impide el paso a don Alonso cerrando en semicírculo. Ésta es una figura espacial de transición que evoluciona a círculo completo que acota el espacio, físico y vital, de don Alonso, que al percibir que le acorralan, comprende la grave situación a la que se enfrenta.

El personaje reacciona:

- 1º. No entregando las armas
- 2º. Enfrentándose a don Rodrigo cara a cara.

3º. Manteniendo la mirada y su círculo vital frente a todos los demás, a los que no permite, con la actitud, que se le acerquen.

4º. Cruzando armas con don Rodrigo al principio del lance, acometiéndole y haciéndole retroceder.

5º. Cruzando armas con todos los demás cuando acuden en ayuda de don Rodrigo.

6º. Hiriendo a alguno de ellos.

Sabemos que nada de esto se dice en el texto, pero imaginamos que puede ser así, sobre todo por que no contradice el espíritu de la escena; sino que, por contra, amplifica la relación entre los personajes y clarifica el conflicto intrínseco contenido en la obra entre los dos pretendientes de doña Inés.

DESENLACE

El desenlace del enfrentamiento es una herida mortal por arma de fuego.

SELECCIÓN DE LOS MOVIMIENTOS EMPLEADOS Y MOVIMIENTO ESPACIAL

Don Rodrigo y su gente se interpone en el lugar de paso de don Alonso, cerrándolo, primero, y encerrándolo, después, formando la figura de un círculo, que es evocación, recuerdo y remembranza del llamado círculo (medieval) del caballero, lugar dónde se juegan las armas, adiestramiento en el que se enfrentan varios contra uno, que acometen y ejecutan acciones de ataque y de defensa, esquivas, etc., embistiendo todos contra uno, en un juego perfectamente coreografiado de armas blancas. Aquel círculo es éste, con la salvedad y diferencia de que si en aquel se juegan las armas con un objetivo común –entrenar y mejorar las técnicas- en éste va a ser una emboscada de fatal desenlace para el demarcado y acotado don Alonso. Igualmente, la figura circular recuerda el ruedo donde hace pocas horas han lidiado toros todos, figura que evoluciona a una última de confrontación de todos contra don Alonso formando un muro. Ahí es cuando se produce el disparo.

MOVIMIENTOS ESPECÍFICOS DE ESGRIMA

Atendiendo a los desplazamientos, diremos que son los que, consecuentemente, se pueden ejecutar determinados por el espacio circular donde se desarrolla el combate: los de fuera intentarán entrar dentro y el de dentro no permitirá que nadie ocupe su espacio central. Por tanto, veremos todo tipo de desplazamientos como: marchar, romper, saltos, cruzados adelante y atrás, fondos, medios fondos, giros, esquivas, salir de distancia...

Atendiendo a la ejecución de acciones con el arma, debemos especificar que hay dos partes claramente diferenciadas: en la primera luchan don Alonso y don Rodrigo; en la segunda, se le suman a éste todos los demás, unidos y aliados contra don Alonso. Veremos cuchilladas, tajos, molinetes¹¹⁶, acciones sobre el hierro¹¹⁷, estocadas, envites¹¹⁸, ataques simples y compuestos, fintas¹¹⁹, amagos¹²⁰, golpe al aire¹²¹, diversas paradas,...

Las armas que utilizan son espadas, las llamadas de lazo, propias de la época (siglo XV, año de 1411). Cuando cierran todos contra don Alonso y desenvaina la daga, veremos acciones propias de estas dos armas combinadas: paradas cruzadas, dobles golpes, bloqueos, desarmes, y otras acciones como *in quartata*, *pasata di sotto*, fondo, revés, fondo cruzado, etc.

COREOGRAFÍA Y PARTITURA DE ARMAS (La coreografía en su totalidad se puede consultar en el Anexo III de Ejemplos de Coreografías).

116 'Molineté': entendemos un modo de cuchillada cargada alrededor y sobre nuestra cabeza y tirada al adversario, que acaba en golpe horizontal en línea alta por su parte interna o externa. En el libro del maestro Eugenio Roque se les nombra como 'Molineté horizontal reverso' y 'Molineté horizontal couronné'. Roque, E., *Esgrima Artística*, Hugin Editores, Lisboa, 1999, p.98-99.

117 'Acciones sobre el hierro': se definen así las acciones ejecutadas sobre el hierro del adversario, con mayor o menor intensidad, y que tienen por objeto preparar y facilitar la ofensiva, aprovechando las reacciones que provocan, y pueden ser la presión, el batimento (batir) y el "froissement" (frotamiento). AA. VV., *Esgrima*, Comité Olímpico Español y Real Federación Española de Esgrima, Madrid, 1993, p.80.

118 'Envite' es una posición que tiene lugar cuando un tirador descubre una línea definida para cubrir otra línea también definida. *Idem*, [1993], p.62. Su finalidad es provocar una acción ofensiva del adversario.

119 'Finta': el simulacro de un ataque destinado a provocar una reacción y sacar partido de ello se llama finta. *Idem*, [1993], p.72. Es una acción ofensiva falsa.

120 'Amagos' o amagar es realizar una acción que confunda al adversario haciéndole creer algo que finalmente se convertirá en otra acción. Por ejemplo, tirar golpe de 5ª a cabeza y antes de llegar a herir buscar la herida al antebrazo que se ha expuesto para realizar la parada de 5ª.

121 'Golpe al aire', lo denominamos así cuando tiramos una cuchillada horizontal, normalmente destinada a abrir espacio entre los adversarios; es eficaz teatralmente por el sonido siseante que marca y por el dibujo espacial que muestra su realización.

Tengamos en cuenta que esta coreografía nace de un texto y también de una situación entre personajes, y que es una escena final y desenlace de la obra, y que por tanto contiene elementos que permiten realizar una puesta en escena en la que se potencia el juego de las armas blancas.

La propuesta coreográfica contempla las siguientes diversas partes (desde el parlamento 1 al 49 del texto adjunto de la escena).

Parte 1: compuesta del encuentro primero entre los adversarios, parlamento 1 al 16, más la identificación de los mismos y el enfrentamiento verbal, parlamento 17 al 24.

Parte 2: combate singular entre don Alonso y don Rodrigo; se desarrolla desde el parlamento 25 al 44. Tras la humillación que sufre don Rodrigo al ser desarmado, todos combatirán contra don Alonso, con lo que estaremos en construcción de un combate grupal, que se despliega hasta el final de la escena.

Parte 3: desenlace entre ambos adversarios que será con herida grave de don Alonso, por arma de fuego; parlamento 45 al 49.

LAS ARMAS: espadas de lazo, dagas y un arma de fuego.

LOS ADVERSARIOS: don Alonso (d.A), don Rodrigo (d.R), don Fernando (d.F) y otros que forman la cuadrilla (c1, c2,...).

LOS LANCES DE ARMAS Y LAS HERIDAS

Don Alonso, ofendido porque un grupo de desconocidos le cierran el paso y le cercan, y percibiendo el peligro que le amenaza, se enfrenta a don Rodrigo, a quien reconoce, iniciando con él la ofensiva.

Las frases de armas se desarrollan a la par que la acción evoluciona y el texto avanza, según las consiguientes partituras de armas. Recordemos que aunque el

enfrentamiento en general está dividido en tres partes (encuentro, desarrollo y desenlace), internamente se divide en dos partes, interrelacionadas y diferenciadas, como combate singular (don Alonso contra don Rodrigo), y como combate grupal (don Alonso contra todos).

En la coreografía diseñada, a lo largo del enfrentamiento recibirán herida leve don Rodrigo y un individuo de su cuadrilla, ambas por arma blanca de don Alonso. Mientras que por arma de fuego será la herida mortal que recibe don Alonso al final de la emboscada.

TEXTO TEATRAL

Se ha optado por la numeración correlativa de todo el texto, incluida las acotaciones, para facilitar, metodológicamente, el trabajo de coreografía. Por cada acción de un personaje suponemos una reacción, a favor o en contra, de su adversario. En los cuadros siguientes se plasman estas acciones en función de los tiempos, como unidades de medida de cada acción; aunque en la realidad, sobre el escenario, no siempre a cada una de las acciones le corresponde un tiempo.

Hay que tener en cuenta que ésta es una propuesta en la estática, que cuando se aplique y se construya en la dinámica tomará la verdadera medida de los tiempos-acciones-personajes-armas. Por ahora hay que entenderlo como lo que es: una aproximación, quizás sesgada, que sólo en el conjunto y totalidad tendrá el sentido que se persigue.

(La descripción de la escena está basada, enteramente, en una coreografía de combate expresamente construida desde los parámetros de la esgrima escénica, artística o teatral, que consta de dos partes, que se puede consultar en su totalidad en el Anexo III, *Ejemplos de Coreografías de combate*, pp.833 y ss.)

EJEMPLO II. Monólogo de armas: Centurio, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, acto XVIII. Notas para la coreografía y partitura de armas con espada medieval.

- Notas para la coreografía y partitura de armas de *La Celestina*, monólogo de Centurio.
- Arma: espada medieval de mano y media (La Bastarda).¹²²
- Acto XVIII, prosa. Adaptación teatral de varios fragmentos pertenecientes a este Acto.
- Personajes: Centurio, que podría estar acompañado por Areúsa y Elicia.
- Época de la acción: siglo XV.
- Hecho de armas: paliza por encargo con herida grave.
- Tipo de enfrentamiento: en el relato del personaje es un monólogo de armas; si se llegara a ejecutar esta acción sería un lance de armas en el que uno de los contendientes arremete al otro, que posiblemente se defendería..
- Espacio escénico elegido: el del monólogo es un espacio cerrado (están en casa de Centurio); el del encuentro con Calixto podría ser en espacio abierto (una calle).

Principales movimientos referidos a esta arma

- Guardia(s): tren inferior, tren superior.
- Toma del arma.
- El blanco. Líneas de ataque y defensa.

¹²² La espada medieval se caracteriza por que es un arma de hoja ancha , de doble filo y punta, arriaz recto y empuñadura gruesa. Hay varios tipos, pero distinguimos en general básicamente tres, que son: espada de una mano, que se puede esgrimir sola o acompañada de escudo; espada de mano y media o bastarda, que se puede empuñar con una sola mano o con ambas, y mandoble o montante, empuñada a dos manos, que puede alcanzar hasta 1'80 metros de larga. Parte de la eficacia en el juego de estas armas viene dado por la contundencia del golpe de filo al adversario.

- Posiciones del arma.
- Desplazamientos.
- Paradas de espada: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 5ª invertida, 6ª, 7ª, 8ª.
- Paradas a dos manos.
- Paradas cruzadas: alta, baja, derecha, izquierda.
- Ataques de punta y de cuchillada.
- Esquivas.
- Ataques al hierro.
- Envite, ausencia de hierro.
- Golpes verticales, horizontales, diagonales, ascend/descendentes.
- Rotación interna, externa.
- Desarmes.
- Tretas.
- Rueda del caballero.

COREOGRAFÍA CON ESPADA MEDIEVAL

CONFLICTO

El pendenciero, vanidoso y bravucón Centurio tiene que hacer creer a Elicia y Areúsa que es un gran profesional de la espada y de su capacidad y valentía para las venganzas y los ajustes de cuentas.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO

Areúsa y Elicia van en busca de Centurio a su casa, donde le ruegan que venga las muertes de Sempronio y Pármeno, dando un buen castigo a Calisto y Melibea; él les responde bravuconamente, haciéndoles una demostración de sus habilidades con la espada.

COMBATE SINGULAR O GRUPAL

En este monólogo de armas, tan particular, podríamos contemplar a Centurio combatiendo contra uno o contra varios adversarios; haría alarde de dominio del arma y del riesgo que corre enfrentándose a muchos, atacando, esquivando, hiriendo, desviando y hasta podría fingir que es herido. En su afán por ser lo que no es se comportará como el más temido y peligroso matachín.

1) MODO DE ENCUENTRO DE A y B

Centurio, vanidoso, espera, arrogantemente, a su enemigo imaginario.

2) CUERPO DEL ENFRENTAMIENTO

Partitura de golpes, algunos de ellos mencionados por Centurio. Evolución espacial con sonidos onomatopéyicos. Empleo del arma de diferentes maneras: desde la empuñadura, la hoja, el plano de la hoja, el pomo, los gabilanes...

3) DESENLACE

Fanfarrón en grado sumo, posiblemente se la caiga la espada al hacer un saludo, o algo así que le pondría en el lugar de lo que es: un bobo, mentecato y vanidoso bravucón.

Texto citado de *La Celestina*.

Centurio.-

Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién si no ella puebla los más cimenterios? ¿Quién hace ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quién da continuo qué hacer a los armeros? ¿Quién destroza la malla muy fina? ¿Quién hace riza de los broqueles de Barcelona? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud, sino ella? Que los casquetes de Almadén así los corta como si fuesen hechos de melón. Veinte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mujeres, sino de ti. Por ella le dieron por nombre Centurio a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo. [...]

¿Qué hizo el espada porque gano mi abuelo ese nombre? ¿Fue por ventura capitán de cien hombres? No, que fue rufián de cien mujeres. Y porque más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé. Allí te demostraré un repertorio en que hay sietecientas y setenta especies de muertes; verás cuál más te agradare. [...]

Las que yo agora estos días yo uso y más traigo entre manos son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañoso; a otros agujero como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dejar holgar mi espada.¹²³

SELECCIÓN DE LOS MOVIMIENTOS EMPLEADOS

La espada medieval es un arma que respira¹²⁴ de manera distinta a todas las demás.

123 Capítulo XXI. Centurio, monólogo. En este fragmento del texto están presentes los personajes de Areúsa y Elicia que intervienen opinando sobre lo que el bravo Centurio dice hacer a sus enemigos. El texto que aquí presentamos está ligeramente adaptado, buscando una composición que se aproxime a un cuerpo de monólogo del personaje y sus fechorías, cercano a lo que en capítulos anteriores hemos calificado de 'monólogo de armas'.

124 Término coloquial con el indicamos que debido a sus dimensiones y peso es un arma que requiere esfuerzo para ser movida; así mismo debemos entender que debido al ímpetu que adquiere una vez puesta en movimiento conviene jugarla a favor y no forzar los cambios de línea. También debemos prestar atención al espacio alrededor que necesita para ser manejada.

Hay varios modelos según se empuñe a una mano o a dos y son:

- Espada de una mano,
- Espada de mano y media o bastarda,
- Espada mandoble, a dos manos o montante.

Esta espada es un arma que remite directamente a otros tiempos relacionados con lo épico y mítico: el periodo largo de la Reconquista, por un lado; por otro, todo lo referente a caballeros medievales (*Tirant Lo Blanc*, el Cid, torneos, justas, ordalías...)

En el modo de ser jugada favorece y alienta que toda ella sea arma: la hoja, y por supuesto también la guarnición y el pomo como martillo o maza...)

Como objeto, herramienta o instrumento el actor la debe conocer, pues le favorece al tener que acomodar necesariamente su cuerpo al juego que ella impone; si no es así, le vence, en el sentido que por su peso y dimensiones se impone, y consiguientemente se complica su movimiento: su peso y longitud la dotan de unas características específicas que exigen un tratamiento también específico.

La "planta" o guardia medieval es más amplia y abierta¹²⁵ que con el resto de armas; digamos que necesita una base mayor de sustentación. La guardia pide que esté el arma cercana a uno mismo, y siempre alrededor de uno mismo. Es como una envoltura que protege al diestro, si la mueve con eficacia. Cuando sale a atacar necesita que se le cargue y tomar impulso para descargar el golpe; si no fuera así, el golpe resulta menguado y escaso, golpe al que podemos llamar también vacío o hueco, o vago (falto de propulsión).

El arma a dos manos juega la punta y juega los filos. El que sea empuñada a dos manos es lo mismo que cuando se empuñan otras espadas, más ligeras, de una sola mano, como el sable, el florete y la espada ropera. En todas ellas hay dos partes fundamentales en la parte de la empuñadura y en el modo de empuñar: la zona del pulgar-índice, cerca del recazo, y la zona del meñique cerca del pomo; entre estas dos zonas se establece una correlación de fuerzas, y así un arma ligera con estos dos

125 "A posição de guarda era mais frontal para o adversario e com a perna esquerda em frente. [...] As pernas estão flectidas e ben afestadas. [...] A mão esquerda pode empuñar um escudo, o outra arma, ou empuñar a arma em conjunto com a mão directa." Roque, E., *Esgrima para actores*, Editor E. Roque, Lisboa, 2011, p.84.

grupos de presión se maneja tanto de punta como de corte. Estos dos importantes puntos también están presentes en la *espada bastarda*; corresponden a la mano que empuña cerca del arriaz, o gavilanes, y la mano que empuña cerca del pomo. La combinación entre ambos puntos de apoyo le da sus características de movilidad, agilidad y potencia de juego, cosa que conforma la biomecánica de esta espada medieval.

Las guardias son varias y vienen a cubrir el blanco por derecha, o por izquierda o por arriba o por abajo, o por el frente. Las guardias amenazan el blanco adverso igualmente desde varios lugares.

Los desplazamientos son todos los conocidos, a todos los acepta, sea hacia adelante o hacia atrás.

El recorrido y selección de movimientos implica tanto los desplazamientos como las posiciones del arma, en la estática (pausas, cambios de guardia) y en la dinámica y también las acciones de ataque con la punta, los filos, el pomo, el arriaz, a modo de martillo, y de plano llamado espaldarazo, amenazando el blanco del adversario. Así mismo, las acciones de ataque al hierro (batir, deslizamiento, presión), algunas acciones de toma de hierro¹²⁶ como transporte, cruzado, envolver y también esquivas, paradas, saludo, etc.

La escena tiene un punto de ironía por parte de Areusa y Elicia y un gran punto de fanfarronería y prepotencia por parte de Centurio. Aunque no está especificado en el texto (pues nada se dice), podemos imaginar una propuesta en la que el personaje desarrolla un juego en el que sus adversarios (que están ausentes) él los imagina presentes, como si contra él estuvieran realmente combatiendo. Tiene algo de teatro dentro del teatro.

(La descripción de la escena está basada, enteramente, en una coreografía de combate expresamente construida desde los parámetros de la esgrima escénica, artística o teatral que se puede consultar en su totalidad en el Anexo III. *Ejemplos de Coreografías de combate* pp. 883 y ss.).

126 Acción de ataque al hierro (al arma): en las acciones ofensivas distinguimos la acción ofensiva contra el adversario, en cualquiera de sus líneas, y la acción ofensiva o ataque al arma que empuña. Cuando esto ocurre decimos que es un ataque al hierro; se hace para apartar el arma, para intimidar, para provocar una reacción, para controlar el arma adversa... Forma parte de la estrategia de combate.

EJEMPLO III. LA CATA INDIVIDUAL. Notas para la coreografía y partitura de armas con todo tipo de armas.

La cata individual se forma a partir de la coreografía de armas que cada personaje realiza en su enfrentamiento contra otro (combate singular), contra varios (combate grupal) o en monólogo consigo mismo. La cata individual es un ejercicio de armas en el que el actor o creador muestra su técnica y su habilidad; las acciones que realiza serán las mismas que el personaje hará cuando como tal se caracterice e interprete. En la cata individual el personaje-actor combate solo, 'como si' estuviera combatiendo contra otros, pero solo en realidad. Ejecuta todas las acciones que en la escena de armas realizaba, omitiendo el texto, enfatizando los cambios de ritmo, la limpieza de los movimientos –tanto del tren inferior, como del arma y tren superior– ejecutando orgánicamente las acciones, que deberían hacernos creer que realmente está combatiendo contra alguien.

De todo lo que llevamos mostrado (el combate singular, el combate grupal y el monólogo de armas) y de cada uno de los personajes que intervienen en cada una de las escenas, podríamos extraer y mostrar la cata individual. De esta manera, realizaríamos, por ejemplo, la cata individual de don Alonso cuando lidia contra don Rodrigo o cuando combate con todos; la de don Rodrigo cuando combate solo contra don Alonso y cuando lo hace acompañado; y por supuesto, también la de don Fernando y la de cada uno de los componentes de la cuadrilla. Igualmente haríamos con el monólogo de Centurio.

En cada caso, cada uno de ellos reproduciría sólo el juego de armas, las frases de armas contenidas en la partitura rítmica de la coreografía, exentas de todo matiz emocional que pudiera ser característica del personaje, al que vemos sólo moverse, sólo respirar y sonorizar el esfuerzo que conlleva ejecutar acciones de armas. Es puro ritmo visual y sonoro: el rumor de las armas a través del resuello del personaje.

Capítulo 7.

La esgrima como un elemento más en la construcción del personaje

"Al contrario que los literarios, los personajes dramáticos apenas aparecen descritos en el texto, sobre todo de forma detallada y extensa, y quizás aún menos en su apariencia física que en su carácter."¹²⁷

De cuatro modos de expresión se vale el personaje para mostrarse dentro del código de las armas: en combate singular contra otro adversario, en combate grupal, acompañado de aliados (o no) contra varios, en modo monólogo de armas, solo, y como cata individual, o entrenamiento y ensayo en el juego de las armas. No es frecuente que un personaje pueda disponer de tantas y variadas formas y posibilidades expresivas en el teatro, sea del tipo que sea. Por tanto podemos alegar que cuando hay juego de armas los datos que podemos extraer para la construcción de un personaje podrían ser superiores, quizás más explícitos, que en otras escenas u obras que no contienen este tipo de escenas. Si esto fuera cierto, convendría utilizar este caudal de información a la hora de componer un personaje estructurado de la comedia áurea, portador y ejecutante de armas, y no menospreciar el patrimonio brindado.

El personaje no es único, en el sentido de que no es uno; es múltiple y es diferente al otro. Además, sabemos que carece de pasado y de futuro, y que su existencia es discontinua, en cuanto que solamente se muestra en determinadas escenas, dejando aparentemente de existir en las escenas temporales ocultas. En el texto se nos muestra de tal forma que podríamos decir que entre todos los de una misma comedia forman una red de relaciones en las que cada uno se define en función, y por comparación, con los demás, también. Entre todos ellos se establece una jerarquización que debemos valorar en ciertas dimensiones: en la forma de ser estrictamente psicológica, en sus rasgos físicos, edad, estado y condición, en su calidad moral y en su condición social. Algunos de estos rasgos se muestran más

127 García Barrientos, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p.155.

propicios a ser mejor mostrados en las escenas de esgrima, en las que el personaje, en situación alterada, debe tomar decisiones determinantes.

Una escena de combate es una escena particular, límite, extraordinaria en la que vemos al personaje enfrentado a una situación inusual. Por lo general, al personaje lo encontraremos en los textos peleando contra uno o varios adversarios, solo o acompañado. En la puesta en escena también lo podremos encontrar monologando consigo mismo, ensayando juego de armas, y también realizando lo que se denomina cata de armas, acción y evolución rítmico-espacial en la que el sujeto ensaya técnicas de combate con el fin de perfeccionarlas, imaginando diversos adversarios. En cada una de estas acciones de armas nos está ofreciendo información sobre su comportamiento moral, social, físico y psicológico, y dado que el lance de armas es una situación excepcional, como hemos dicho, él mismo nos mostrará acciones inusuales que diversifican y enriquecen su expresividad y la de la propia escena. Lo veremos arrojado, prudente, impulsivo, temerario, impaciente, intimidador, justiciero, bravucón, farsante, cobarde, reflexivo, impetuoso, agresivo, amenazador, airoso, provocador, ilustre, glorioso, humilde, gallardo, altivo, huidizo, temeroso, valiente y otros calificativos, batiéndose con la espada, u otras armas, en el teatro del Siglo de Oro. Y veremos que, según sea su carácter, de un modo u otro resolverá, o intentará resolver, la situación de armas en la que se encuentra involucrado. Queremos decir que el personaje se puede construir a partir de las escenas de enfrentamiento con armas, pues se define más en una escena de combate por ser una situación extraordinaria que en otra escena cualquiera. Veamos ejemplos.

En el drama fantástico de Lope, *El Rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, tenemos una escena en la que el impulsivo y colérico Rey rechaza salir de ronda, porque es noche serena y clara, o leer libros de lectura apacible; lo que desea es pelear con sus caballeros consejeros; pide, entonces, espadas negras, pero ninguno de ellos quiere esgrimir, por respeto y también por su carácter colérico; a todos amenaza, diciendo:

Rey.-

Si hasta aquí respeto ha sido
apuntarme sin herir,
vive dios, que al que esta noche
con esfuerzo varonil
no me tirase a matar
le he de matar, pues decís
que me veneráis por rey,
y no me teméis por mí.
Poco hombre debo ser.
¡Qué desdichado nací
en nacer rey pues no puedo
por mis acciones lucir!

Rey, Acto II, escena XXIV.¹²⁸

Seguidamente ofrece armas a los caballeros y tan solo con uno esgrime, al que hiere, y los demás le abandonan dejándole solo. En esta acción de armas le vemos impulsivo, colérico, obsesionado, maldiciente, ofendido, malhumorado, enfadado, porque no lo estiman en lo que es como hombre. Estos siete adjetivos calificativos nos conducen directamente a los verbos activos de los que proceden, que serían, resumiendo: estar colérico y obsesionado, maldecir, ofendido, estar de mal humor, sentirse menospreciado. Por contraste podemos buscar los verbos activos antagónicos, como son: ser apacible, amable, estar alegre, de buen humor, sentirse valorado, etc. A continuación podemos plantear una acción de armas y hacerlo de dos modos distintos, contrastados y antagónicos. El texto es siempre el mismo, las intenciones varían, y el personaje se moverá entre esas dos sugerentes orillas. El personaje del rey don Pedro lo intuimos como visceral, a la vez que preocupado por impartir justicia; también apreciamos en él un afán porque su gente entienda su modo de hacer justicia y que sea en equidad. No es un déspota, con lo que a veces se le confunde, y eso le preocupa; pero tampoco se deja conquistar el terreno sin pelearlo. Y además cree firmemente en su ascendencia, humana y divina, inmejorable e insuperable.

128 Lope de Vega, F., *El rey don Pedro en Madrid*, T. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, p.632.

Rey don Pedro.- [...]

Sabed que no pelean
los reyes, y que en sus manos.
saben deshacer tiranos,
aunque más bárbaros sean.
Esto entiendan y esto vean:
y vos, si soberbia os dio
mi padre, y os consintió,
temed la justicia mía;
que si sois Tello García,
soy el rey don Pedro yo.
Yo el rey soy, porque nací
de tan soberana esfera,
que cuando rey no naciera,
lo pudiera ser por mí.
Yo en la campaña y aquí,
si medimos las espadas,
os daré las cuchilladas
que darne ese brazo intenta;
y recibid, para en cuenta,
agora estas cabezadas.

Rey, Acto II, Escena XVIII.¹²⁹

Vayamos ahora al personaje de Segismundo y al de Rosaura; veremos que ésta es una mujer con profundas convicciones, que deja su casa, estado, familia y patria para deshacer un entuerto (la ofensa de Astolfo) enfrentándose a situaciones conflictivas y aún tomando decisiones arriesgadas. Como mujer es un personaje adelantado en su tiempo (algunas otras hay en el total del teatro del Siglo de Oro), que reivindica su propia persona y denuncia la injusticia que ha sufrido. En cuanto a Segismundo, es un personaje a la vez que grandioso por su ascendencia, bastante mediocre por su educación; por tanto, y eso es un acierto de Calderón, no nos podemos equivocar cuando, con las manos, maneras y condición de clase baja y

129 *Idem*, p.628.

condición plebeya, acomete acciones que tendrían que ser resueltas de otra manera: él no debía estrangular, ni agarrar, ni empujar, ni pegar como lo hace durante toda la primera parte de la obra. Posteriormente, digamos que se civiliza y aprende hábitos sociales propios de su clase. En este caso el personaje evoluciona, vive un proceso en donde mejora como humano, cosa que no siempre se da en nuestro teatro áureo. Veamos uno de los muchos enfrentamientos que tiene, en este caso con Clotaldo, que ha salido en defensa de Rosaura:

(Al ir a sacar la daga se la detiene Clotaldo, y se arrodilla)

Clotaldo.-

Yo desta suerte
librar mi vida espero.

Segismundo.-

Quita la osada mano del acero.

Clotaldo.-

Hasta que gente venga
que tu rigor y cólera detenga,
no he de soltarte.

Segismundo.-

Suelta, digo,
caduco loco, bárbaro enemigo,
o será de esta suerte
el darte agora entre mis brazos muerte.¹³⁰

Jornada II, vv.1684-1691.

Podríamos tratar de muchos otros personajes, protagonistas o no, de la comedia áurea, que tiende a uniformizar los tipos, encasillándolos en grupos definidos por su ocupación laboral, vital, social, familiar, por su ascendencia regia o no, por el país de origen, etc.; de entre ellos encontramos algunos como son: galanes, damas,

¹³⁰*La vida es sueño*, Edic. de Ciriaco Morón, Cátedra, nº 57, Madrid, 2006. p.146.

criados, graciosos, criadas, amigos, padres, hermanos de la dama, galanes mediocres, pretendientes de segundo orden, villanos, alguaciles, soldados, frailes, mancebas, reyes, reinas y príncipes, pastores, maestros armeros y maestros de armas, capitanes, alféreces, cristianos, moros, turcos, labradores, alcaldes, alcahuetas, tapadas y escondidos, lindos y locos, comendadores y rufianes, condes, maridos, dueñas y viudas, etc. Toda esta información y más, está contenida siempre, sólo, en el texto; es cuestión de deducirla.

Veamos por último un monólogo, que podría ser monólogo de armas, en donde el embustero don García cuenta a su criado Tristán el gran lance de armas que dice que ha tenido con otro caballero, con el que él se muestra valiente, arrojado, buen estratega y muy bien formado (o informado) en las cuestiones de los duelos y aún en armas y términos propios del esgrimir.

Don García.-

Llegué al aplazado sitio
donde don Juan me aguardaba
con su espada y con sus celos,
que son armas de ventaja.

[...]

Desnudamos las espadas.
Elegí mi medio al punto,
y, haciéndole una ganancia
por los grados del perfil
le di una fuerte estocada.
Sagrado fue de su vida
un Agnus Dei que llevaba,
que, topando en él la punta,
hizo dos partes mi espada.
Él sacó pies del gran golpe;
pero, con ardiente rabia,
vino, tirando una punta,
más yo, por la parte flaca,
cogí su espada, formando

un atajo. Él presto saca
la suya, corriendo filos
y, como cerca me halla
(porque yo busqué el estrecho
por la falta de mis armas),
a la cabeza, furioso,
me tiró una cuchillada.
Recíbila en el principio
de su formación, y baja,
matándole el movimiento
sobre la suya mi espada.
¡Aquí fue Troya! Saqué
un revés con tal pujanza,
que la falta de mi acero
hizo allí muy poca falta;
que, abriéndole en la cabeza
un palmo de cuchillada,
vino sin sentido al suelo,
y aún sospecho que sin alma.
Dejéle así y con secreto
me vine. Esto es lo que pasa,
y de no verle estos días,
Tristán, es ésta la causa.

Acto III, Escena VII, *La verdad sospechosa*, Ruíz de Alarcón.¹³¹

El personaje de don García, empedernido embustero, engaña al que no le conoce; no hay más que oírle decir en ese modo realista, veraz, convencido y convincente lo supuestamente ocurrido. Es mentiroso, pero no bobo, y cuando tiene que convencer de algo lo hace con perfecto conocimiento de causa. En este ficticio enfrentamiento él se muestra como el héroe, sin lugar a dudas.

Valga este monólogo como ejemplo para destacar las partes, que antes hemos apuntado, en las que dividimos todo lance de armas. Están perfectamente diferenciadas, son complementarias y se muestran profundamente interrelacionadas.

131 Ruíz de Alarcón, J., *La verdad sospechosa*, Edicomunicación, Ripollet, 1994, p.136-37.

Es la primera el modo particular de encuentro entre adversarios, que puede ser:

cara a cara, por sorpresa, por emboscada, uno busca al otro, ninguno espera encontrarse con el otro, los dos se buscan ávidamente, uno pelea con el otro al que ha confundido con un tercero, ambos pelean por que no se reconocen al ser de noche, uno quiere pelear y el otro no, etc. En este caso, el encuentro entre don García y don Juan, al ser un duelo pactado, es cara a cara; ambos se esperan en el lugar acordado a la hora convenida, y de eso nos informan los cuatro primeros versos.

A continuación sucede la segunda parte, la que llamamos la dinámica central del combate, con cambios de ritmos, evolución espacial, acciones de ataque y defensa, tretas, amagos, cuchilladas y estocadas, etc. Este segmento del lance también es específico y dependerá su particularidad de los personajes que se enfrentan, del objetivo de armas de cada uno de ellos (no siempre se pelea a muerte; a veces se busca el desarme, la herida superficial, el asombrar al otro o a un tercero, etc. Puede ocurrir que haya abandono de armas de uno de los adversarios, o que ninguno de los dos quiera combatir; que haya golpe doble y doble herida, huida y abandono del lugar, etc.) y sobre todo dependerá de las armas empleadas, pues no se juega igual un sable que una navaja, la espada medieval que la espada ropera, ni será lo mismo combatir con dos armas que con una. Toda la parte central del texto monólogo (en romance) nos informa de cómo se desenvuelve el lance, de las hazañas y peripecias de uno y otro contendiente, para llegar por último, a la tercera parte, que es el desenlace final entre los contendientes A y B, que podrá ser de dos naturalezas:

- con herida: que a su vez puede ser: A o B es herido, ambos son heridos, uno es muerto, ambos son muertos, uno se auto hiere, A hiere a B sin querer...

- sin herida: huida de uno o de ambos, desarme de uno de ellos, tablas entre ambos, reconocimiento del otro al que se le había confundido, rendición de A o de B, separación por la llegada de terceros, prendimiento por la justicia...

En nuestro caso concreto es, según dice don García, una herida, una tremenda cuchillada en la cabeza con la que "vino sin sentido al suelo".

Pero volvamos al extenso monólogo inventado por el simpático don García.

La totalidad del juego de armas de este particular lance podemos deducirlo de la información, bastante extensa y precisa, del relato del personaje. Aunque sea ficción, o mentira lo que él cuenta, la acción de armas es perfectamente factible de ser recreada y eso es lo que a continuación vamos a hacer. Este duelo inventado por el personaje don García contra don Juan estaría compuesto por las siguientes acciones de armas, que anotamos a la derecha del texto, en correspondencia:

Desnudamos las espadas.	Desenvainar ambos, quizás saludar.
Elegí mi medio al punto,	Medir distancia con el arma propia y con la del otro.
y, haciéndole una ganancia ¹³² por los grados del perfil ¹³³ le di una fuerte estocada.	Evolución espacial en círculo, ligamento del tercio fuerte sobre el débil: ganar los grados de la hoja adversa. Estocada es tirar golpe de punta.
Sagrado fue de su vida un <i>Agnus Dei</i> que llevaba, que, topando en él la punta, hizo dos partes mi espada.	Tuvo suerte don Juan, pues la estocada choca contra el relicario que lleva colgado al cuello y, como consecuencia de ello, la hoja de don García se parte en dos; su espada es más corta ahora.
Él sacó pies del gran golpe ¹³⁴ ;	Salir de distancia por romper o cruzado atrás.
pero, con ardiente rabia,	Furioso.
vino, tirando una punta,	Punta: equivale a decir estocada.
más yo, por la parte flaca ¹³⁵ ,	Parte flaca o tercio débil de la hoja de toda arma.
un atajo ¹³⁶ . Él presto saca	Sujetar con su hoja la hoja adversa, colocándola encima,

132 En el modo de esgrimir actualmente la hoja de las armas se dividen en tres tercios, que se nombran como tercio fuerte, el que está junto a la guarnición; tercio medio, que es toda la parte central de la hoja, y el tercio débil, la parte más delgada hasta la punta. En los tratados del siglo XVII y posteriores, la hoja se dividía en grados que iban del 1 en la punta hasta el 10 junto a la guarnición, diez porciones que también se les llamaba grados de fuerza.

133 Ganar los grados del perfil se quiere decir dominar con mi hoja la hoja adversa estando mi hoja en un grado superior sobre la otra.

134 'Sacó pies del gran golpe': con el golpe tirado se rompe la hoja y ese impulso lo aprovecha el otro para salir de distancia.

135 La parte flaca es lo mismo que el tercio débil que hemos dicho.

la suya, corriendo filos	formando atajo. Don Juan libera su hoja.
la suya, corriendo filos	Sin abandonar el contacto entre las hojas.
y, como cerca me halla	Distancia entre adversarios
(porque yo busqué el estrecho ¹³⁷ por la falta de mis armas),	El estrecho alude a la distancia corta, aquella en que se puede herir al otro sin necesidad de hacer desplazamiento, tan solo extendiendo el arma y brazo.
a la cabeza, furioso, me tiró una cuchillada.	La cabeza la llamamos línea de 5ª. Cuchillada es golpe ejecutado con los filos, provoca herida de corte; puede ser tajo o revés. Se forman describiendo un círculo completo.
Recibíla en el principio de su formación, y baja, matándole el movimiento sobre la suya mi espada.	Hace contacto de hojas antes de que descargue el golpe, desviando su impulso y sujetando la hoja de don Juan.
¡Aquí fue Troya! Saqué un revés ¹³⁸ con tal pujanza, que la falta de mi acero hizo allí muy poca falta;	Preparación para un ataque. Revés: molinete de derecha a izquierda. Recordemos que al principio del lance se le ha partido la hoja por la mitad.
que, abriéndole en la cabeza un palmo de cuchillada, vino sin sentido al suelo,	El golpe de revés llega a la cabeza (golpe de 5ª) formando una gran herida, quizás exageradamente grande para la cabeza, y si fuera así, sería una herida grave. Don Juan se desploma al suelo.
y aún sospecho que sin alma.	Sospecha que puede haberlo matado.
Dejéle así y con secreto me vine.	Don García le abandona malherido y discretamente se aleja.

136 "Atajar significa impedir los movimientos ofensivos de la espada del adversario. Esto se consigue cuando el diestro coloca su espada sobre la del contrario...". Pous Cuberes, R., *Noticia sobre Nicolás Tamariz*, Institut del Teatre, Barcelona, 2000, p.44.

137 'Buscar el estrecho' es acortar distancia con el otro, pudiendo llegar al cuerpo a cuerpo.

138 Revés o cuchillada tirada de derecha a izquierda.

La coreografía de armas o partitura correspondiente a este monólogo de ficción podría ser una serie de ataques y defensas de entre cuarenta y cincuenta tiempos de acción. Es coreografía un poco corta en su desarrollo, si nos ceñimos estrictamente a lo narrado. En la puesta en escena siempre es un poco más larga en tiempos, pues las pausas y la duración de terminadas acciones no siempre están sujetas a un único tiempo. Además, existe el texto que hay que integrar y que posiblemente sugiera acciones no previstas, pero previsibles cuando entramos en la dinámica del juego y la interpretación. De todas formas, esta coreografía propuesta desde el texto no es excesivamente larga. Quedaría compuesta, aproximadamente, de tres frases de armas, con dos binomios y una secuencia¹³⁹, intercalados: comienza con el encuentro de personajes (1ª parte), se desarrolla el juego de armas (2ª parte), hasta llegar al desenlace (3ª parte).

(La coreografía correspondiente a esta escena la podemos ver en el Anexo III. *Ejemplo de coreografías de combate*, pp. 883 y ss.).

La opinión del personaje sobre la esgrima. La conjunción de las armas y letras, el modo de esgrimir y otras acciones a través de los textos áureos.

El personaje con sus acciones nos está enviando información que debemos saber descifrar. Con las armas el conflicto se agudiza y todo se decanta a que sea más visceral a veces, o más racional. En cualquier caso es una dimensión que muestra aspectos profundos del carácter de un personaje, sobre todo en la tragedia, el drama, en la tragicomedia.

La opinión del personaje sobre el esgrimir, sobre las armas y su relación con las letras, sobre la esgrima en general, no es frecuente en los textos teatrales. Sin embargo sí aparecen en determinados momentos de muchas obras pequeños fragmentos que aclaran la posición del personaje con respecto a las armas y al modo de ser esgrimidas. Hemos encontrado algunos versos que indican la opinión a favor o en contra del uso de las armas. Los términos con que se expresan son significativos.

139 Binomio, secuencia y frase de armas forman las frases de armas de toda coreografía de combate. Sobre estos términos se habla en la Segunda Parte, Apartado 6.

Vale la pena agruparlos, comprobaremos que son personajes de todo tipo y condición los que los nombran.

Por otra parte sabemos que cualquier personaje puede empuñar un arma en la comedia áurea. Es frecuente en ciertos personajes como el galán, el caballero, el soldado, el comendador, el príncipe, etc., y menos en otros como siervos, criados, doncellas, viudas, etc. A veces es sorprendente más todavía, en otros, que podemos llamar de toda clase y condición, mezcla a medio camino entre el honesto y el bandido, entre el sabio y el torpe, entre el humilde y el engréido, entre el obsesivo y el simple, entre el visceral y el retraído... Son frailes danzantes, siervos asustadizos, damas empalagosas, labradores tercos, galanes bizarros y apocados, venerables ancianos, amantes celosos, bravucones y matachines, graciosos miedosos, rufianes airados, soldados hambrientos, reyes libidinosos, cautivos humillados, galanes fornicadores, amantes asépticos, enamorados apaleados, siervos cobardes, mozas vengadoras...

1. Referencia a las armas

La monja Alférez, Pérez de Montalbán:

Guzmán (Catalina de Arauso), dice desenfundando "allá va la vizcaína/ que nunca vuelve sin hacer cecina.", y también "la marcial porfía" refiriéndose a los lances de armas, sentenciando que "Sólo estriba/ en el acero el remedio", negando siempre frente al mundo, con tozudez, su condición de hembra, declarando: "Mentís, que no soy mujer/ mientras empuño este acero/ que ha vencido a tantos hombres."

Valor, agravio y mujer, Ana Caro:

Leonor:

Acortemos de razones,
que en afrentas declaradas
mejor hablan las espadas.

El rufián Castrucho, Lope de Vega:

Castrucho:

Aguarde un poco la vieja,
que yo la asentaré un chirlo¹⁴⁰
que corra de oreja a oreja.

Teodora:

¿Qué temes, viendo ocasión
para que aqueste ladrón
nos deje vivir en paz?
Destos cualquiera es capaz
para dalle un espetón (estocada).

La moza del cántaro, Lope de Vega:

Doña María:

Tiré, desviasteis, huí
y acometiéndome al pecho
herida de conclusión
formó vuestro pensamiento.

Don Juan:

¡Ninguno, infame se atreva
que le daré de estocadas!

El asalto de Matrique, Lope de Vega:

Aynora:

¡Saca, mis ojos, la espada!
¡dale por la cara un tajo!

Marcela:

¿Y no puede, uñas abajo,

140 Chirlo: cuchillada o tajo corrido por toda la cara con intención de hacer herida que la desfigure.

darme él una estocada?
Libro o parte, de aquí a poco,
la hoja os haré leer.
Meta mano, que he de hacer
de las calzas un gigote.

Duque de Parma:

¡Cierra España, Santiago,
que hoy habéis de ver su estrago
a yerro, a sangre y a fuego!

2. Lenguaje amoroso

Los amantes de Teruel, Rey de Artieda:

Marcilla:

Atajar¹⁴¹ los asaltos
que mi triste corazón
le da la imaginación.

El rufián dichoso, Cervantes:

Antonia:

No me lleva a mí tras él
Venus blanda y amorosa
sino su aguda ganchosa¹⁴²
y su acerado broquel.

141 Atajar significa impedir los movimientos ofensivos de la espada del contrario, aunque en este caso se refiere a desviar su propio pensamiento amoroso, que con insistencia le llega.

142 La aguda ganchosa es la daga; el broquel es un escudo redondo pequeño de unos 30-40 centímetros de diámetro que colabora en la defensa junto con la espada, sustituyendo a la daga.

Abre el ojo, Rojas Zorrilla:

Don Julián:

Fuisteis dando plazos largos
a mi amor y mi deseo;
... ..
hasta que con verme un día
que de fino estaba recto,
me tirasteis una herida
tan franca hacia mi dinero
que doña Blanca os llamé
de Narváez y Pacheco¹⁴³.

El Perfecto caballero, Guillén de Castro:

Reina:

Víte la espada desnuda
y quedé sin alma al verte.

Ludovico:

¿Qué efectos tan desiguales
en tu corazón enseñas?
Temes heridas pequeñas
y no curas las mortales.
Vesme abierto el pecho, ¿y no
te enternezco y te lastimo?

Reina:

Esas heridas ¡ay, primo!,
las siento en el alma yo.

143 Narváez y Pacheco es el nombre de don Luis Pacheco de Narváez, maestro de armas, español, del siglo XVII.

Las flores de don Juan, Lope de Vega:

Condesa:

Cuando
un hombre de bien intenta
seguir con ánimo honrado
un heroico pensamiento
ha de morir sin dejarlo;
que amor es como la guerra,
que siendo más los contrarios
e imposible huir con honra,
basta morir peleando.

No hay burlas con el amor, Calderón:

Don Luís:

[...]

que el que es marido y soldado,
no es soldado o no es marido.

3. Armas y letras

El mágico Prodigioso, Lope de Vega:

Lelio:

Con cualquier circunstancia
hemos en apelación
de volver a las espadas:
el querido por su honor,
y el otro por su venganza.

Cipriano:

Aunque os parece que ignoro
por mi profesión las varias
leyes del duelo que estudia
el valor y la arrogancia,
os engañáis [...]
y no el darme a los estudios
mis alientos acobarda;
que muchas veces se dieron
las manos, letras y armas.

Abre el ojo, Rojas Zorrilla:

Don Julián:

Busqué luego a cierto amigo
que hace versos, y muy cuerdo
me hizo un romance peinado.

4. Esgrimir y armas

El Hamete de Toledo, Lope de Vega:

Hamete:

Sacarle quiero la espada
sólo para ver su acero.
Tendrá cinco palmos? Sí.
Cortos los alfanjes son
y no hieren de estocada¹⁴⁴:
esta es arma aventajada

144 Hamete al empuñar la espada comprueba sus cualidades físicas y ergonómicas, comparándola con el arma que él, como musulmán utiliza, que es el alfanje, del que dice que "no hiere de estocada", pues al ser arma de hoja curva, su eficacia está en los golpes de corte o cuchillada, mientras que los de punta, como la estocada, queda reservada a la espada por tener la hoja recta y ser más ligera y alargada.

y estimada con razón.
A reparar y a ofender¹⁴⁵
puede servir de esta suerte:
brazo quiere diestro y fuerte;
de hoy más la quiero aprender.

Valor agravio y mujer, Ana Caro:

Fernando:

¿Fue aquesto probar las armas?
¿Venir a ejercer fue aquesto
las espadas negras? ¿Son
estos los ángulos rectos
de don Luís de Narváez
y el entretener el tiempo
en su loable ejercicio?

El Rey don Pedro en Madrid, Lope de Vega:

Rey don Pedro:

Traedme aquí espadas negras.

La sombra:

Soy de viento al esperar
y de bronce al combatir¹⁴⁶.

145 Ofender quiere decir acometer acción ofensiva; mientras que con el término reparar debemos entenderlo como una acción defensiva en la que se para el ataque adverso: "Los reparos pretenden oponerse a las cuchilladas en su momento final, cerrando la línea de esgrima con una posición estática de la mano, como sucede en las paradas de sable deportivo." *Idem*, Pous, 2000, p.51.

146 El viento es ligero, ágil, inalcanzable, inaprensible, que lo envuelve todo y no se le puede evitar, mientras que ser de bronce, quiere decir que se es metálico, pesado, contundente, eficaz si golpea y si es golpeado protege. Esperar se le llama a la actitud activa del diestro que en su estrategia de combate, a veces, observa y recava información del comportamiento en la lucha del otro, esquivando los golpes y ejecutando toda suerte de acciones encaminadas a conocer mejor cómo el contrincante juega las armas.

El sitio de Breda, Calderón:

Alonso, soldado:

¡Oh, cual silvan por el viento
los pajaritos de plomo!¹⁴⁷

Enrique:

Ministro de la Parca,
tiene obediente a su estoque
en cada amago una vida,
y una muerte cada golpe.

Justino:

Y en reparo natural¹⁴⁸,
cuando un golpe se endereza
a herirnos en la cabeza
la mano acude leal
como parte principal.

Vergas:

Honrar al vencido es
una acción que dignamente
el que es noble vencedor,
al que es vencido le debe.

Espínola:

Que el valor del vencido
hace famoso al que vence.

La viuda valenciana, Lope de Vega:

Rosano, cortesano:

Esgrime como el célebre Carranza.

147 Las balas disparadas cuando se perciben a distancia considerable del arma que las ha disparado pasan silbando como veloces pajaritos (de plomo).

148 El movimiento llamado natural en términos esgrimísticos es aquel que evoluciona desde arriba hacia abajo, aunque en este caso podemos entender que en el momento que percibimos un golpe a la cabeza, instintivamente colocamos la mano o brazo para defendernos y evitar así el golpe.

Lisandro , galán:

Cuando yo doy un revés
hasta el pescuezo no para.

El rufián dichoso, Cervantes:

Alguacil:

¡Cuán mejor pareciera el señor Lugo
en su colegio que en la barbacana,
el libro en mano, y no el broquel en cinta¹⁴⁹!

Corchete 1º:

Mejor juega la blanca que la negra¹⁵⁰,
y entrambas es águila volante.

Lugo:

La de ganchos saqué a la luz,
porque me hiciese el buz
un bravo¹⁵¹, por mi respeto;
más huyóse de su aspeto.

Marido:

¿Soy hombre yo de amenazas?
Tengo valor, ciño espada.

Alguacil:

Esto de valentón le vuelve loco:
aquí riñe, allí hiere, allí se arroja,
y es en el trato airado el rey y el coco:
con una daga que le sirve de hoja,
y un broquel que pendiente trae al lado,
sale con lo que quiere o se le antoja.

149 Broquel en cinta: como hemos indicado anteriormente, el broquel es un escudo pequeño que por sus dimensiones puede ser portado colgado al cinto o sobre la espalda.

150 Armas blancas son armas de combate y armas negras son armas de entrenamiento en sala.

151 Un bravo es un personaje forrado de armas con actitudes de valentón que no pocas veces se achanta cuando percibe que el otro va en serio.

Fray Antonio:

Con las paletas aquí
haré dos tretas de esgrima.¹⁵²

... ..

Ponte de aquesta manera:
vista alerta, ese pie, fuera,
puesto en medio movimiento¹⁵³.

Tírame un tajo volado¹⁵⁴
a la cabeza. ¡No así,
que ese es revés, pese a mí!

... ..

Esta es la brava postura
que llaman puerta de hierro¹⁵⁵
los jaques.

... ..

Doy broquel, saco el baldeo,
levanto, señalo o pego,
repárome en cruz¹⁵⁶, y luego
tiro un tajo de voleo.

Diablo Saquel:

Es para mí de un rosario
bala la más chica cuenta.
No hay arnés que se iguale al del rosario.

152 Tretas de esgrima: acciones ofensivas. "Treta, entonces, se puede definir como ardid o estratagema, y en sentido más amplio, como cada forma que toma la estrategia para la defensa propia y ofensa del contrario." Laborda, R. M^a. *La verdadera destreza española*, Navarro y Navarro, Zaragoza, 2006, p.65.

153 'Medio movimiento': posiblemente se refiera a una guardia atrasada, pues es de lo que están tratando.

154 'Tajo volado' entendemos una cuchillada descendente a la cabeza.

155 'Puerta de hierro' es una guardia que, como su nombre indica cierra la línea alta: "Don Juan[...] se afirmó bajando el centro de gravedad, codo doblado, la guarnición de la espada casi arrimada al muslo derecho, y la punta alta, firmemente dirigida hacia el centro con el fin de proteger ambos lados del cuerpo". *Idem*, Laborda, 2006. Fiore dei Liberi, en su tratado *Fluos duellatorum* muestra la 'posta di ferro' con la punta de la espada hacia el suelo.

156 'Repárome en cruz': parada cruzada, ejecutada con dos armas, cruzándolas. Se puede realizar en líneas altas, de 3^a, 4^a y 5^a y en líneas bajas, de 1^a y 2^a.

Abre el ojo, Rojas Zorrilla:

Don Clemente:

Hablen labios
y callen manos.

Don Julián:

Yo solamente en mi acero
fundo mi justicia, (...)

Cartilla:

[...] Que llamen padrino
al que va de mala gana
con la cólera del otro
a irse a matar a estocadas,
es cosa que ha de pudrirme;
pero lo que más me mata
no es que haya tontos que llamen,
es que haya locos que vayan.

Don Clemente:

¿Mi maestro de armas será bueno?

Cartilla:

No, señor,
que esto es con espadas blancas.
¿Quién podrá mejor
ir a tu lado a campaña
(...) que a menudas estocadas¹⁵⁷
le contara los botones
al Cid, aunque no los traiga?

Don Julián:

¿Sabéis jugar bien las armas?

157 Por 'menudas estocadas' debemos entender dos cosas: una, que se tiran con ligereza, en continuidad; y dos, que no revisten gran esfuerzo ni están tiradas con gran profundidad, que son estocadas que producen herida poco más que superficial, lo cual no quiere decir que no sean peligrosas dada la distancia a la que algunos órganos vitales se encuentran bajo la piel.

Don Clemente:

Con cólera no hay destreza.¹⁵⁸

Don Julián:

Yo no la tengo, y me holgara
aprovechar dos liciones
de Carranza.

Don Clemente:

Heridas falsas¹⁵⁹
son todas las que enseñó.

Don Julián:

Quien no sabe ejecutarlas
las llama así; más yo sé
si son finas o son falsas.

Don Clemente:

¿Habéis jugado en Madrid?

Don Julián:

Con los hombres de más fama.

Don Clemente:

Dan aquí unas zambullidas¹⁶⁰
excelentes.

Juan:

Vuestro padrino se vaya
a prevenir confesor,
y saquemos las espadas,

158 'Con cólera no hay destreza': si por destreza entendemos la dedicación, el estudio, la ciencia y el ensayo y entrenamiento, todo lo contrario sería el ímpetu, el impulso, el pronto guerrero, empuñar y tirar para adelante, como fuere. A veces esta actitud kamikaze da resultados positivos, fruto del azar; otras veces es vehículo para recibir graves heridas.

159 Están hablando del maestro Jerónimo de Carranza al que muchos acusaban de enseñar la esgrima con falsos conceptos como ángulos, compases, movimientos, etc. que lo que hacían era erróneo, de ahí el término 'heridas falsas'.

160 La 'Zambullida' es lo que actualmente se conoce en esgrima deportiva como 'a fondo': acción ofensiva, ataque, en el que el arma del diestro busca el blanco extendiendo el brazo armado, impulsado por la extensión súbita de la pierna postrera.

y a quien se la diere dios,
que se la perdone el papa.

Don Julián:

Dos a dos, los cuatro así
reñiremos, que por mí
no se ha deshecho la pendencia.

Don Clemente:

Razón y acero serán
los que me venguen aquí.

Juan:

Matémonos poco a poco.
¿cómo tiráis estocadas?
Eso es quererme matar.

Don Clemente:

¿Qué he de hacer?

Juan:

En mi lugar
reñimos a cuchilladas.

Cartilla:

Cerrada¹⁶¹ conmigo la hace.

Don Julián:

Entrad recto¹⁶² y con valor.

Cartilla:

Ea, ese brazo tendido¹⁶³.

161 Cerrar contra otro tiene el significado de acometer con ímpetu y arrojó; pelear con brío.

162 'Entrad recto y con valor' equivale a atacar por la línea directriz, o lo que los diestros de la Escuela de la Verdadera Destreza de Pacheco de Narváez llamaban el diámetro común.

163 'Ese brazo tendido': quizás se refiera a una posición de guardia encogida, en semiflexión tanto de piernas como de brazo armado, guardia que se asemeja a la guardia italiana, distinta de la española, que se formaba con piernas en extensión y brazo y arma en casi extensión, en ángulo recto con respecto al tronco.

Don Julián:

Partid¹⁶⁴ conmigo.

Don Clemente:

Yo parto.

Don Julián:

Va por el círculo cuarto.

Esta estocada, tened.

Mal haya el partir abierto.

[...]

Cuando vais desafiado,
no tiréis tan arriesgado,
que os puede matar un niño.

Doña Clara:

Si esta vez salgo yo de esta congoja,
nunca más, mancebito de la hoja.

Juan:

Es un caballero
que de puro valeroso
el pecho tiene pasado
y trae los dos cascos rotos.

Don Julián:

Señora mía
desangrándome estoy todo
y para una herida es
mal bálsamo un circunloquio.

164 'Partid': con este término debemos entender calentar hierros, en el sentido de mover el arma y el cuerpo; sería como barajar las cartas antes de repartirlas, mostrando habilidad y experiencia.

El perfecto caballero, Guillén de Castro:

Don Miguel:

Rendir quiero
así a tus pies el acero
como la boca a tus manos.

Don Jaime:

Aprendió luego a ponerse
en un caballo, y con gala
afirmarse en las dos filas,
y herir con las dos lanzas¹⁶⁵.
Y en dando brío a la fuerza
aprendió a jugar las armas¹⁶⁶,
digo, a imitar con las negras
los rigores de las blancas.
Mostrar furioso el semblante,
sacar con brío la espada,
llevar compás en los pies,
y en las manos arrogancia.¹⁶⁷
No retirarse jamás¹⁶⁸,
y tirar solo estocadas;
que estas tretas solamente
a un Caballero le bastan.
Y si en la paz a reñir
te obligan precisas causas,
no huyas si te acometen,
si acometes, muere, o mata.
Agradece si te obligan,
y véngate si te agravian.

165 'Herir con las dos lanzas': debemos entender que, sobre el caballo, una de ellas puede ser lanza en ristre, aquella que se porta enganchada a esa parte del peto y con la que se lidia frente a otro en torneos y justas; el otro tipo de lanza podría ser la arrojadiza, aquella que se entrenaba en los ejercicios llamados de jugar las cañas (dos bandos enfrentados, cubiertos con adarga se lanzaban cañas entre ellos o bien las lanzaban contra un parapeto a modo de estafermo o blanco fijo).

166 'Aprendió a jugar las armas': aprendió a esgrimir con distintas armas.

167 'Sacar con brío la espada, / llevar compás en los pies, / y en las manos arrogancia': esgrimir con valor.

168 No retirarse jamás: no ceder terreno.

Merenciana:

No para el guante vacío
Tiene desnuda la mano.

Don Miguel:

Que el caballero perfecto
Por su honor se vence a sí.
(...) En desdicha tan forzosa
Estoy turbado y corrido
De que me hayan ofendido
Mi rey, mi padre y mi esposa.

(...)

Con mi rey, aunque me incita
Con agravios, leal le soy,
Pues no consiento ni hallo
Razón, justicia ni ley,
Que obligue a matar al rey
Sin ser traidor el vasallo.
(...) así puedo
Señalarte que no es miedo
Y es lealtad el no matarte.

Las flores de don Juan, Lope de Vega:

Mercader:

¿Hay cosa de más estima
que ver a este caballero
justar, o con el acero
en el torneo, en la esgrima?

Don Alonso:

¿De qué, señor te guardas?

Don Juan:

De un cierto Alejandro nuevo

que me aseguran que anda
con cuidado de matarme.

Don Alonso:

Nunca los que avisan matan.

Don Juan:

¿Quién sois vos?

Don Alonso:

Un caballero
de noble y clara prosapia
que ha venido a no tener
más que aquesta pobre capa.

5. El soldado y sus recursos

El sitio de Breda, Calderón:

Alonso:

Estos son españoles. Ahora puedo
hablar encareciendo estos soldados,
y sin temor, pues sufren a pie quedo
con un semblante bien o mal pagados.
Nunca la sombra vil vieron del miedo,
y aunque soberbios son, son reportados.
Todo lo sufren en cualquier asalto,
sólo no sufren que les hablen alto.

Espínola:

No me alabéis a nadie que no quiero
parezcáis con verdades lisonjero;
pues que no han de agradecerse

a un hombre las acciones
a que nace obligado
un noble caballero, que el soldado
con empresas, trofeos y blasones,
no hace más que cumplir obligaciones:
luego ningún aplauso
en su alabanza mueva
si paga en sangre lo que en sangre deba.
No se ha visto en todo el mundo
tanta milicia compuesta,
convocada tanta gente,
unida tanta nobleza:
pues puedo decir no hay
un soldado que no sea
por la sangre y por las armas
noble. ¿Qué más excelencia?

El rufián Castrucho, Lope de Vega:

Castrucho:

(¿Soldado?) Donde se ofrece,
que para treinta años voy,
y he servido desde trece.
Sobre Roma con Borbón
me hallé en aquella ocasión,
y en Santángel con el Papa
sobre quitar de la capa
a Godofre de Bullón.
También he sido estudiante,
astrólogo y quiromante;
deme esa mano y verá
los años que vivirá.

La Numancia, Cervantes:

Leonicio:

Al que es buen soldado,
agüeros no le dan pena
que pone la suerte buena
en el ánimo esforzado,
y esas vanas apariencias
nunca le turban el tino:
su brazo es su estrella o sino;
su valor, sus influencias.

6. Retos y desafíos

La Numancia, Cervantes:

Caravino:

Dice Numancia, general prudente,
que consideres bien que ha muchos años
que entre la nuestra y tu romana gente
duran los males de la guerra extraños,
y por evitar que no se aumente
la dura pestilencia de estos daños,
quiere, si tu quisieres, acaballa
con una breve y singular batalla.
Un soldado se ofrece de los nuestros
a combatir cerrado en estacada
con cualquiera esforzado de los vuestros
para acabar contienda tan trabada;
y al que los hados fueren tan siniestros
que allí le deje sin la vida amada,
si fuere el nuestro, darémoste la tierra;
si el tuyo fuere, acábese la guerra.

Hay personajes que combaten en escena, que defienden una idea con argumentos propios, ya sea con la palabra, ya sea con los actos, a veces con todo ello. Combaten, pelean y se enfrentan por que hay un conflicto que resolver, urgente. Cuanto más urgente y vital sea el conflicto mayores dosis de energía veremos discurrir por la escena.

El profesional debe jugar la esgrima de dos modos: como disciplina que le entrena en un arte marcial, código preciso de juego de armas (florete, sable, espada medieval, navaja, etc.) y como instrumento que le facilite y ayude a mejorar su expresividad como actor y como creador del personaje. Nadie más que el actor es el que da cuerpo y vida al personaje. Éste, cuando se bate, resuella por los conductos respiratorios del actor, cuando hace una esquiva o recibe una estocada o salta hacia el otro en un fondo con cuchillada de 5ª es el actor el que presta piernas, brazo, ritmo, palabra, equilibrio, mirada periférica, evolución en el espacio, capacidad de reacción, proyección de la voz, etc. El actor lo conoce todo (o debe conocerlo) el actor lo sabe todo, pero el personaje no.

Volveremos sobre la cuestión en la Segunda Parte en Apartado 2.

Capítulo 8.

Luchar con la espada y la palabra.

Todo lenguaje conforma un código que, según unas determinadas reglas, expresa, comunica, permite y favorece la emisión de un mensaje legible. Dentro del mundo de las Artes Escénicas confluyen disciplinas que, juntas, constituyen el Arte del Teatro. Una de estas disciplinas es el Arte de esgrimir las armas, recurso que favorece que el conflicto, base del teatro, se desarrolle; y que los personajes expresen su cometido de esa manera. Es un recurso usado desde el principio de los tiempos; y así lo podemos encontrar desde Esquilo, quien en alguna de sus obras utiliza el recurso de las armas para conseguir momentos intensos próximos a la catarsis: "le hiego dos veces y con dos gemidos se debilitan sus miembros; caído ya, le doy un tercer golpe. [...] exhala su alma, y lanzando con su aliento un vómito impetuoso de sangre, me alcanza con las negras gotas de sangriento rocío"¹⁶⁹, mostrando el arma empuñada con la que ha cometido la acción y especificando que "con su muerte a filo de espada ha pagado cuanto hizo."¹⁷⁰ Como continuidad de esta acción ocurrirá la muerte de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes en *Las Coéforas*. Otro momento a destacar en el empleo de este recurso es el enfrentamiento entre los descendientes de Edipo, sus hijos Eteocles y Polinices, en *Los siete contra Tebas*: "se hirieron a través de los flancos izquierdos..."¹⁷¹, en p.307. Ambas acciones ocurrirán fuera de escena.

El verbo luchar es rico en sinónimos, y entendemos que, con ese término, también decimos enfrentarse, confrontar, afrentar, reñir, pelear, abordar, dialogar incluso. Todos ellos contienen un matiz en el que dos individuos o grupos se encuentran en situación de discusión dialéctica aportando razones, y debatiendo en una causa que cada cual trata de defender y hacer suya. En general, puede ocurrir que esa disputa sea de palabra, y que sea más o menos acalorada; y también vemos que en ciertas piezas de teatro, insistimos, desde el principio de los tiempos, son las armas las que a fuerza de cuchilladas y golpes escriben en el aire o sobre la piel del otro las mismas razones que sostienen con la palabra. Nuestro teatro clásico es rico tanto en la

169 Muerte de Agamenón y Casandra a manos de Clitemnestra: Esquilo, *Agamenón*, en *Teatro completo*, Edición de Julio Pallí Bonet, Editorial Bruguera, Barcelona, 1976, p.234.

170 *Idem*, Esquilo, 1976, p.238.

171 Esquilo, *Los siete contra Tebas* en *Tragedias*, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1986, pp.265-314.

palabra enfrentada esgrimiendo razones como en la espada desenvainada parlotando, a voces, arriesgadas frases.

El reguero rojizo de la sangre derramada en *La Celestina* nos va a llevar hasta Calderón y más allá, salpicando con su frenético color muchas de las piezas que a partir de aquella obra se van a escribir. La sangre comienza a correr y el Siglo de Oro principia. Los autores nos van a legar numerosa obra escrita. Prácticamente en casi todos los textos hay escenas de armas, y éstas, al igual que aquellos, se muestran en diferentes estilos: los lances son variados y distintos, y no existe un patrón o plantilla único para construir una escena de armas, como dijimos en capítulo anterior.

La palabra en el teatro español del Siglo de Oro, se esgrime al igual que se esgrime la espada. Las armas y las letras en el teatro áureo siempre han ido juntas, como dirá Cipriano: "Que muchas veces se dieron/ las manos letras y armas"¹⁷². Nuestro Siglo de Oro de letras y artes lo fue también de las armas:

"La sçiençia no embota el fierro de la lança, nin façe floxa el espada en la mano del cavallero"¹⁷³.

Se dice 'jugar las armas' cuando uno o varios adversarios, protagonistas o no, manejan la espada para defenderse o defender a otro, para atacar, herir, desarmar, etc.; con ese término debemos entender varias unidades de significación. En primer lugar, que nos referimos a armas blancas. En segundo, que la palabra "juego" hay que contemplarla como semilla o germen que el autor deposita en esa línea del texto, indicando que allí existe un detonante en forma de conflicto que los intérpretes tendrán que resolver de acuerdo a la propuesta textual del autor, sin posibilidad de otro desenlace que no sea el propuesto en el texto. En tercer lugar, que estas escenas están determinadas por el propio conocimiento de armas del autor. En cuarto, podemos decir que depende de la necesidad de recrear la escena de armas en su verdadera dimensión o simplemente referenciarla, sin más. En quinto lugar, que influye, a todo trance, sobre el personaje, que, según quien sea y la dedicación u oficio que cada uno tenga veremos una extensa hilera de bravos, melifluos, apocados,

¹⁷² Calderón, Pedro, *El mágico prodigioso*, en Comedias religiosas, Clásicos Castellanos, nº 106, Madrid, 1963, vv.381-82, p.137.

¹⁷³ Pérez de Mendoza, I. (Marqués de Santillana), *Los proverbios* en *Obras*, Edición de Augusto Cortina, Colección Austral Espasa Calpe nº 552, Quinta edición, Madrid, 1975, p.47. Esta frase viene anotada en el Prólogo de *Los Proverbios o Centiloquio*, y por ella entendemos que el estudio no perjudica ni altera las habilidades de los hombres, sean estas tan extremas como las del soldado, y que antes bien favorece a todo aquel que se aplica al conocimiento.

valentones, galanes, sirvientes, lacayos, soldados, padres ancianos, celestinas, damas y viudas, reyes, etcétera, que empuñan y ejecutan con distinta habilidad el juego de armas. Y en sexto lugar, que las circunstancias ambientales y vitales de los personajes se deben contemplar íntegramente, pues contribuyen a señalar y acotar la acción de los personajes jugando las armas. Normalmente éstos se batirán con otros personajes de su mismo rango social (don Manuel contra don Luís en *La dama duende*, de Calderón, don Duardos contra Primaleón en *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente y Octavio contra Roselo en *Castelvines y Monteses*, de Lope), y lo harán con armas similares. Pero no siempre es así, y a veces nos encontramos escenas anómalas en ese sentido. Como, por ejemplo, en las revueltas populares de *Fuenteovejuna*, de Lope, en contra del Comendador y la de *El genovés liberal*, también de Lope, contra la nobleza; el enfrentamiento entre un maestro de esgrima, con espada, y Hamete, con cuchillo, en *El Hamete de Toledo*, de Lope; o el lance entre Cipriano y el demonio en *El mágico prodigioso*, de Calderón. Existen la norma y la regla, pero también existe la excepción: esa variedad y multiplicidad y versatilidad es uno de los elementos que dan importancia y valor a todo nuestro teatro clásico. El juego de las armas, como vemos, colabora para que sea así.

Esta habilidad en la resolución del conflicto en el teatro del Siglo de Oro aporta al personaje una dimensión espectacular añadida que lo amplifica. Si el carácter de su acción es trágico le dará profundidad; mientras que si se decanta hacia lo cómico, se verá impregnado de un cierto tinte de infantilismo, quizás de inmadurez, de banalidad. Es la distancia que va desde jugarse la vida por algo de vital importancia para el personaje o desenvainar caprichosamente el arma porque otro no cede el paso en la calle de la dama o ha cruzado una palabra, inocente o maliciosa, o ha mirado de más a dama prometida.

Queremos dejar opinión de ciertas comedias de armas del siglo XVII, que pudieran ser paradigma y muestrario de nuestro teatro clásico por su popularidad. Son: *El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna* de Lope; *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón y *El burlador de Sevilla*, de Tirso. Muchas otras podrían acompañar a esta escasa lista. Cada una es única y especial y en cada una de ellas el autor ha volcado fragmentos que irremediamente con las armas se han de resolver. Por esas escenas transitaremos, siguiendo, verso a verso, las acciones de los personajes. Alrededor de estas comedias picotaremos en otras que por su cualidad o

calidad nos brindan acción armada ejemplar en algún aspecto de los que conforman una escena de armas.

“En el análisis de una escena de acción tendremos en cuenta lo siguiente: qué armas se utilizan, en qué momento, cómo, cuándo, por qué, en dónde. Estos parámetros nos encuadran en la acción, en la estrategia a seguir, y en el objetivo a conseguir. Un arma puesta en el escenario es un elemento teatral muy poderoso que inmediatamente llama la atención del espectador, arrastrándolo hacia ella misma. No se debe eludir su presencia a menos que dentro del juego planteado se la quiera ocultar.”¹⁷⁴

Si buscamos en esta apenas media docena de obras, encontraremos que se nos muestran, en ramillete y acalorada gresca, numerosos ‘actos encontrados’ entre sus protagonistas: Pedro Crespo, don Lope de Figueroa, el capitán don Álvaro, Rebolledo, don Mendo, Isabel y Juan, Laurencia y Frondoso, comendador Fernán Gómez de Guzmán, don Juan Tenorio, don Gonzalo, don Diego y el marqués de Mota, don Alonso y doña Inés, don Rodrigo y don Fernando, Fabia y Tello, Rosaura, Clotaldo, Segismundo, Astolfo y el rey Basilio...

Son ellos, apenas una treintena de personajes, los que mueven conflicto de armas singulares y manifiestan que mujeres y hombres, como sujetos en calidad de personajes (damas, galanes, caballeros, soldados, rufianes, lacayos, padres, hermanos, hermanas, reyes, príncipes y otros) se agreden, se raptan, se retan, se acometen, se emboscan, se asaltan, se pelean, se enfrentan, se hieren y se matan a cuchilladas y estocadas sedientos por restablecer el equilibrio al que ha sido sometido su orden social o personal, aunque en el empeño dejen la vida. Para ello emplearán sobre todo la espada, pero no faltarán acciones con la daga y otras armas, tanto ofensivas como defensivas¹⁷⁵, para resolver el conflicto planteado. Los autores desde los comienzos van como perros de presa, rastreando la pieza, escudriñando el terreno, persiguiendo el motivo por qué luchar, a veces insignificante. En este sentido hallamos la opinión de Pedro Crespo que aconseja a su hijo Juan:

174 *Idem*, Alberola 1998, p.19.

175 “Las armas [...] se dividen en ofensivas y defensivas. Las armas ofensivas son la espada, el montante y el mangual. Las armas defensivas o de cobertura son el broquel, la rodela y la capa; la daga participa de ambas funciones.” *Idem*, Pous Cuberes, 2000, p.25. Esta clasificación general se refiere a una época muy concreta, la de los siglos XVI y XVII, omitiendo nombrar muchas otras armas, como por ejemplo las enastadas.

No riñas por cualquier cosa:
que cuando en los pueblos miro
muchos que a reñir enseñan,
mil veces entre mí me digo:
“Aquesta escuela no es
la que ha de ser, pues colijo
que no ha de enseñarse a un hombre
con destreza, gala y brío
a reñir; sino a por qué
ha de reñir; que yo afirmo
que si hubiera un maestro sólo
que enseñara prevenido,
no el cómo, el por qué se riña,
todos les dieran sus hijos”.

Acto II, Escena XXI, *El alcalde de Zalamea*, Calderón¹⁷⁶

Sabias palabras y lúcidas propuestas para la convivencia pacífica, tan alejada de la dinámica general por la que discurre nuestro teatro áureo. Todos los personajes tienen un conflicto que resolver y cada uno lo hace a su manera. Los desencadenantes de los conflictos son los propios de personajes arrastrados a empuñar las armas, y los motivos por los que éstas se blanden son de lo más variado: el honor, los celos, el ansia de poder, el restablecimiento del orden jerárquico social; también por envidias, por propia defensa y amenazas, por violación, lascivia, burla, agravio familiar, despecho, arrogancia, bravuconería, amor, justicia...

Muchos claman por desenvainar:

Laurencia.-

...que la espada
no ha de estar tan sujeta ni envainada.

Acto III, *Fuenteovejuna*, Lope de Vega¹⁷⁷

176 Calderón de la Barca, P., *El alcalde de Zalamea*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, p.295.

Don Manuel.-

La lengua
suspended y hable el acero.

Acto I, *La dama duende*, Calderón¹⁷⁸

Don Manuel.-

Creed de mí lo que quisieres
que, con la espada en la mano,
sólo ha de vivir quien vence.

Acto III, *La dama duende*, Calderón¹⁷⁹

Galván.-

...Yo ya estoy
con la hojarasca en la mano.
Sacúdeles.

Acto I, *El condenado por desconfiado*, Tirso¹⁸⁰

García.-

Venzo al temor, con quien lucho;
pídeme el honor venganza,
el puñal luciente empuño
su corazón atravieso;
mírale muerto, que juzgo
me tuvieras por infame
si a quien de este agravio acuso
le señalara a tus ojos

177 Lope de Vega, F., *Fuenteovejuna*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, p.58.

178 Calderón de la Barca, P., *La dama duende*, Clásicos Castellanos nº 137, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, vv.174-175, p.9.

179 Idem, p.901.

180 Molina, T. de, *El condenado por desconfiado*, Edic. Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Cátedra, Madrid, 1984, vv.498-500, p.77.

menos, señor, que difunto.

Jornada III, *Del rey abajo ninguno*, Rojas Zorrilla¹⁸¹

Aunque a veces se escucha una voz, normalmente madura, que aconseja prudencia:

Don Diego.-

Volved la espada a la vaina
que la mayor valentía
es no tratar de armas.

Acto II, *El burlador de Sevilla*, Tirso¹⁸²

Y otras que aconsejan sensatez y diálogo en vez del derecho a las armas y al enfrentamiento:

Vivero.-

Paréceme que reportes
primo, a don Juan y a don Diego,
y será más bien que luego
hagas que se junten Cortes
donde del celo que te armas
el reino conozca y vea,
porque mejor se pelea
por letras que no por armas.

A lo que responde furioso el otro:

181 Rojas Zorrilla, F., *Del Rey abajo ninguno*, Edic. de F. Ruíz Morcuende, Clásicos Castellanos nº 35, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, vv.2534-2542, p.97.

182 Molina, T. de, *El burlador de Sevilla*, Taurus Ediciones, Madrid, 1978, p.105.

Don Álvaro.-

¿Eso me dices y encargas
 y a quesso es bien que presumas?
 ¡Agora es tiempo de plumas,
 sino de lanzas y adargas!
 Vete a armas. ¿Por qué no te armas?
 que yo no hablo por escrito,
 porque hoy todo lo remito
 al derecho de las armas.¹⁸³

Los lances de armas que nos encontramos en las cinco obras propuestas vamos a clasificarlos según haya herida final o no, y según esa herida sea mortal o no. De esta manera, con herida grave tenemos la de don Alonso en la emboscada que le tienden don Rodrigo y don Fernando en *El caballero de Olmedo*. En *Fuenteovejuna*, la muerte en plaza pública del comendador por ajusticiamiento popular, escena multitudinaria. La de don Gonzalo, espada en mano, enfrentado a don Juan, amenazándole y herido de estocada, y la del mismo don Juan, en la escena final cuando don Gonzalo, convidado de piedra, le estrecha la mano. En *La vida es sueño*, afortunadamente no hay más muerte que la del pobre e infeliz sirviente que Segismundo arroja por el balcón, y la del huidizo Clarín, por una bala perdida. Por último, la muerte por ajusticiamiento del capitán don Álvaro, ordenada por el alcalde Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*. En todas ellas hay desenlace comprometido. Haciendo recuento de los personajes que sufren lesión extrema, tenemos siete difuntos que en vida tuvieron como oficio tareas o actitudes de caballero, comendador, galán, noble (padre ofendido), sirviente, criado y capitán, algunos de ellos dedicados al oficio de las armas. De estos siete personajes, tres merecían condena (don Juan Tenorio, el comendador Fernán Gómez de Guzmán y el capitán don Álvaro). En los otros cuatro, entendemos que no (don Alonso de Olmedo, don Gonzalo de Ulloa, Clarín y el sirviente de la Corte del rey Basilio). De los siete finiquitados tres lo han sido por arma blanca, dos por arma de fuego, don Juan, posiblemente por infarto y el sirviente del rey Basilio

183 Salucio del Poyo, D., *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*, en *Comedias*, Edición de M^a del Carmen Hernández Valcárcel, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1985, I, vv.799-814, p.272.

por una torpeza accidental del bruto, "mísero e infelice" huésped exconvicto de la torre.

Desviémonos por un momento de los sujetos protagonistas y acerquémonos a la acción-herida que les ha provocado el daño, para distinguir dentro de la herida mortal infligida, aquellas que devienen por acciones ejecutadas con anterioridad (don Juan, comendador, capitán); y aquellas otras, diferentes, que se dan por acciones con el adversario en sincronía temporal, oponiendo resistencia armada (don Alonso contra don Rodrigo y don Gonzalo contra don Juan), distintas ambas de aquellas que podemos llamar de mala suerte o pura casualidad, lo que se entiende por estar en el lugar inoportuno en el momento menos adecuado (los dos sirvientes: Clarín y el arrojado al vacío por Segismundo). Nos interesa destacar este aspecto del modo de herida, para subrayar que, salvo en estos dos últimos casos, en todos los demás hay pelea, lucha, combate y afán por salvaguardar la propia vida entre adversarios, excepto en el caso del capitán don Álvaro que es ajusticiado. Insistimos, por tanto, en el concepto de lucha de los personajes que puede favorecer la muerte o la herida de uno de los adversarios, para seguidamente afirmar dos cosas: una, la constancia y asiduidad en el desenlace trágico entre esos mismos adversarios; y dos, la presencia de las acciones de enfrentamiento en la comedia española.

Podemos decir, por tanto, una vez más, que los lances de armas contenidos en la comedia forman parte esencial y característica del teatro español del Siglo de Oro. Y también que una obra de teatro es una sucesión de conflictos que sobrevienen unos de otros, que se heredan unos a otros, que se cuidan y forman tropel. Del conflicto sobreviene la confrontación, el intercambio de palabras y/o golpes, tan simple a veces como los siguientes:

Felisardo.-

Le hablé, me respondió, vino derecho,
le miré, alzó, metíme; ya está hecho.

Acto I, Los melindres de Melisa, Lope

Rosaura.-

Respóndate retórico el silencio,
cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla señor, quien mejor calla.

Acto II, *La vida es sueño*, Calderón

Juan.-

¡Rompe, derriba, hunde, quema, abrasa!

Acto III, *Fuenteovejuna*, Lope

Flores.-

Cuando se alteran
los pueblos agraviados, y resuelven,
nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

Acto III, *Fuenteovejuna*, Lope

El objetivo de una escena teatral con enfrentamiento de armas viene definido por el conflicto de la propia escena, tomando como base para la acción lo que el autor, a través del juego, nos propone. Las más de las veces éste se limita a decir en acotación y entre paréntesis que "sacan las espadas y pelean", para acto seguido establecer el desenlace, en el que uno de los dos contendientes enfrentados, sale favorecido. Lo más que se indica es que yace muerto, o pide confesión, o queda herido, o huye,..., evitando el desarrollo esgrimístico del combate. Es decir: la estrategia que cada cual desarrolla para conseguir el objetivo. La maniobra estratégica de combate debe ser inventada *in situ*¹⁸⁴ y será tarea del creador que interviene en la puesta en escena, sea intérprete, director, especialista, etc.; y deberá hacerlo a partir del análisis de la escena

184 Queremos expresar con este término que la estrategia de combate no está diseñada y que dado que depende de varios factores, muchos de ellos particulares de los que intervienen en la creación, será por tanto una creación específica y condicionada a la habilidad y conocimiento de éstos. Con el término *in situ* queremos decir que se crea para ese momento y ocasión.

y del enfrentamiento, coreografiando el desarrollo del combate dentro del espacio propuesto, intercalando, si lo hubiera, el texto que los intérpretes dicen.

En el conflicto debemos tener en cuenta tres factores: qué lo provoca; cómo evoluciona, y qué desenlace tiene.

Asimismo, debemos tener muy en cuenta quién participa en él, si hay armas, cuáles son, quién provoca a quién, si hay aliados, si los enfrentados son individuos o grupos, el objetivo de cada una de las partes enfrentadas...

Lo interesante de estos casos es saber dónde comienza realmente una escena de combate entre A y B. Podemos decir que un enfrentamiento se inicia con la intención de la palabra, que arrastra al personaje a ponerse en guardia, para, seguidamente, echar mano a la empuñadura del arma. El gesto de empuñar marca el límite entre una situación y otra; lo inmediato sería tirar de ella; el resto, como sabemos, es ya ruido de cuchilladas.

Don Manuel.-

Tente,
porque aún antes que lo digas,
que lo imagines y pienses,
te habré quitado la vida;
y, arrestada la suerte,
primero soy yo. Perdonen
de amistad honrosas leyes.
Y pues ya es fuerza reñir,
riñamos como se debe:
parte entre los dos la luz,
que nos alumbre igualmente;
cierra después esa puerta,
por donde entraste imprudente,
mientras que yo cierro estotra;
y agora en el suelo se eche
la llave, para que salga
el que con la vida quede.

Jornada III, *La dama duende*, Calderón

Enrico.-

Y yo, sacando el acero,
le metí cinco seis veces
en el cristal de su pecho,
donde puertas de rubíes
en campos de cristal, bellos,
le dieron salida al alma.

Jornada I, Esc. XII, *Condenado por desconfiado*, Tirso

Doña Ángela.-

... Y luego
ruido de cuchilladas
habló, siendo las lenguas las espadas.
.....
Retórico el acero, mudo el labio,
no acaban de otra suerte,
que con sola una vida y una muerte.

Jornada III, *La dama duende*, Calderón

En *Las mocedades del Cid*, tomemos la escena del enfrentamiento entre Rodrigo y el conde Lozano, en la que el joven Rodrigo tiene que vengar el agravio que su padre ha sufrido por parte del rencoroso Conde (Acto I), que le desprecia, amenazándole con darle de patadas en el culo, igual que abofeteó a su padre. Empuñando la espada, Rodrigo le responde:

¡Ya es tu insolencia sobrada!

En *La dama duende*, el enfrentamiento entre don Luis y don Manuel:

Don Manuel.-

Caballero, este criado
es mío, y no sé qué pueda
haberos hoy ofendido
para que de esa manera
le atropelléis. ...
La lengua
suspended y hable el acero.

Jornada I

Hay enfrentamientos que se vienen gestando desde atrás en el tiempo de la obra y otros que, explosivos, estallan por lo que acontece en ese momento.

Ejemplo de la primera situación sería la emboscada que don Rodrigo y don Fernando le tienden a don Alonso (*El caballero de Olmedo*), encuentro-conflicto que se viene generando desde el principio, irreconciliable actitud por parte de don Rodrigo. Don Alonso no teme nada de él, sobre todo porque acaba de salvarle la vida en las fiestas de Medina, en el ruedo frente al toro. Esta emboscada y ataque de varios contra uno solo, a traición, de noche, imprime un punto, importante, de cobardía a don Rodrigo y aumenta el grado de valoración de don Alonso, que será abatido por arma de fuego.

La escena de Segismundo-Rosaura en la que éste le dice "¿Quién eres? Que sin verte / adoración me debes, y de suerte / por la fe te conquisto, / que me persuado a que otra vez te he visto. / ¿Quién eres mujer bella?"¹⁸⁵, es ejemplo de escena-enfrentamiento que nace ahí en ese instante. El detonante podrían ser las palabras con las que Rosaura le contesta: "Respóndate retórico el silencio; / cuando tan torpe la razón se halla,/ mejor habla, señor, quien mejor calla."¹⁸⁶, perfilando con el término "torpe" su propio estado de ánimo o quizás la actitud y pretensión molesta de Segismundo. Como consecuencia de esta pugna dialéctica, en la que no hay armas (aunque perfectamente podría haberlas), se van a dar los siguientes enfrentamientos entre Segismundo-Clotaldo (daga) en defensa de Rosaura, y Segismundo-Astolfo

185 Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, Edic. de Ciriaco Morón, Cátedra, nº 57, Madrid, 2006, vv. 1586-1590, pp.142-143.

186 Idem, vv. 1621-1623, p.144.

(espada-daga) en la que Astolfo defiende a Clotaldo. Otra escena de este estilo sería la del encuentro entre don Juan Tenorio y don Gonzalo de Ulloa, después que don Juan ha seducido a doña Inés, en *El burlador de Sevilla*.

No suelen los autores comprometerse en la propuesta de armas: no especifican tipos, ni acciones, ni estrategia; evaden el tiempo del combate y tan sólo apuntan un desenlace que aclare quién sale vencedor en la contienda. Aún más difícil es encontrar referencias directas a otros personajes coetáneos suyos, como son los maestros de armas y los espaderos. A excepción de Rojas Zorrilla, quien sí acude a este recurso y lo utiliza en algunas obras, como la comedia *Entre bobos anda el juego*, en la que muestra el clima social con respecto a determinados personajes relacionados con el mundo de las armas y los tratados de armas. Concretamente, hace referencia a dos maestros de armas: Jerónimo de Carranza, sevillano, de principios del siglo XVI, que escribió el tratado de armas titulado *Filosofía y destreza de las armas*, y su continuador, también maestro de armas, Luis Pacheco de Narváez, sucesor de sus ideas. A Carranza lo ridiculiza, bautizando a uno de los criados con su nombre, con el que el antihéroe don Lucas ("galán de entremés" lo llamará doña Isabel) se batirá, confundiéndole con el verdadero maestro; mientras que al maestro Pacheco de Narváez lo mostrará como modelo técnico de usar la espada ("pues donde pone el ojo pone la punta"):

Juega la espada y la daga
poco menos que el Pacheco
Narváez, que tiene ajustada
la punta con el objeto...

En la Jornada II, el gracioso Cabellera, para entretener a don Lucas le pregunta por un maestro armero de Sevilla:

Cabellera.-

... ..
Señor, ¿quién me decir
de qué maestro es mi hoja?
... ..

Don Lucas.-

De Francisco Ruíz Portilla.

Los autores no mencionan, casi nunca, qué arma esgrimen los diestros, limitándose a decir que desenvainan o luchan. Esto obedece a que es poco probable que no conocieran las armas, al igual que nosotros podríamos hablar de marcas de coches o modelos de teléfonos u ordenadores. Es fácil suponer que conocían sobradamente todo tipo de arma aún sin ser especialistas. Como consecuencia de eso, no necesitaban precisar qué tipo de espada sacar a escena o arma con la que batirse puesto que, dado el enfrentamiento, ellos conocían y sabían qué arma empuñar. Según la época, la espada que se porta o se ciñe –así se le llama- es la espada ropera, o espada de taza, denominada así por la forma de la cazoleta –en forma de taza que protege la mano- con gavilanes largos, rectos, y cubre-manos, que en conjunto componen una guarnición –armazón que protege mano y antebrazo que empuña, o brazo armado- muy evolucionada, completa y eficaz. La flexibilidad de esta espada y su ligereza favorecen y colaboran a crear climas rítmicos sorprendentes en la ejecución acompañada y armónica de las escenas. Estos cambios de ritmo son sumamente importantes y debemos tenerlos en cuenta y potenciarlos. En cualquier caso no hay que ignorarlos. Corresponde al responsable de la puesta en escena el que estén en su lugar y cumplan su función: animar, en el sentido de avivar, el juego entre adversarios armados que defienden posiciones contrarias. Que se sepa, ningún autor aconseja nada al respecto; es una cuestión expresiva de primer orden que el creador implicado debe resolver.

El combate entre adversarios tiene que estar adornado con cambios de velocidad, de intensidad, de altura sonora, con giros o saltos, dependiendo de la expresividad del personaje. Todo esto hará que el espectador mantenga la atención y el interés.

Una lucha teatral (imitación de una lucha real) si no tiene ritmo, carece de verdad y deja de ser creíble. El actor debe transformar la artificialidad de su trabajo, que está medido a la perfección, en algo que parezca espontáneo, "*como si*"¹⁸⁷

187 "Como si..." es la llave que cambia el aspecto de toda interpretación, como sabemos.

ocurriera por primera vez. Los golpes de combate han de parecer que surgen en ese instante y que no han sido preparados con antelación ni ensayados minuciosamente.

Un golpe procede de lo anterior y prepara lo siguiente, facilitándolo o negándolo. Las acciones no son actos aislados, son acciones continuas en el tiempo, que también pertenecen a aquel adversario al que van dirigidas; lo que invita dichosamente a afirmar que el combate es acción compartida en donde siempre influye en uno lo que hace el otro. ¡Es teatro! Y estamos en ese código.

Igualmente, en la construcción del ritmo tienen relevancia suprema las pausas. Su importancia radica en la contribución al equilibrio general del enfrentamiento, al equilibrio de la escena y al de la propia comedia, justificándose con la necesaria e imprescindible respiración –señal y signo sonoro- de los actores que interpretan personajes que son adversarios. Un actor que no respira en la lucha y que no deja libre su voz no ha acabado de cerrar la escena de esgrima. Sonorizar el esfuerzo del enfrentamiento, contribuye a crear el ambiente de la confrontación, así como las pausas ayudan a crear tensión y expectación. Los combatientes pueden/deben detenerse a tomar aire, a coger impulso, a observar el espacio del encuentro (mirada periférica)¹⁸⁸, elementos importantes para el sentido espectacular del enfrentamiento, elementos que pueden trocar un altercado correcto y técnicamente bien ejecutado en un combate, además, vibrante y espectacular, en el mejor sentido del término.

Luchar con la espada implica, necesariamente, que al menos uno de los que luchan es noble o pertenece a la clase de los que empuñan esta arma, que es normalmente el arma con la que se batían caballeros, galanes, reyes, príncipes, etc. También aparece la daga, a veces sola, a veces complementando el juego de la espada. En alguna ocasión, junto a la espada, indica el autor que se porta escudo, broquel o rodela y a veces capa. La capa cumple diversas funciones: la primera es formar parte del vestuario del que se desplaza por sitios no techados (el Príncipe don Pedro reclama la capa y el sombrero para salir, en los comienzos de *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara). Otra función, no menos importante, es la de encubrir y

188 La mirada periférica es un modo especial de observación del espacio, por medio del cual registramos con atención todo el espacio circundante minuciosamente. Mediante este modo de observar se debe ser capaz de ubicar los elementos sobresalientes del mismo, sean móviles, como el adversario u otros personajes, sean inmóviles, como una escalera, una mesa, unas cortinas, una lámpara, una ventana, etc. Este tipo de 'mirada' forma parte de la preparación del actor y es importantísimo para el juego de las armas. Recordemos que cuando se empuña una espada el perímetro de acción y alcance aumenta en más de un metro alrededor, sin apenas movernos del sitio. Dado que el espacio escénico es un espacio acotado, por el que evolucionan los demás personajes, se ha de poner verdadero empeño en percibir, como hemos dicho, el espacio de la acción en su totalidad, a lo ancho, a lo largo y a lo alto.

ocultar a quien no desea ser reconocido. Una tercera función, es la que va asociada al uso de las armas, utilizada como un complemento eficaz en los lances: puede ser utilizada para cubrirse a modo de escudo, para estorbar la acción del adversario, arrojándosela, para desviar el arma contraria, para hacerle perder el equilibrio si llegara a pisarla, etc. A veces el personaje prescinde de ella por comodidad, para mejor resolver el hecho de armas y que no estorbe, sabiendo que no es tarea simple el posicionarse en "guardia de capa"¹⁸⁹, y sabiendo que imposibilita más que ayuda si no son favorables las circunstancias. Así ocurre en *El alcalde de Zalamea*, cuando el capitán, acompañado del sargento, Rebolledo, la Chispa y otros soldados, vuelve a la casa de Pedro Crespo, de noche, a raptar a Isabel.

Capitán.-

Yo he de llegar, y atrevido
quitar a Isabel de allí.
Vosotros a un tiempo mismo
impedid a cuchilladas el que me sigan.

... ..

Rebolledo.-

Chispa.

Chispa.-

¿Qué?

Rebolledo.-

Ten esas capas.

Chispa.-

Que es del reñir, imagino,
la gala el guardar la ropa,
aunque del nadar se dijo.

Jornada II, Escena XXIII.

189 La capa se presta a ser enrollada en el antebrazo; puede ser cogida por un extremo y utilizada para capear una cuchillada y desviarla, puede ser arrojada al adversario o hacerla pasar por delante de su vista, privándole, durante un segundo, de la visión del otro tirador, tiempo que puede ser suficiente para formar una herida; igualmente dejándola que arrastre puede ser un aliado para hacer caer al otro si la llega a pisar.

En cuanto a las armas de fuego, no siendo frecuente su uso, están presentes en *La vida es sueño*, al principio, y en *El caballero de Olmedo* en el desenlace final. Ballesta, honda, chuzos y lanzones aparecen en *Fuenteovejuna*. Espadas negras¹⁹⁰ – espadas de toda época que se utilizan para entrenar y que están convenientemente protegidas en la punta para que no puedan herir-, aparecen en *Las mocedades del Cid*, siendo un maestro de esgrima el que entrena al príncipe don Sancho; igualmente pedirá espadas negras el rey don Pedro en *El Infanzón de Illescas*, de Lope.

Rey.-

Traedme aquí
espadas negras.

Don Alonso.-

Ninguno
quiere, señor, esgrimir
con vuestra alteza.

Rey.-

¿Por qué?

Don Alonso.-

Señor, por respeto.

... ..

Rey.-

Si hasta aquí respeto ha sido
apuntarme sin herir,
vive dios, que al que esta noche
con esfuerzo varonil
no me tirase a matar
le he de matar, pues decís
que me veneráis por rey
y no me teméis por mí.

Acto II, Escena XXIV

190 "...la espada y la daga van embotonadas y, por lo tanto, pertenecen al género de las armas negras destinadas al entrenamiento o práctica de la esgrima, muy distintas a las armas blancas de aguzada punta y cortantes filos, usadas en el combate." *Idem*, Pous, 2000, p.25.

Un bastón utilizará Ruy Velázquez para golpear a su sobrino Gonzalo. Y lanza y adarga esgrimirá Mudarra contra su tío Ruy Velázquez en *El bastardo Mudarra*. Una cadena utiliza Enrico en *El condenado por desconfiado* de Tirso como arma contra sus carceleros y un puñal será el arma con la que García acaba con Mendo en *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, que recuerda aquella otra escena de Peribáñez, en la que éste asiste oculto al acoso que hace el Comendador a su esposa. En ambos casos el desenlace es fatal para el seductor.

García.-

(Sale envainando el puñal ensangrentado).

Vivía sin envidiar

entre el arado y el yugo;

... ..

hasta que anoche en mi casa

vi aqúeste huésped perjuro

que en Blanca, atrevidamente,

los ojos lascivos puso:

... ..

pídeme el honor venganza,

el puñal luciente empuño,

su corazón atravieso;

mírale muerto.

Acto III

Don Gutierre utilizará un segur, hacha de doble filo, para combatir contra los moros (*Deste agua no beberé*, de Andrés de Claramonte), y en *Fuenteovejuna* cuando Jacinta le pregunta a Mengo si tiene armas, le responde:

Las primeras del mundo.

... ..

Piedras, hay, Jacinta, aquí.

A veces, el arma sufre accidente en la propia representación, recurso que suelen utilizar los autores, como en *Donde hay agravios no hay celos*, en la que la hoja se dobla al dar un golpe contra el suelo el criado Sancho. También en el reto y pelea entre don Manuel y don Luis, en *La dama duende*, en donde a este último se le desguarnece la espada.

No suelen proponer los autores que los personajes peleen cuerpo a cuerpo y eluden con bastante frecuencia el contacto físico entre adversarios. Siempre que haya encuentro para contender serán las armas, intermediarias, las que estarán entre uno y otro adversario. Es cierto que falta, en texto, algo de enfrentamiento corporal, sólo, sin armas. Resulta un tanto sospechoso el que ningún autor proponga empujones, golpes con la mano o el puño, agarres, esquivas... Suponemos que esta actitud se debe a la forma de comportamiento estético de la jerarquía dominante, como reyes, príncipes, nobles... estrictos y sujetos a reglas para duelos y enfrentamientos; comportamiento social heredado por mimetismo y transferido a otras capas sociales. Históricamente sabemos que sí hay modos usuales de lucha corporal entre adversarios, y que están recogidos en ciertos tratados de armas de combate de la época¹⁹¹. Nuestros autores no son pródigos en este sentido, como hemos dicho, aunque hemos localizado algunas escenas que queremos apuntar. Encontramos en Calderón escenas en las que, sobre el texto, plantea resolver situaciones de este modo: es el personaje Segismundo, de *La vida es sueño*, quien realizará acciones de ataque con los miembros superiores¹⁹², siendo numerosas las ocasiones en las que con sus manos acometerá acciones violentas (como son estrangular, agarrar, arrojar, lanzar...), contra distintos personajes: Rosaura y Clarín, el criado que arroja por el balcón y hasta contra Clotaldo, su cuidador.

Segismundo.-

Pues muerte aquí te daré
porque no sepas que sé

191 Anotamos dos tratados, uno con sede en el sur de Europa, en Italia, y otro hacia el norte, en Alemania. El primero está firmado por Fiore dei Liberi, *Fluos Duellatorum*, de 1410; el segundo, su autor es Hanz Talhoffer, titulado *Medieval Combat*, de 1467. Las referencias bibliográficas están en su lugar correspondiente en el apartado de Bibliografía. Por último, no queremos cerrar este apartado sin dejar de mencionar el Manuscrito I-33 (Anónimo) de la Torre de Londres, de 1300. La Asociación Baucán de Esgrima Medieval y Arquería de Toledo, nos la ha facilitado, revisada por su maestro de armas Enzo Cherubino, desde la traducción del latín a cargo de Giovanni Rapisardi.

192 En todas las acciones es Segismundo el que provoca, mientras que los personajes agredidos tratan de protegerse y defenderse oponiendo escasa resistencia.

que sabes flaquezas mías.
Sólo porque me has oído,
entre mis membrudos brazos
te tengo de hacer pedazos.

Jornada I, Escena II

Segismundo.-

Traidor fuiste...
Y así el rey, la ley y yo
entre desdichas tan fieras,
te condenan a que mueras
a mis manos.

Jornada II, Escena III

Segismundo.-

Suelta digo,
caduco, loco, bárbaro enemigo,
o será de esta suerte,
el darte agora entre mis brazos muerte.

Jornada II, Escena VIII

Segismundo.-

Piadoso príncipe es
el que castiga tiranos:
Clotaldo muera a mis manos,
bese mi padre mis pies.

Jornada II, Escena XVIII

Hemos encontrado algunas otras acciones corporales de enfrentamiento entre personajes. De menor rango que la citada de Calderón, tenemos media docena escasa de obras en las que se lee sobre el texto acciones corporales de lucha y enfrentamiento entre personajes. Son las siguientes:

Las mocedades del Cid, de Guillén de Castro, *El mágico prodigioso*, de Calderón, *Fuenteovejuna* y *El bastardo Mudarra* de Lope; igualmente en la obra *Los locos de Valencia*, de Lope, aparece una escena muy rica expresivamente en la que participan dos locos que "alocadamente" se mofan de Erifila, robada y abandonada por aquel que hasta ese momento ha sido su amante, y en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, los cintarazos y golpes que se llevan los bandidos Rufino y Tibaldo de la mano de don Juan. Todavía hay alguna más, como son los repetidos golpes que el galán Liseo da a su sirviente León en varias ocasiones en *La traición en la amistad*, de María de Zayas; en *Comedia de Bras, Gil y Beringuella*, de Lucas Fernández, entablan una acalorada discusión Bras Gil y el abuelo de Beringuella, que le acusa, e insinúa, que la ha deshonrado (cosa que no es cierta): discuten, pelean en modo rústico, quizás a empujones, bruscamente; en el enfrentamiento cabe la posibilidad de integrar un cayado de pastor o un bastón de apoyo para Juan Benito, el abuelo confundido. Y sobre todo hay manos en la escena entre Hipólita y Dorotea, dos criadas, que mantienen una riña que imaginamos con mucho desparpajo, llena de empujones, zarandeos, tirones de pelo y hasta alguna bofetada y pellizcos:

Hipólita.-

[...]

Es usted muy linda joya,
¡y qué bella es la criatura!
es una inocencia pura;
para hacer una tramoya
no vi más linda figura.

Dorotea.-

Con los términos villanos
por lo menos no convengo.

Hipólita.-

Es una...; pero no tengo
boca.

Dorotea.-

Pues yo tengo manos
con que de infames me vengo.
(Dale.)

Hipólita.-

¡Acudan, que una traidora,
mis señoras, me maltrata!

Dorotea.-

El anillo suelta, ingrata,
o te he de matar agora.

Hipólita.-

¡Acúdanme, que me mata!

Jornada II, vv.1497-1511, *El muerto disimulado*,¹⁹³ Ángela
Azevedo

Un duelo, una pelea, un enfrentamiento, en general, crea un intenso momento de drama (si es trágico) o de hilarante locuacidad (si es cómico), que requiere cada una de las habilidades del actor. Se podría llegar a creer que la lucha escénica es de algún modo un arte separado del resto de la obra y no es así.

El combate, la pelea, es una parte del drama con sus propios movimientos y estilo. Creemos que el actor debe buscar la verdad –lo verosímil– en una escena de lucha, al igual que hace en otros aspectos de su interpretación. Si una lucha se sitúa en un momento histórico determinado o periodo, entonces debe tener un estilo de movimiento adecuado al mismo. Al igual que el personaje actúa condicionado por las circunstancias vivenciales, su juego esgrimístico se verá igualmente impregnado de ese

193 Azevedo, Ángela de, *El muerto disimulado*, Publicaciones de la ADE, Serie Literatura Dramática nº 44, Edición de Fernando Doménech, Madrid, 1999, p.249.

matiz en sus acciones. El estilo del movimiento puede verse afectado por lo que llamamos las circunstancias específicas del conflicto, ya se trate de una situación uno contra uno, ya sea la multiplicidad de la batalla. La base para coreografiar esa lucha, desde el código teatral, es el correcto conocimiento del arma adecuada en su tiempo y adecuada al personaje que la empuña, a la vez que a las circunstancias ambientales del momento. El proceso para la coreografía se debe realizar con precaución; si el comportamiento es imprudente puede convertirse en peligroso; la responsabilidad es compartida y de cada uno, y es siempre mejor ceñirse a los movimientos propuestos que no al capricho o al pronto insensato¹⁹⁴.

El espacio donde se desarrolla una escena de combate es un lugar acotado; es la sala de ensayo o será el escenario, que tiene unas dimensiones precisas y determinadas. Por tanto, el manejo y uso de las armas estará condicionado, siempre, por este imperativo espacial. Imperativo que se diluye cuando en la representación tenga lugar la transformación en ese otro espacio, el escenográfico, el espacio de la ficción, de dimensiones implícitamente distintas. Ello nos permite jugar las acciones en el lugar físico específico que, tratado convenientemente, se habrá convertido en el otro posible.

Podemos deducir el espacio que propone el autor a partir de las indicaciones textuales y elaborar un mapa de juego en el que los personajes deben encontrarse y ocupar cierto lugar, evolucionar hacia tal otro, realizar una trayectoria determinada, buscar la frontalidad o el perfil, desplazarse por la diagonal, etc. Definir el espacio de la acción es parte fundamental para el correcto desarrollo del juego de las armas.

No debemos tratar igual la escena en la que don Juan Tenorio es sorprendido por su tío don Pedro y el Rey en la alcoba con doña Isabela, en la que escapa por el balcón, de aquella otra en la que se enfrenta a don Gonzalo en una sala amplia de su casa, después de haber seducido a doña Ana; e igualmente, cuando don Lope y Pedro Crespo, en jornada II, salen a la calle cada uno por un lado, y se enfrentan, impone tratar el espacio del encuentro a modo de pasillo alargado. Distinto será el de la revuelta popular contra el comendador en *Fuenteovejuna*: las gentes se moverán por el escenario total, y no acotado; y también diferente será el de la sala de palacio en donde Clotaldo se enfrenta a Segismundo en defensa de Rosaura, o el del asalto a la cárcel en donde está preso el capitán don Álvaro, por las tropas de don Lope,

194 Sobre Coreografías de armas, ver el Capítulo 6, el Apartado 8 de la Segunda Parte y el Anexo II.

guardada asimismo por el alcalde Pedro Crespo y su gente. La acotación física del espacio de la puesta en escena condiciona el arma a emplear y su manejo; y, por contra, la utilización de ciertas armas determina y condiciona esos mismos espacios. Por ejemplo, en *La moza del cántaro*, de Lope, cuando doña María acuchilla a don Diego en la cárcel (espacio reducido) emplea una daga; o cuando Elidora hiere de muerte a Hortelio, criado de Leucino en *El infamador*, de Juan de la Cueva, también lo hace con daga, defendiéndose de la violenta agresión de aquellos dos, en una escena en la que están presentes varios personajes más.

Por otro lado la localización del país o del lugar donde ocurre la acción no debería condicionar el enfrentamiento entre adversarios más allá de lo anecdótico que podría ser que la acción se desarrolle en Polonia, en Italia, Toledo, Valencia, Génova, Ocaña, Teruel, Zalamea, Toro, Madrid, Olmedo, Sevilla o Fuenteovejuna. Pero no siempre es así, y a veces el lugar imprime ciertas características toponímicas y ambientales necesarias para el correcto desarrollo de la acción. Así, nombres propios como Mastrich (*El asalto a Mastrich por el príncipe de Parma*, de Lope), o Numancia (*La Numancia*, de Cervantes) o Breda (*El sitio de Breda*, de Calderón) o Argel (*El cautivo de Argel*, de Cervantes) o Castilla (*El primer rey de Castilla*, de Lope), forman un cuerpo de obras que clarifican y relacionan un lugar con un tiempo, con unos personajes que empuñan unas armas específicas de esa época.

En cuanto a la duración en tiempo real de una escena de armas no hay, ni encontramos, ninguna indicación directa en texto que determine o nos oriente en ese sentido¹⁹⁵. Afirmamos que dependerá, siempre, de la gravedad del hecho que provoca que se crucen las armas, de la resolución del mismo hecho y también, por supuesto, del texto que hay que ensamblar, interpretado. Igualmente tendremos que valorar la importancia de la escena en cuestión, en comparación con otra u otras dentro del total de la obra, y aún de su función: no es lo mismo una escena de enganche con otra escena, como el encuentro entre don Alonso enfrentado a don Rodrigo-don Fernando en la reja de doña Inés, que la escena final, conclusión del conflicto, desenlace entre don Alonso y la cuadrilla de aquellos otros. Lo importante no es el qué, es por qué

195 Hemos puesto especial interés en buscar referencias al 'tiempo de reloj' en los textos de maestros como Eugenio Roque, Bac H. Tau, Heddele Bob Roboth, Daniel Marciano, Michel Paveldau, Enzo Cherubino; y debemos decir que no hemos encontrado nada. Se explica por ser un elemento altamente especializado, altamente subjetivo; hemos de tener en cuenta que tres minutos de combate, puesto en escena, son muchos días de trabajo y ensayo, y que en última instancia es la persona que diseña la puesta en escena de esos momentos la que debe evaluar la duración de la misma, teniendo en cuenta, siempre, el contexto general en el que va enmarcada.

ocurre; no es mostrar cruce de armas por mostrarlo, es favorecer que los personajes desarrollen el conflicto, con las armas, y lo muestren.

Don Juan.-

¿Quién está aquí?

Don Gonzalo.-

La barbacana caída
de la torre de mi honor,
echaste en tierra, traidor,
donde era alcalde la vida.

Don Juan.-

Déjame pasar.

Don Gonzalo.-

¿Pasar? ¡Por la punta de esta espada!

Jornada II, *El burlador de Sevilla*, Tirso

Cuando nos ponemos delante de una escena de armas, en principio extraemos la información de un único lugar: el texto escrito, legado por el autor. De él deducimos y procesamos toda la información. El texto es único siempre, y de él seleccionamos todo el material, haya revisión, versión o adaptación, sea hecha por uno mismo o por un equipo, etc. Al final será esa nueva versión o adaptación la que posibilite la puesta en escena, sea de una escena en concreto, sea del texto en su totalidad. Eso queremos decir cuando apuntamos que el texto es único, que no hay dos, ni más que uno. Ese texto es nuestra herramienta, la guía o mapa en el que las palabras nos llegan signadas como en una partitura las notas musicales. Una jornada sigue a la primera, y las escenas se suceden hasta que ya no hay más y aparece la palabra fin. Las intenciones que expresan esas palabras, y las acciones que provocan o inducen en los personajes, nos conducen por el conflicto teatral, que unas veces podrá ser resuelto acudiendo al mensaje sonoro (voz hablada, exclamación, grito...), al lenguaje corporal y/o al lenguaje de las armas, destacando los intereses partidistas de los objetivos

enfrentados. La duración de ese enfrentamiento será el tiempo en el que los personajes, desde el sentido común, pueden resolver ese conflicto que, normalmente, no suele durar demasiado tiempo. Como acción de enfrentamiento, y esto tiene su importancia, su grandeza está en la intensidad con que se muestra, más que en la cantidad de lo mostrado: intensidad en lo sonoro (la armonía, la concordia o la disonancia), en lo visual (lo mirado y la mirada del que hace y del que mira), en lo rítmico (la medida a compás, encadenada o rota) y en lo ancestral (lo patrimonial, lo hereditario y lo familiar), conjugados mostrándose unidos en el tiempo común, explosivo y único como es el tiempo escénico.

Los lances de armas son detonantes, núcleos de energía visceral que deben tener su lugar en la puesta en escena. No se deben ignorar. Descubrir por qué pelean los personajes nos encuadra en el objetivo a perseguir y nos aproxima a la acción estratégica a seguir.

Una escena de armas se construye, no se improvisa, tiene su estilo y significado, al igual que puede tenerlo una escena interpretada, por ejemplo, desde la Comedia del Arte, desde el Realismo o desde el código del drama romántico: en cualquiera de los casos la escena es siempre consecuencia de una decisión predeterminada que le da unas características especiales y únicas. De igual manera podemos hablar del momento del encuentro inicial entre adversarios, que podrá ser lance cara a cara, a traición, por sorpresa, a escondidas, de forma fortuita, con reconocimiento del otro, sin dilación, etc. Esa información está a veces contenida en el texto, otras debemos deducirla y otras imaginarla en el contexto de las acciones que recrean y conocer de qué modo se ven los adversarios: si uno espera al otro emboscado o en mitad de la calle; si alguno de ellos teme algo, intuye algo, o sabe que le van a asaltar; si se figura el motivo o lo ignora, si planea una estrategia de defensa, si ambos contendientes se buscan, si uno de ellos no quiere pelear, etc. La manera de encontrarse los personajes en la acción armada tiene mucho que ver con la determinación de un personaje con respecto al otro; a veces consiste en asustarlo, ridiculizarlo, desarmarlo, sólo defenderse, acorralarlo, raptarlo; otras se busca la herida y otras se persigue la muerte del otro, a veces ocurre el desenlace fatal sin haberlo pretendido ninguno de ellos, a veces persiguiéndolo con empeño, no llega a suceder. Podemos afirmar así que cada escena de armas es única. Entre A y B, adversarios, podrá haber un tanteo, un contemplarse, si la gravedad de la acción lo permite, o no, y tendremos que decidir, en

función del análisis de las fuerzas enfrentadas, del objetivo de armas de los personajes y de las circunstancias emocionales y ambientales, la estrategia a seguir y las acciones de ataque y defensa de los contendientes. El movimiento de personajes y la utilización del espacio de la ficción estarán en correspondencia con lo dicho. Debemos poner especial cuidado en el lenguaje de las armas cuando se cruzan, chocan, resbalan, sisean al aire, o quedan mudas amenazando la estocada mortal para el otro. Los personajes deberán sonorizar, siempre, el juego en la respiración, en el jadeo, en la fatiga si la hubiere, en el grito de la herida, en la llamada de atención, en el cling-clang de los aceros vibrantes... Y si se omitiera esta parte sonoro-exclamativa, será por que conscientemente se ha decidido ocultarla, y formará parte de la estrategia del personaje. Igualmente se podría dar el caso contrario, en el que uno de los contendientes, deliberadamente, exagera y enfatiza la respiración, porque quiere que el otro perciba su estado físico –falso- de agotamiento. En todos casos, estos estados físicos, fingidos o no, forman parte de la táctica de un personaje: la pericia y la astucia con la que se diseña su habilidad con las armas deberá enriquecer considerablemente la propuesta coreográfica del combate escénico a desarrollar.

Por último llegará el desenlace, con herida o sin ella, con desarme, con huida de uno de los oponentes o bandos, o con rendición, o tablas, o separación por una fuerza mayor, o acogimiento a sagrado. Una pelea, un enfrentamiento, se da, lo sabemos, porque hay fuerzas antagonistas que se enfrentan intentando anularse la una a la otra.

En todo enfrentamiento coexisten dos contrarios (sean individuales o grupales). A veces el objetivo es común entre ellos pretendiendo ambos lo mismo –anular al otro- ; a veces, ese objetivo no es compartido y una de las partes es empujada o forzada a la acción de armas por la otra parte, lo que proporciona al enfrentamiento un matiz muy sugerente, enriqueciéndolo.

En la comedia encontramos datos específicos que nos ayudan a puntualizar los hechos de armas y los lances de escena. Están en:

1. Las acotaciones
2. En el texto que dicen los personajes y, a veces, en lo que no dicen.
3. En lo que hacen o no hacen.
4. En lo que otros dicen.

5. En la opinión de los protagonistas en el altercado.
6. En la información del que lo ve en ese momento desde fuera sin participar en el mismo (la lucha última de *El bastardo Mudarra*, de Lope, entre él y Ruy Velásquez, narrada por Zayde y Lope, escuderos acompañantes de Mudarra).
7. En el hecho de armas ocurrido fuera de escena y narrado o comentado por el protagonista (Ludovico, quien ha acuchillado al tirano rey, cuando vuelve al escenario comenta esa acción en *El perfecto caballero*, de Mira de Amescua).
8. En la propia acción de armas propuesta por el autor.

“La escena de combate participa activamente de la cadencia general de la obra aportando elementos rítmicos importantes que no debemos menospreciar: hay que observarla en su particularidad y en el conjunto de la puesta en escena. El enfrentamiento en escena no tiene por qué desarrollarse al tiempo-ritmo general: se puede alterar, buscar pausas, ralentizar, acelerar... Debemos cuidar lo que dicen los personajes, dejando lugar a lo específicamente sonoro que se produce en el encuentro: batir de armas, exclamaciones, teniendo especial cuidado en lo que el espectador debe oír.”¹⁹⁶

Es evidente que el juego de armas no se muestra igual en una obra de corte cómico que en una de estilo trágico. Si tomamos la escena de *Don Gil de las calzas verdes*, en la que don Martín cree ver en don Juan (que va disfrazado de don Gil) el alma de doña Juana, temeroso podrá utilizar su espada, no para pelear, sí para, a modo de cruz, espantar al que cree un espíritu:

Yo nunca saco el acero
para ofender los difuntos,
ni jamás mi esfuerzo empleo
con almas, que yo peleo
con almas y cuerpos juntos.

196 *Idem*, Alberola [1998], p. 30.

La misma acción y el mismo gesto hecho en una obra y escena de corte dramático, como la del abrazo pétreo a don Juan por don Gonzalo, no tendrá el mismo significado, ni valor, pues en don Juan nos indica su desesperación, mientras que en aquel otro sería su miedo y ridiculez lo que nos provoca risa.

En la comedia de capa y espada *La dama duende*, don Manuel acoge bajo su protección a doña Ángela:

No temas nada,
pues mi valor te defiende.
ponte luego a mis espaldas.

Jornada III, vv.796-98, p.107.

Distinto de aquel acogimiento que hace Astolfo al vilipendiado Clotaldo, contra el colérico Segismundo:

Pues, ¿qué es esto
príncipe generoso?
¿Así se mancha acero tan brioso
en una sangre helada?
Vuelva a la vaina tan lucida espada.
.....
Ya su vida
tomó a mis pies sagrado.

Jornada II, Escena IX, p.147.

Los autores de aquel brillante siglo, los más de ellos "de los de lanza en astillero"¹⁹⁷, desplegaron un extenso abanico de recursos de combate en el teatro que nos han inducido, benignamente, a hacer algunas reflexiones...

197 Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Primera parte, Capítulo I, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1966, p. 45.

Autores que nos han legado un manajo abundantísimo de escenas con armas blancas -negras- cuyos aceros icling-clang! continúan hasta hoy mismo cruzándose y oyéndose en plazas y teatros de este recién estrenado siglo XXI.

Capítulo 9.

Mujeres que empuñan armas.

“Antes muerta que encendida”¹⁹⁸

Leonarda, Acto I, v. 68, *La Viuda Valenciana*, Lope de Vega.

Hay un papel asignado a la mujer por el que entendemos que ella es prudente, y casi siempre, mucho más prudente que el hombre. Asociamos normalmente las acciones comedidas, pensadas, a la mujer, mientras que al hombre le atribuimos las acciones impulsivas de enfrentamiento, agresión y demás. A veces, ese rol, asignado al hombre lo asume la mujer; entonces nos choca por contraste. Y viceversa: cuando un hombre opina lo contrario nos sorprende (evitar las armas en el conflicto); lo dice Don Diego en *El burlador de Sevilla*,¹⁹⁹

Volved la espada a la vaina
que la mayor valentía
es no tratar de armas.

Jornada II, p.105.

Lo que buscamos es la condición opuesta, aquella en que la mujer empuña un arma y se enfrenta al mundo para corregir una acción injusta y restaurarla en justicia.

En esa tesitura encontramos unos pocos personajes femeninos, como son: Rosaura, Laurencia, y otras como doña María, la moza del cántaro, Inés y Teresa, las dos bandoleras, doña Elvira de la ciudad de Toro y algunas más.

En el teatro del Siglo de Oro no suelen abundar los personajes femeninos que empuñan armas. La mujer, en general, cumple función y rol de comparsa, muchas

198 Lope de Vega, F., *La viuda valenciana*, TESO.

199 Molina, T. de, *El burlador de Sevilla*, Prólogo de F. García Pavón, Taurus Ediciones, Madrid, 1978, pp.27-171.

veces, y coral; nos interesa encontrar obra y escenas en donde realmente toman el mando de la situación, verdaderas protagonistas...

Los autores, la gran mayoría varones, de vez en cuando las retratan, permitiéndoles un protagonismo que no siempre es de primera línea. Veremos en qué lugar de la trama desarrollan su labor, distinta de la tradicional dama o sirvienta o acompañante de dama o hija y hermana o viuda desconsolada...

La mujer que buscamos es sujeto que en sus manos empuña un arma, de modo fehaciente, para defender una causa o defenderse a sí misma de la agresión, maltrato, injusticia; en menor proporción la veremos que toma armas por afán de riquezas, acoso a otra persona a la que fuerza a situaciones de humillación o servidumbre. Suele la mujer tratar por igual a sus semejantes y no se arredra cuando la solución tiene que pasar necesariamente por los filos de la espada o la aguda punta de una daga. La mujer protagonista en armas, aquellas que en el teatro del Siglo de Oro se muestran empuñando, son soberanas en sus decisiones; decisiones que alteran eficazmente el curso y discurso dramático de la comedia.

¿Contra quién empuña? Generalmente es un personaje masculino el que está al otro lado, enfrente, su adversario es hombre. De los casos que citamos a continuación no encontramos situaciones en las que los enfrentados sean mujer contra mujer ¿por qué? Siempre contra un adversario que es varón. Y siempre en la confrontación es la mujer la que sale victoriosa.

Ellas son:

PERSONAJE	OBRA, AUTOR	OFICIO. OCUPACIÓN	¿POR QUÉ EMPUÑA?	QUÉ ARMA?	¿CONTRA QUIÉN?
D ^a MARÍA	<i>La moza del cántaro</i> , Lope	Dama	Para restaurar la ofensa que le han hecho a su padre.	daga	El ofensor de su padre
ROSAURA	<i>La vida es sueño</i> , Calderón	Dama	Honor. Violada, abandonada	espada	Clotaldo, Basilio, Segismundo
LAURENCIA	<i>Fuenteovejuna</i> , Lope	Labradora	Honor. Violada, abandonada	espada, lanzón.	El comendador y su gente
ELIDORA	<i>El infamador</i> , Juan de la Cueva	Dama	Para defensa propia	daga	El galán Leucino y su criado Hortelio al que mata
CATALINA (ALONSO DE GUZMÁN)	<i>La monja Alférez</i> , Pérez de Montalbán	Soldado	Siente inclinación por las armas. Oficio de soldado	espada, daga	Sus adversarios son los que la contradicen dándole trato de mujer
INÉS Y TERESA	<i>Las dos bandoleras</i> , Lope	Damas y Bandoleras	Seducción, engaño y abandono	espada	Hombres en general
MARCELA	<i>El asalto de Mastrich</i> , Lope	Dama y Soldado	Por acompañar a su amado	espada y daga	Contra un tudesco que ofende a su mujer
TEODORA	<i>El rufián Castrucho</i> , Lope	Vieja Trotaconventos	Por cuestiones de dinero	daga	Contra Castrucho, rufián
D ^a MARÍA	<i>Don Gil de las calzas verdes</i> , Tirso	Dama en disfraz de galán	La situación confusa de varios don Gil juntos.	espada	Contra don Juan
REINA D ^a MARÍA	<i>La prudencia en la mujer</i> , Tirso	Viuda y madre, acosada	Por su vida, por la de su hijo, por la memoria de su marido muerto, por el reino.		Contra algunos nobles y parientes del marido; pretenden la corona.

Guzmán es el nombre con el que se hace llamar Catalina de Arauso, personaje femenino de *La monja Alférez*. Doña Inés y doña Teresa, *Las dos bandoleras*, son las

que deciden, cambiando ropas y la ciudad por el monte, ser vengadoras en los hombres que se les crucen, ajusticiándolos. Marcela de *El asalto a Mastrich*, Elidora de *El infamador*, Laurencia en *Fuenteovejuna*, doña María de *La moza del cántaro*, forman cuadrilla de mujeres que toman decisiones a la vez que empuñan las armas. Las más de las veces para lavar su honor. El noventa por ciento de ellas son mujeres jóvenes en edad de merecer; tan sólo hay una mujer mayor, la vieja Trotaconventos, que empuña por cuestiones monetarias; las demás, por algo relacionado siempre con la propia integridad física y la honra.

Cuando oímos el refrán *Es mujer de armas tomar*, entendemos inmediatamente que esa mujer adopta una actitud enérgica y asume un rol que, podríamos decir, históricamente no le correspondería. Es mujer que defiende sus derechos, que no se arredra, que persigue un fin justo, que intenta poner remedio a una situación anómala que ella, con esa disposición y actitud pretende y desea remediar. Se le reconoce, acepta y respeta en ese papel.

Las frases que dicen:

ROSAURA	Respóndate retórico el silencio; cuando tan torpe la razón se halla mejor habla, señor, quien mejor calla.
ELIODORA	Anda, que no hay afrenta que m' afrente estando de tu vano intento esempta, ni hay cosa que mi ánimo amedrente ¡Sí! Yo le di muerte! ¡Y no te asombre, que si un punto a venir te detuvieras, muertos a esos dos cual ése vieras!
LAURENCIA	¡Dadme unas armas a mí! ¿Para qué os ceñís estoques? ¿Vive dios que he de trazar que solas mujeres cobren la honra de estos tiranos, la sangre de estos traidores, y que os han de tirar piedras, hilanderas, maricones,

	amuñerados, cobardes, (...)
MARCELA	<p>¿y no puede, uñas abajo, darme él una estocada? Libro o parte, de aquí a poco, la hoja os haré leer. Meta mano, que he de hacer de las calzas un gigote.</p>
DOÑA MARÍA	<p>Tiré, desviasteis, huí y acometiéndome al pecho herida de conclusión formó vuestro pensamiento.</p>
INÉS Y TERESA	<p>Ruego al cielo que te veas en el asalto primero, volado por la muralla con piedras y dardos fieros, pues asaltaste mi honor, que ya por el suelo veo. El agravio que me han hecho los hombres, en la memoria tendré eternamente impreso, Y así, el nombre del hombre eternamente condeno. No ha de quedar ningún hombre que con la vista alcancemos, que no muera a nuestras manos, que está nuestro honor sediento: por la ofensa de dos hombres morirán más de quinientos.</p>
GUZMÁN (CATALINA DE ARAUSO)	<p>(...) allá va la vizcaína que nunca vuelve sin hacer cecina. La marcial porfía (lance de armas)</p>

	<p>Sólo estriba en el acero el remedio. Mentís, que no soy mujer mientras empuño este acero que ha vencido a tantos hombres.</p>
REINA D ^a MARÍA	<p>Veréis si en vez de la aguja sabré ejercitar la espada, y abatir lienzos de muros quien labra lienzos de Holanda.</p>

De todos estos fragmentos algunos podrían ser dichos por un hombre también; otros tan sólo al mundo femenino pertenecen.

En *El infamador*,²⁰⁰ el autor, de Juan de la Cueva, denuncia, por boca de su protagonista femenina, Eliodora, ciertos autores que en respectivas composiciones²⁰¹ no hablan bien de las mujeres:

Portero.-

¿En qué te has entretenido
en su ausencia estos tres días?

Eliodora.-

En cien mil melancolías,
con dos libros que he leído.

Portero.-

Suplícote que me nombres
los nombres de esos autores
que ofenden vuestros loores.

Eliodora.-

Son dos celebrados hombres.

200 Cueva, J. de la, *El infamador*, Edición José Cebrián, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp.82-191.

201 *Idem*, p.84, Prefacio de *El infamador: El Libro del Arcipreste de Talavera* (1498) y el *Diálogo de mujeres* (1544) de Cristóbal de Castillejo, obras ambas de la tradición misógina.

Portero.-

¿Qué hay que celebrar en ellos
si ofenden vuestra bondad?
mas, dime con brevedad
quien son para conocellos.

Eliodora.-

El uno es el Arcipreste
que dicen de Talavera.

Portero.-

¡Nunca tal preste naciera
si no dio más fruto qu'este!

Eliodora.-

El otro es el secretario
Cristóbal del Castillejo,
hombre de sano consejo,
aunque a mujeres contrario.

Portero.-

¡Cuánto mejor le estuviera
al reverendo rcipreste,
que componer esta peste,
dotrinar a Talavera!
¡Y al Secretario hacer
su oficio, pues dél se precia,
que con libertad tan necia
las mujeres ofender!

Eliodora.-

Cierto que tienes razón
y en eso muestras quién eres;

que decir mal de mujeres
ni es saber ni es discreción.

Jornada III, Escena II, pp.149-50.

Todos estos personajes femeninos pertenecen a la producción literaria de los autores. Autoras femeninas también las hubo, aunque en número bastante menor.²⁰²

En *Valor, agravio y mujer*,²⁰³ de Ana Caro, será Leonor, dama abandonada por don Juan, la que en ropas de hombre le lance una docena de calificativos, antes de que le rete a un duelo:

Leonor.- [...]

por que sois
aleve, ingrato , mudable,
injusto, engañador, falso,
perjuro, bárbaro, fácil,
sin Dios, sin fe, sin palabra.

Jornada II, vv. 1469-73, p.33.

Esta autora junto a otras tres o cuatro forman el grueso de las que escriben teatro, o al menos el teatro que nos ha llegado en el periodo Siglo de Oro: son María de Zayas, Sor Juana Inés de la cruz y Ángela Azevedo. En Anexo I hay recogidas algunas Fichas de escenas de armas de ellas en las que, cierta y casualmente, las protagonistas son también mujeres que, vestidas de hombre, van en busca del varón: como acabamos de mencionar en la de Ana Caro es Leonor (Leonardo) la que busca a don Juan; y Lisarda (Lisardo) será la que busca al supuesto asesino de su hermano, Clarindo (muerto disimulado, que se disfrazará con ropas de mujer). Ambas mantendrán lance de armas con el varón-galán, cruzarán armas y ambas vencerán.

202 "Las escritoras del siglo XVII no solamente vieron un mundo donde se menospreciaba la capacidad intelectual de la mujer. Vivieron, sobre todo, un mundo donde no tenían ninguna posibilidad de adquirir los saberes reservados a los hombres". AA. VV., *Teatro de mujeres del Barroco*, Publicaciones de la ADE, Serie Literatura Dramática nº 34, Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, 1994, p.22.

203 Caro Mallén de Soto, A., *Valor, agravio y mujer*, Edición electrónica de Mathew D. Stroud, colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc., (ví: mayo, 2012).

En la obra *La traición en la amistad*, de María de Zayas, comedia de enredo, el galán que aparece, Liseo, se ocupa casi tanto tiempo en discutir con su criado, León y darle golpes, como en buscar la conciliación con la dama. Este galán, galán blando apocado, indeciso, voluble se encuadra dentro del grupo de galanes de características distintas y contrarias a las usuales en ellos; forman un pequeño grupo y están repartidos en extensión por todo el teatro del Siglo de Oro. Ya lo vimos en *El Alcalde de Zalamea*, aquel que pasea la calle de arriba a bajo todo el día y todos los días del año, entrado ya en años, maduro, pesado; también lo encontramos en el galán don Juan, que ha abandonado a doña Juana (don Gil), los tres galanes de *La viuda valenciana*, de Lope, el don Juan de *Valor, agravio y mujer*, dicho...

Una vez más en el teatro del Siglo de Oro, una vez creada la norma, se rompe para ofrecer la otra cara de la moneda.

Capítulo 10.

De capa y espada: la díscola pirueta urbana de la Comedia Nueva.

“Veneno, puñal, acero,
venganza, fuerza, delito,
dolor, crueldad, rabia, engaño,
corazón, muerte, martirio.”

Julia, Jornada II, *Los bandos de Verona*, Rojas Zorrilla

Con frecuencia, cuando mencionamos el teatro del Siglo de Oro enseguida recordamos el tipo de comedia que llamamos de capa y espada, esa singular comedia española ejemplar, aventurera y folletinesca, un tanto intrigante y fantástica, en la que los héroes son galanes y damas que se buscan para encuentros amorosos que otros galanes impiden, ayudados, aquellos y éstos, por criados y criadas que también tendrán su correspondiente compensación amorosa, a la par que el galán o dama a la que sirven. Son personajes de fácil arma, a los que gusta tirar de espada, que acometen, que no dudan en retar y enfrentarse a un rival, sea quien sea, si este se interpone en el camino de la dama pretendida:

Don Diego.-

[...]

(Llega a don Juan, sacando la espada.)

Caballero, esas paredes
tienen dueño que las guarda
y que sabrá defenderlas.

[...]

Don Juan.-

A eso y a todo, mejor
sabr  responder la espada.

Jornada I, escena XII, *Dar tiempo al tiempo*, Calderón

En esta escena don Juan est  llamando en casa de su dama, Leonor, en la que ha visto entrar a otro caballero. Crey ndole su rival, celoso, da voces. En esos momentos llega otro galán, don Diego, y se enfrentan desenvainando las espadas. Lo que ocurre, y que don Juan no sabe, es que en esa casa ya no vive su dama; los que allí habitan ahora son don Diego, el caballero que acaba de llegar, Beatriz, su hermana, y don Pedro, padre de ambos. Los dos galanes mantienen un enfrentamiento, defendiendo cada uno lo que creen ineludible en el ideario del caballero: don Diego el honor familiar y don Juan el amor de su amada y su propio honor.

La comedia de capa y espada la cultivan la mayoría de autores, algunos en exceso, como Rojas Zorrilla y Calderón, maestros incuestionables en este tipo de comedias (así como en el juego de armas que contienen) que también se les conocen, acertadamente, como 'comedias de enredo o de intriga'. "La conciencia de este tipo de comedia existe ya en el mismo XVII"²⁰⁴.

Don Alonso.-

 Es comedia de don Pedro
Calderón, donde ha de haber
por fuerza amante escondido,
o rebozada mujer?

Jornada II, ESc. XII, *No hay burlas con el amor*, Calderón

Esencialmente son lances de amor los que se mueven, condimentados con lances de armas.

204 Arellano, I., "Comedia de capa y espada" en Casa, Frank P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G. (directores), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, p.52.

Don Juan.-

Estando, pues, apartado,
las cuchilladas oí,
y a ellas al punto acudí
y por presto que llegué,
ya los dos hombres no hallé,
y herido a mi amigo vi.

Jornada III, Acto III, *No hay burlas con el amor*, Calderón

Lances de amor y de armas que perfilan un subgénero con particulares características que se desenvuelve en la ciudad y se dice que es urbana; coetánea de su tiempo, en el día a día, que recurre a nombres propios familiares, precedidos por el don para los galanes y el doña para las damas, mientras que para los criados se aplican términos chocantes que hacen referencia a la pillería, al comer, al beber... Así mismo, se dice que dicha comedia se mueve por espacios geográficos reconocibles por parte del público asistente a la representación, lo que le da un carácter geográfico popular, al tiempo que la hace cercana, como si hubiera sucedido hace unas semanas. "Pretende sobre todo entretener. Son piezas de diversión, y por eso gozan de una libertad que no tienen los géneros trágicos o cómicos", apunta Arellano.²⁰⁵

En ella encontramos a veces una ruptura del decoro. El criado asume el papel de enamorado, mientras que el galán sólo pretende divertirse y no enamorarse, como ocurre en *No hay burlas con el amor*:

Moscatel.-

Como tú nunca has sabido
qué es estar enamorado
... ..
de mí te ríes, que estoy
de veras enamorado.

Y añade feliz:

205 *Idem*, Arellano, p.53.

Se ha trocado la suerte
al paso, pues siempre dio
el teatro enamorado
al amo, y libre al criado.
No tengo la culpa yo
desta mudanza; y así,
deja que hoy el mundo vea
esta novedad, y sea
yo el galán, tú el libre.

Acto I, esc. I, *No hay burlas con el amor*, Calderón

En la obra *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, el criado Ribete apuntala esa opinión dándole un matiz reivindicativo, o al menos de igualdad entre el criado y el galán al que sirve:

Ribete.-

Estoy mal con enfadosos
que introducen los graciosos
muertos de hambre y gallinas.
El que ha nacido alentado,
¿no lo ha de ser si no es noble?
¿Qué? ¿No podrá serlo al doble
del caballero el criado?

Jornada Primera, *Valor agravio y mujer*, Ana Caro

La trama (barroca) obedece a la técnica del azar, sabiamente intervenida por el autor: técnicas de precisión, fingidamente conducida por la eventualidad, magníficas peripecias, dramaturgias acrobáticas enteramente controladas por éste, que persigue un divertimento, sin importar demasiado la verosimilitud de las situaciones creadas. Galanes que pretenden damas, que portan arma y se acuchillan muchas veces banalmente. Son parejas o dobles parejas que tras incidentes varios, recuperan, mediante acomodo matrimonial, un desequilibrio provocado por amigos o enemigos de

lances amorosos, en el que interviene la propia dama, la otra dama, el hermano, el amigo del hermano, la sirvienta y su amiga y el criado que quiere ser amigo de cualquiera de las dos, el que viene de Flandes, el que parte para Italia, el hijo heredero que se embarca a la aventura, aquella dama que persigue a su hombre disfrazada de hombre, de la que se enamora, confundida, la que no debía, y confundido el que no debía, que acabarán siendo ayudados por el criado, o por el amigo del otro galán, que por su acción se sentirá obligado por el favor recibido, u ofendido por el honor ultrajado, etcétera, etcétera.

Bances Candamo define así esta comedia:

"Las de capa y espada son aquéllas cuios personajes son sólo Cavalleros particulares como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo".²⁰⁶

Frases como "yo ya estoy con la hojarasca en la mano", o "la lengua suspended y hable el acero", o "lenguas que dicen y lenguas que hacen", son propias de un comportamiento que en la comedia áurea puede ser más o menos habitual en boca de ciertos personajes, según qué tipo de comedia; pero que sí es familiar y el público se acostumbró a escucharlas (en su contenido desafiante y en su forma concisa y urgente) dentro de lo que llamamos comedia de capa y espada. La arrogancia con que se muestran los personajes contiene un punto de riesgo que por decantación impregna de ese matiz a toda la comedia. Se diría que este tipo de comedia podría acabar nada más comenzar la obra si a alguno de los galanes, padres, hermanos y amantes adversarios que enseguida se van a enfrentar, se les fuera la mano en la resolución del lance, ejecutando o recibiendo herida grave, con lo que desaparecería el contendiente, obstáculo que afirma el conflicto. Como consecuencia de eso, los amantes se entenderían, no habría confusiones ni enredos, cada cual estaría en su lugar y tendríamos ese final feliz con el que suelen acabar este tipo de comedias. De igual manera, si los actos prudentes y generosos de que hacen gala muchos de ellos hacia el final de la comedia y con los que se llega a ese final feliz, los realizaran al principio de la misma, se evitarían todos esos descabros y piruetas de orfebrería urbana con los

²⁰⁶ Bances Candamo, F., *Teatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, Tamesis Books, London, 1970, p.33.

que muchas veces nos regalan los autores. Parece como si se buscara el retraso de las acciones que con sentido común los personajes deberían asumir de forma lógica; pero, precisamente la comedia de capa y espada va escasa de lógica vivencial y de eso que entendemos por sentido común.²⁰⁷

El texto, imaginado en acción, es puesto en escena frente a un público. Estamos en el tiempo de la recreación, tiempo en el que el texto, como beaterio, en sí mismo contiene una carga de energía que hace que se transforme en presente, aquí y ahora, en un espacio, en un tiempo, en un lugar. Durante el periodo áureo autores como Lope, Calderón, Rojas Zorrilla, van a realizar dramaturgicos juegos acrobáticos a los que se les llamará en su conjunto comedia de capa y espada: "Síntesis de poesía y de trama perfectamente desenvuelta, el género marca una perfección, una pauta, un modelo".²⁰⁸

El conflicto que conforma la comedia de capa y espada, o núcleo central, suele ser un motivo efímero en el tiempo y banal en su condición existencial. Estas dos cualidades la colorean de pasatiempo trivial, mientras que los personajes, carentes de otra ocupación mayor o mejor, se dedican a rondar damas, que esperan ser conquistadas en un ritual en el que los individuos parecen comportarse en el galanteo como animales en celo, a veces de forma insistente y obsesiva.

La pirueta que se desarrolla en *No hay cosa como callar*, de Calderón alcanza niveles admirables: en primer lugar el galán que se enamora perdidamente de una dama a la que acaba de ver:

Don Juan.-

[...]

Vi una mujer... Dije mal,
vi una deidad lisonjera,
tan hermosa, que no hizo
cosa la naturaleza

207 A este respecto Bruce W. Wardropper dice que todos esos "Actos prudentes [...] hechos anteriormente hubieran podido evitar todos los malentendidos, todas las confusiones, todos los peligros de muerte que constituyen la obra dramática" "Lances y trances en *Antes de todo es mi dama*", en *La comedia de capa y espada*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 1, Madrid, 1988, p.159.

208 Valbuena Prat, A. y Wardropper, B. W., "Entre la comedia y la tragedia", en Rico, F. *Historia y crítica de la Literatura española III*, Edit. Crítica, Barcelona, 1983, p.771.

en tantos estudios docta,
sabia en tantas experiencias,
con más perfección.

A su criado Barzoque no le merece ninguna credibilidad esta actitud de don Juan, pues le conoce de otras veces; sabe que ahora se ha enamorado de esta, como en otras ocasiones se ha enamorado de otras, por que "en siendo cara nueva, / siempre es superior; que en ti / la mejor es la postrera./", y continúa:

Barzoque.-

¿Sólo una vez que se deja
ver una hermosura, puede
enamorar con tal fuerza?

Don Juan.-

La muerte da un basilisco
de sola una vez que vea;
la víbora da la muerte
de una sola vez que muerda;
la espada quita la vida
de sola una vez que hiera,
y de una sola vez el rayo
mata aun antes que se sienta.
Luego, siendo basilisco
amor, víbora sangrienta,
blanca espada y vivo rayo,
bien puede dar muerte fiera
de una sola vez que mire,
de una vez que haga la presa,
de una vez que se desnude
y de una vez que se encienda.

Los personajes son seres de situaciones especiales movidos por un conflicto beligerante, excepcional, particular, a veces caprichoso y hasta un poco extravagante también. Conflicto que en ocasiones viene desde atrás en el tiempo, procede de una situación que le da pie y que se viene arrastrando. "Es frecuente la utilización de comienzos *in media res*."²⁰⁹

*Amor, pleito y desafío*²¹⁰ es el título de una comedia de Lope ilustrativa desde el mismo título: galanes y damas, que tienen un conflicto, que se retan. El argumento tiene cierta gracia: la dama, Doña Flor, es pretendida por dos galanes y un marqués. Aquellos se baten en duelo y don Fernando mata a don Sancho, que es hermano del Marqués. Perseguido don Fernando por la justicia, es acogido y auxiliado por éste que no sabe la desdicha de su hermano. Cuando se entera mantiene la palabra que le ha dado, para, después, fuera ya de peligro, retarlo: vence el marqués y le perdona. La comedia se aproxima más a la comedia de enredo y de honor, con algo de capa y espada, sobre todo porque hay tres caballeros que pretenden a la misma dama; dos de ellos se encuentran en la ventana de ella, el resto, un alguacil que forma la cuadrilla de la Justicia, lo relata:

Alguacil.-

Señor,
 dos testigos que se hallaron
 presentes, dicen, que un hombre
 embozado estaba hablando
 a la ventana de Flor.

 Pasó [...]
 el sinventura don Sancho,
 y sobre quitarle el puesto,
 y defenderlo el contrario,
 desnudaron las espadas,
 y cuerpo a cuerpo gran rato

²⁰⁹ "Los enredos de la dama de las comedias de Tirso de Molina", Eiroa, S., en *Tirso de capa y espada, Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Edic. de Pedraza Jiménez, F.B. et al, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p.41.

²¹⁰ Lope de Vega, F., *Amor, pleito y desafío*, TESO.

riñeron, hasta que el cielo
dio permiso a tanto daño.

Acto I, p.12.

Son situaciones propias de personajes movidos por celos, conformes con un enamoramiento obsesivo y un amor infantil e inmaduro. En la comedia de capa y espada se potencian esas situaciones y se llevan a límites exagerados, que por otro lado, contienen un virtuosismo casi matemático por lo minucioso que se muestra en el desarrollo de la trama, en la que nada queda suelto y en la que todo está organizado en función del final, que será siempre feliz, como hemos anotado.

Los personajes que aparecen están al límite: los vemos acuchillarse sin motivo, deambular sin ocupación ni oficio, ser exactamente iguales en la mañana que en la noche, casi estatuas de piedra que andan, que no crecen. Es como si estuvieran centrados en sus deseos única y exclusivamente y no hubiera nada más a lo que atender. Las damas están deseosas de ser atendidas y toda la obra contiene un bálsamo concentrado pre-orgásmico o post-orgásmico, difícil de entender si no fuera por que sabemos que son situaciones límite llevadas al extremo, al extremo de un precipicio, situación teñida de un cierto color trágico: de ahí el giro que el autor proporciona hacia el desenlace feliz. Ese punto oscuro es por lo que algunos estudiosos del tema dicen que se asemeja y se aproxima al drama de honor, como si éste fuera continuidad de aquella: "el mundo poético de la comedia de capa y espada es esencialmente idéntico al del drama de honor, [...], el drama de honor es, en cierto sentido, una secuela de la comedia de capa y espada".²¹¹ El drama de honor es la segunda parte de ese desenvainar por capricho, falta de cordura; el drama de honor es la resolución lógica de estos personajes desgajados de su entorno y volcados a la soledad, incapaces de mantener ese amor pueril y a veces ridículo, si no es con la espada, que con la entrega y amor auténtico no pueden. Se muestran incapaces de ser algo más que meros espectadores que ven pasar sus vidas sin posible solución y sin salida. Sería conveniente investigar a dónde llegan estos personajes, a dónde van a parar, qué serán de mayores, pasados unos años, ver su descendencia, qué les queda de lo que fueron cuando eran jóvenes...

211 *Idem*, Rico, F.[1983], p.777.

Quizás sea esa la reflexión última de aquellos autores maduros, machacados por la vida, de letras y de armas, batiéndose contra alguien siempre. Quizás sea esa la enseñanza que debemos destapar y sacar de la profundidad en la que fue enterrada, para disfrute de los venideros siglos esta comedia tan particular, que es por un lado un grupo de comedias especialmente diferenciadas de cualquier otro tipo o subgénero de teatro y un subgénero que cumple con su cometido: una modalidad más de lo que es el teatro y sus múltiples posibilidades expresivas.

Valdría poder considerarla como síntesis de la comedia de enredo, de la de intriga, de la de costumbres, sazónada con algo de la comedia de honor. Tiene una evolución concentrada en el tiempo y adscrita exclusivamente al periodo del Siglo de Oro. Siguiendo a Arellano podríamos decir que se distinguen "tres etapas en la evolución del género: una primera representada por las comedias urbanas tempranas de Lope de Vega, donde hay todavía cierta relación con los modos cómicos de la comedia antigua; una segunda etapa de plenitud (años finales de Lope, obra central de Tirso y de Calderón); y la etapa final de nueva degradación cómica con tendencias entremesiles (Moreto, Rojas Zorrilla)"²¹².

En cuanto a las armas podríamos preguntarnos cómo se comportan los que las empuñan. Como se ha dicho antes, se trata de una comedia coetánea de su tiempo, que discurre por lugares conocidos, en la que los personajes se llaman tal cual se llama cualquier hijo de vecino, que visten al modo como se vestía entonces. Por tanto las armas que portan son las propias del siglo XVI y del XVII, que se caracterizan por ser ligeras de peso, que en su dinámica y ergonomía están diseñadas para jugar sobre todo el golpe de punta, la estocada, que se empuñan con una sola mano, y que, a veces, se acompaña con el juego de una daga llamada de 'mano izquierda'. Por lo general ambas armas constituyen el juego que se llama 'ambidiestro', formando la guardia que se llama 'de cuadrado', 'frontal', o la de 'perfilado', en la que el diestro compone la llamada guardia ofensiva (espada delante, daga detrás) o guardia defensiva (daga delante, espada detrás). A la espada de este tiempo se le llama ropera; también de taza o de cazo, por la forma característica de la guarnición; mientras que a la daga de mano izquierda se le conoce como "la vizcaína" o "daga de vela". En la obra *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, el criado Cabellera, personaje gracioso, tiene dos intervenciones en las que hace referencia a la daga en

212 *Idem*, pp.53-54

colaboración con la espada; en la primera, compara la habilidad de armas del caballero don Pedro con la del famoso maestro de armas Luis Pacheco de Narváez²¹³:

Cabellera.-

.....

Es el mejor caballero,
más bizarro y más galán
que alabar puede el exceso;
y a no ser pobre, pudiera
competir con los primeros;
juega la espada y la daga
poco menos que el Pacheco
de Narváez, que tiene ajustada
la punta con el objeto.

Jornada I, *Entre bobos anda el juego*, Rojas Zorrilla

En la segunda, hace alusión a la daga y aconseja a su amo, don Lucas, que la empuñe junto con la espada que porta:

Cabellera.-

Pon la daga en la otra mano
y dame ese candelero
que yo he de morir contigo.

Jornada II, *Entre bobos anda el juego*, Rojas Zorrilla

También la daga se puede jugar sola, como hemos anotado en el listado de obras del capítulo dos (*Los locos de Valencia*, *El rufián castrucho*, *El Hamete de*

213 Caballero natural de Baeza; fue Sargento mayor en las milicias de Lanzarote. Enseñó las reglas de la esgrima al rey Felipe IV. Quiso elevar a ciencia matemática la destreza en el manejo de las armas, publicando, entre otros, el *Libro de las grandezas de la espada, en que se declaran muchos secretos, que compuso el comendador Jerónimo de Carranza*, en Madrid en 1600.

Toledo, La moza del cántaro, El médico de su honra). Y también la encontraremos acompañada de otra arma: el broquel, un pequeño escudo acerado. Así, en *El rufián dichoso* de Cervantes, la veremos en manos de Lugo, el rufián, que la esgrime acompañado del broquel. Dicen de él:

Alguacil.-

.....

Aquí riñe, allí hierre; allí se arroja
y es en el trato airado el rey y el coco:
con una daga que le sirve de hoja,
y un broquel que pendiente trae al lado,
sale con lo que quiere o se le antoja.

Jornada I, *El rufián dichoso*, Miguel de Cervantes

Y su enamorada, en amorosa súplica ruega:

Antonia.-

No me lleves a mí tras él
Venus blanda y amorosa
sino su aguda ganchosa
y su acerado broquel.

Jornada I, *El rufián dichoso*, Miguel de Cervantes

Volviendo a la comedia de capa y espada, no queremos cerrar el tema sin hablar un poco más del personaje que suele favorecer, pasivamente, las situaciones de enfrentamiento y los consiguientes lances de armas, que no es otra que la dama. Ella está en el centro de la acción y, por activa o por pasiva, es la que permite que todo lo demás acontezca. Veamos algunos ejemplos. En *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, se citan, de modo irónico por el autor, y puesto en boca de su protagonista,

las tres empresas que persigue un caballero o galán de capa y espada, conjugadas en un doble lance: el devaneo amoroso y el dislate de las armas.

Don García.-

... ..

Tan terribles cosas hallo
que sucediéndome van,
que pienso que desvarío:
vine ayer y, en un momento,
tengo amor y casamiento
y causa de desafío.

Acto I, Escena X, *La verdad sospechosa*, Ruiz de Alarcón

El acercamiento o galanteo entre la dama y el caballero es la base de la comedia de capa y espada. Junto a esta pareja de enamorados se forma otra, la de los sirvientes: entre el sirviente del amo y la criada de la dama. Mientras que la primera pareja se relaciona en un código de elevado comportamiento, las segundas parejas, paralelamente, construyen su relación de modo más profano y terrenal. Las ocupaciones y lugares donde pasan el día el galán y el criado:

Don Diego.-

Ya sé que tengo de ser
Argos la noche y el día.
Por la mañana estaré
en la iglesia a que acudís;
por la tarde, si salís,
en la carrera os veré;
al anochecer iré
al Prado, al coche arrimado;
luego en la calle embozado.
Ved si advierte bien mi amor
horas de calle Mayor,
misa, reja, coche y Prado.

Rodrigo (Criado).-

Yo quedo bien advertido
y porque veas si ha sido
ruda la memoria mía,
Argos la noche y el día,
así estaré repartido.
Por la mañana estaré
en la tal carbonería,
en la tienda al mediodía,
y luego a la tarde iré
al Rastro; de allí vendré,
ya anohecido, al portal;
y a las once, pese a tal,
en la calle; si es que hay quien
a una mujer quiera bien
... ..

Jornada I, *Hombre pobre todo es trazas*, Calderón

Devaneo amoroso con armas y dislate armado de enredos amorosos, protagonizados en espacios urbanos y lugares frondosos domesticados, acondicionados al hombre moderno urbano del siglo XVII, ambientes muy distintos a los medievales, agrestes, duros, inhóspitos, casi salvajes que se reflejan en los textos que retratan ese periodo, como veremos en las siguientes páginas.

Capítulo 11.

Comedias de ambiente medieval y reconquista de Lope de Vega.

El listado de comedias de ambiente medieval en la totalidad del teatro del Siglo de Oro, es extenso, tanto en autores como en textos. Elegir cinco obras significativas y elegir un único poeta no es capricho; es mostrar la particularidad de ese autor, promotor de la nueva comedia, y mostrarlo como parangón en el que se puede medir el resto de las creaciones literarias. Decidirse por Lope de Vega y cinco de sus comedias ambientadas en ese periodo es un riesgo, y a la vez un pequeño tributo a aquel que abrió puerta y campo a la comedia áurea, y lo hizo retratando justo el periodo anterior al suyo, periodo de sus antecesores y progenitores, periodo de apenas dos generaciones anteriores a la suya en la que los personajes tratados podrían batirse de esa manera. Si Lope se ubica en el barroco español sus progenitores vivieron en el renacimiento de las artes y las letras; y la generación anterior a esa, la de sus abuelos, apenas acababa de salir del teocentrismo medieval. No es historiografía lo que nos interesa reflejar; sí nos interesa establecer un modelo comparativo que señale las diferencias evidentes entre este *Arte Nuevo de Hacer comedias* y el arte de composición antiguo, diferencias que se pueden observar al leer algunas obras de sus predecesores, como son Juan de la Cueva, Cervantes, Torres Naharro, Gil Vicente, Lucas Fernández, Rey de Artieda, Lope de Rueda... Ellos no son mejores ni peores que *el Fénix de los ingenios*, son distintos, únicos, diferentes, impresionantes y exquisitos todos. Así lo creemos y así lo hemos vivido.

Cinco son las comedias de Lope de Vega que hemos seleccionado para este capítulo. Todas tratan el periodo que llamamos Medieval y en todas ellas el juego de las armas es fundamental. Apenas han transcurrido cuatrocientos años desde que Lope escribiera estas comedias que hoy traemos a colación, y que teatralizan historias reales y/o de ficción, localizadas entre el siglo VIII y el siglo XV.

Dos características perfilan esencialmente las obras elegidas: la primera se refiere a la época que retratan; y la segunda, al conflicto que desarrollan, conflicto que decimos armado, pues, como se entiende, con armas lo resuelven los enfrentados.

Los textos designados son:

El primer Rey de Castilla, Las almenas de Toro, El cerco de Santa Fe, La campana de Aragón y El bastardo Mudarra.

De todas ellas hemos realizado el análisis y clasificación a partir de los siguientes epígrafes:

1. LOS PERSONAJES QUE COMBATEN Y LAS ARMAS QUE UTILIZAN.
2. ACTOS DE TRAICIÓN.
3. CORRERÍAS.
4. RETOS Y DESAFÍOS.
5. ASESINATOS.
6. JUGAR LAS CAÑAS Y OTROS ENTRETENIMIENTOS.
7. HECHOS MILAGROSOS.
8. ASALTO A FORTALEZAS.
9. BATALLAS.
10. COMBATE INDIVIDUAL, LLAMADO SINGULAR.
11. ENFRENTAMIENTOS.
12. EJECUCIONES.
13. PREMONICIÓN Y LAMENTO.

A todos ellos les nombramos con el término "hechos de armas", queriendo significar con esto aquellas acciones físicas que emanan del texto dramático, en donde prima el enfrentamiento entre individuos o grupos de individuos. En su evolución, éstos, desarrollan una estrategia de armas, pudiendo llegar a cruzarlas o no, y en la que el conflicto, inherente a la misma, puede resolverse o, por el contrario, agravarse, dependiendo del objetivo de las partes implicadas, y aún de otros aspectos como el desenlace, heridas, aliados... Por extensión también nombramos así a las acciones que, especialmente unidas, dimanen directamente de aquellas, como es el último epígrafe llamado Premonición y Lamento.

1. Los personajes que combaten y las armas que utilizan

El enfrentamiento entre pares está restringido, las más de las veces, a aquellos personajes que, por condición social, herencia o conquista por las armas, invisten un rango superior: son los reyes, príncipes, nobles, grandes del reino, etc. Ellos tienen derecho y deber de armas y serán, como veremos, los protagonistas del juego de armas en estas y otras piezas del periodo medieval. Así se muestran Garcilaso y el moro Tarfe (sobrino de Almanzor), Mudarra contra Ruy González, Fernán Láinez y sobrinos contra don García, el rey don Bermudo contra el rey don Fernando, doña Elvira contra su hermano don Sancho, Diego Ordóñez contra el Cid, Alvar (hermano de doña Lambra) contra Gonzalo González... Todos son enfrentamientos de relevancia, pues a través de ellos la situación entre las facciones enfrentadas cambia radicalmente. Los motivos por los que unos se van hacia los otros suelen ser motivos políticos, de anexión de territorio, venganza, celos, poder. Excepcionalmente los criados, contagiados del valor de sus amos, también combaten, generalmente en guerra contra los moros.

El arma que suelen esgrimir es la espada, que puestos en época Medieval será la que se le conoce como *espada bastarda*, también llamada *de mano y media* –se puede empuñar con una mano o con las dos-. Así mismo, podríamos jugar la espada llamada *montante* o *mandoble*, que, como indica su nombre, es empuñada a dos manos.

Las virtudes tanto físicas como espirituales de estas armas son referidas por Alfonso X el Sabio en *Las siete Partidas*²¹⁴ en *la Partida Segunda*, que dice:

“E como quiera que éstas son en muchas maneras, pero todas tornan en dos: las unas para defender el cuerpo que son dichos armaduras; e las otras armas, que son para herir. E porque los defensores no habrían comunalmente estas armas, e aunque las hubiesen no podían siempre traerlas, tuvieron por bien los antiguos de hacer una que se semeja, e ésta fue la espada.”

Partida Segunda, Título XXI, Ley IV, pp.288-89.

214 Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas*, versión de José Sánchez-Arcilla, Editorial Reus, 2004.

Encontramos en los textos también referencia a la daga o al puñal, siendo estas operaciones consideradas, por lo general, como acciones oscuras, y sombríos o traidores aquellos que las ejecutan.

Otras armas se nombran en encuentros que decimos mayores, como son la batalla, el asalto o la emboscada, las de tiro, como el arco y la ballesta, de corte -el hacha- y golpe -la maza-, son los ejemplos más significativos. Igualmente se señalan escudos de varios tipos como la adarga, el pavés, etc.

¿Cómo se entiende y se justifica que en estas obras haya tal profusión de actos bélicos, conflictivos? ¿Por qué sólo con las armas se llegan a resolver?

Podríamos argumentar, imaginando, varias razones posibles: lo visceral de los personajes, el estado permanente de guerra-preguerra-postguerra en el que se vivía, la continua fluctuación de fronteras con el consiguiente desplazamiento asentamiento de grupos de población, el entrenamiento continuo en el uso de las armas, su permisividad y portabilidad, torneos y fiestas en donde se exhibían los diestros, lances de honor, juramentos dislocados, etc. Lope nos remite a una época en la que, como hemos dicho, ni las fronteras ni los reinos están claramente fijados ni tampoco aquellos que gobiernan. Época en la que los enfrentamientos son continuos, tanto entre cristianos contra moros como entre los propios clanes cristianos y también moros. Además de las alianzas tan recurridas de moros y cristianos contra otros moros u otros cristianos, etc. Las incursiones, los saqueos, las correrías son acciones habituales y actividades guerreras alentadas desde todos los bandos; el movimiento de grupos armados, los secuestros, asaltos, la destrucción por uno y otro bando, conforma un estado de presión socialmente identificable que se traduce en que todo se relacione con el mundo de las armas, su ejercicio y adiestramiento. Veremos un grupo social guerrero y militar dominante y otros grupos asociados y más o menos próximos según oficio y dedicación.

Las armas que se mencionan forman un extenso abanico que incluye ofensivas y defensivas, cortas, largas contundentes, de filo, etc.; de todas ellas las referidas son la espada, daga, puñal, cuchillo, lanza, arco, flechas, ballesta, azagaya, maza, adarga y otras. Las armas, empleadas como recurso dramático por Lope, tienen una finalidad estratégica y cumplen un objetivo concreto: llevar a buen término el objetivo propuesto, y en esta medida están totalmente justificadas, y su presencia en el juego dramático es insustituible. ¿De qué otra manera se podría resolver el conflicto entre

Ruy Velázquez y sus sobrinos, los siete Infantes de Lara, en la celada que aquel ha concertado con los moros de Almanzor? ¿Cómo es el enfrentamiento entre don Bermudo, rey de León, y don Fernando, rey de Castilla? ¿De qué modo aceptar el desafío que el moro Tarfe hace al campamento cristiano cuando Garcilaso decide salirle al encuentro? Son acciones que contienen en sí mismas la densidad contundente y flexible del acero, y el acústico cling-clang de la hoja de metal cuando choca contra otra; son acciones que de ninguna otra manera más que luchando se pueden resolver; de ninguna otra manera que con el cling-clang mencionado, sonoro, ronco o agudo, rítmico y dinámico de las armas del Medievo.

Ruy Velásquez.-

No puedo tener la espada
en ocio, porque envainada
no da horror, antes que afrenta
y agrádame más sangrienta
que con guarnición dorada.

Acto II, El bastardo Mudarra, Lope de Vega

Rey Don Fernando.-

Vengarla es justa razón,
y más quien es su marido.
Hago voto a Santiago
de no desceñir la espada
hasta que, estando vengada,
me de sus brazos en pago.
discurriré el mundo todo
como por el cielo el sol.

Acto II, El primer rey de Castilla, Lope de Vega

Gonzalo González.-

Mira
que el honor llama a la ira,
ella al brazo, él al cuchillo;
un primero movimiento
no es culpable, no, en el hombre.

Acto I, *El bastardo Mudarra*, Lope de Vega

(*Acuchíllanse todos*)

Acotación de *El primer rey de Castilla*, acto II

2. Actos de traición

El traidor pone al que engaña en manos de sus enemigos. Los reyes se pagan de la traición, pero no del traidor. El acto de la traición es un hecho fulminante que decanta irremediabilmente el acontecer de la acción, tiñendo de un cierto color agrio todo lo que después acontece. Veamos un ejemplo: la doble traición de Ruy Velásquez en *El bastardo Mudarra*, de Lope. Los actos alevos son: uno, el que Ruy Velásquez prepara a sus sobrinos, los Infantes de Lara, de concierto con los moros de Almanzor, precedido del engaño con que envía al padre de éstos, Busto González, a Córdoba:

Ruy.-

De esta vez sale la infamia
de Lara de todo el reino
de Castilla, y de esta vez
libre de sus hijos quedo.
Agora quiero que Lambra
conozca lo que la quiero;
que la traición y el amor,
por opinión de hombres cuerdos,
desde el principio del mundo

contrajeron parentesco.

[...]

Temeraria hazaña emprendo
pero el amor y el agravio
ni quieren paz ni consejo.
Amo, y estoy agraviado;
traidor soy, disculpa tengo.

Ni él, Ruy Velázquez, ni su esposa, doña Lambra, muestran signo de arrepentimiento, hasta que el bastardo hijo de Bustos, Mudarra, acabe con él, en cruce de armas, y con ella:

Mudarra.-

Ansí se pagan, aleve
las traiciones doña Lambra,
que está en aqueste castillo,
la misma suerte le aguarda.

Pero quizás el acto de traición más conocido sea el que comete Bellido Dolfos contra don Sancho en la toma de Zamora, en la obra *Las almenas de Toro*. Estando a su servicio, por despecho cambia de bando, yendo a engrosar las filas de doña Urraca. Esta, temiendo alguna otra acción, avisa a su hermano por boca de Arias Gonzalo:

¡Rey don Sancho, rey don Sancho,
que del muro de Zamora,
donde cerco tienes puesto,
ha salido un gran traidor
falso, engañoso y discreto;

[...]

En León, Ávila, Toro,

cuatro traiciones ha hecho;
guárdate rey, no sean cinco
si no tomas mi consejo.
Sabemos que la traición se comete y que
“Al rey don Sancho llevaron,
Señor, a sus tiendas muerto,
en un dorado pavés,
con el venablo en los pechos”.

En *El primer rey de Castilla* la traición es cometida por varios: Fernán Lainez y sus sobrinos Diego, Íñigo y Rodrigo

Íñigo.-

Y ¿qué remedio acomodas?

Diego.-

La venganza y la traición,
que son hijas del agravio.

Después de cometido el asesinato se echan al monte, donde se lamenta el instigador; allí será apresado:

Fernán Lainez.-

¿Dónde hallará un traidor lugar seguro,
que apenas la tierra le consiente?
¿Qué montaña será su amparo o muro,
odioso al cielo, al mundo y a la gente?
No hay cóncavo sin luz, no hay puesto obscuro,
todo le muestra al ofendido ausente;
que el que ha ofendido al otro, en el abismo
no sé si está seguro de sí mismo.
Paréceme que veo por momentos

del muerto Conde la difunta mano;
del eco de este valle los acentos
están diciendo: “¡Morirás, tirano!”
¡Oh tú de los mortales pensamientos
descanso y dulce engaño, sueño vano,
ayúdame a pasar tan triste vida
al pie desta haya, deste roble asida!

El primer rey de Castilla, acto II.

3. Correrías

Las correrías, cabalgadas o incursiones en territorio enemigo estaban relacionadas con la destrucción de los campos, el pillaje, el robo, el incendio, el saqueo, la toma de cautivos y otras acciones de sabotaje y estrago. Eran operaciones de desgaste y de corto alcance llevadas a cabo por grupos pequeños, con escasa organización. Estas incursiones formaban parte de la guerra de desgaste, acciones que buscaban el empobrecimiento del enemigo, socavando su organización militar, material y moral. Requerían un número escaso de hombres y breve tiempo de realización; solían ejecutarse en épocas en las que mayor perjuicio se podía causar a las cosechas de los enemigos, en campañas de primavera y otoño.

Cuando Ruy Velázquez prepara la emboscada a sus sobrinos, en *El bastardo Mudarra*,²¹⁵ lo que les dice es que quiere salir al campo, a hacer una cabalgada contra los moros que se acercan a sus tierras:

Ruy Velázquez.-

Quiero salir con mi gente,
sobrinos, hasta Almenar,
que, como de dueño ausente,

215 Lope de Vega, F., *El bastardo Mudarra*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.667-702.

osa el moro molestar
atrevido e insolente.

Acto II, p.682.

Otra cosa son las pequeñas correrías que, por campo enemigo, alguien, en solitario o acompañado, suele hacer por mostrarse temerario, sea igualmente del bando cristiano o moro:

Conde de Cabra.-

Yo, reina y señora mía,
pienso correr la campaña
desde el alba al mediodía.

El cerco de Santa Fe, acto I

Celimo.-

Mañana ensillo mi overo
y salgo a correr la vega.

El cerco de Santa Fe, acto I

4. Retos y desafíos

El reto es prueba judicial certera pues se fundaba en la firme creencia de que Dios no consentía que jamás fuese vencido quien tuviese la razón. Según Covarrubias, "es acusación que pone un hidalgo contra otro de alevosía; y porque le hace culpado y reo se dice reptar, y la tal acusación rpto."

"El que reta a un cabeza de obispado debe lidiar con cinco, uno tras otro, cambiando el caballo y las armas para cada uno de los cinco combates, pudiendo

descansar después de cada uno de ellos para tomar tres sopas de pan mojas en vino y beber vino o agua.”²¹⁶

Este tipo de reto es el que se corresponde con el que Diego Ordóñez hace a Arias Gonzalo y a los zamoranos, recogido en un romance histórico así llamado y también referido por el personaje don Enrique, a su vuelta de Zamora:

Don Enrique.-

Cuando yo partí del campo
los soldados me dijeron
que aquel don Diego, pariente
del que queréis para yerno,
todo cargado de luto,
y sobre un caballo negro,
con negras armas y lanza,
se va a Zamora, soberbio,
a retar grandes y chicos
niños, mujeres y viejos;

[...]

Las almenas de Toro, acto III

En este tipo de duelo se contemplan una serie de fórmulas por medio de las cuales se limita el espacio de la lucha, con un poste de madera en el centro.

Fortunio.-

Denos campo el rey, pues eres
hombre a pelear dispuesto.

Nuño.-

Por una ni mil mujeres

²¹⁶ Menéndez Pidal, R., *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Colección Austral Espasa-Calpe, nº 1561, Madrid, 1974, p.57.

no diré mentira en esto.
Si no lo quieres creer
yo no puedo más hacer
que pasar por el ultraje
del ya pasado homenaje.

Fortunio.-

¿Quién no miente por mujer?
Por mujer perdí el honor,
Nuño vil.

Nuño.-

Paso, señor;
que el que lo dijere miente.

Fortunio.-

Yo pido campo.

Nuño.-

Yo veinte.

Fortunio.-

Retado estás de traidor.

Acto III, *La campana de Aragón*, Lope.

Distinto es el reto o desafío lanzado en campo de batalla entre moros y cristianos, por el moro Tarfe, sobrino de Almanzor, contra los sitiadores cristianos:

Tarfe.-

Y así a todos desafío
Pobres, ricos, chicos, grandes.
Salga Fernando, el rey vuestro,
si más que el gobierno sabe,
porque su Isabel le vea,

que gusta de ver combates.
Salga ese Gran Capitán,
los Girones y Aguijares;
salgan apuestos Manriques,
Sotomayores, Suárez,
que armados a tres y cuatro,
y al mundo, si el mundo sale.
Tarfe reta y desafía
de villanos y cobardes,
esos que las cruces rojas,
o blancas, o verdes traen.
Que aquí desde el alba espero
Hasta las tres de la tarde.

Acto III , *El cerco de Santa Fe*, Lope.

5. Asesinatos

El asesinato nunca se nombra como tal en los textos. Se habla de venganza o de lavar la afrenta. Todos los asesinatos son justificables desde el lado del asesino y junto al objetivo de eliminar a alguien suele aparecer un objetivo mayor que vela por los intereses de Estado, que persigue remedio para afrentas familiares, saldar rencillas, eliminar envidias en la escalera de poder, etc. Por rencor comete el asesinato Bellido Dolfos contra el rey don Sancho al pie de los muros de Zamora en *Las almenas de Toro*.

En el caso del asesinato de don García por Fernán Láinez y sus sobrinos, en *El primer rey de Castilla*, el motivo es que "afrentó su padre al nuestro", y el objetivo al ejecutarlo es que

Fernán Láinez.-

Del rey de León, el cetro y silla
no se junte al condado de Castilla.

El primer rey de Castilla, acto I

Cuando Ruy Velázquez atraviesa con su daga al moro cautivo Alí, su escribiente, en *El bastardo Mudarra*, lo hace tras escribirle en arábigo una carta para Almanzor en la que le pide decapite a su cuñado Bustos y prepare celada contra los siete Infantes, sus, sobrinos.

Ruy Velásquez.-

La carta quiero cerrar
de mi mano y de mi sello,
y darla a Gonzalo Bustos:
temeraria hazaña emprendo,
Este moro he muerto
por negocios de mi honor.

Justificándose así por sentirse agraviado en su esposa doña Lambra.

6. Jugar las cañas y otros entretenimientos

Por contraste con las acciones armadas, descubrimos entretenimientos y juegos en las que la población, militar o civil, ocupa parte de su ocio. *El bastardo Mudarra* comienza con el que sabemos muy popular juego de cañas, juego que forma parte de celebraciones, fiestas, galas, ceremonias, o, como en este caso, por motivo de casamiento entre Ruy Velázquez y doña Lambra. Según Covarrubias "es un género de pelea de hombres de a caballo", competición jocosa que "consiste en tirar con cañas a unas tablas puestas en la plaza". En *El primer rey de Castilla* el juego de cañas es tomado para provocar un enfrentamiento, sacar las armas y asesinar a don García. En *El cerco de Santa Fe* realizan el juego peones que no son caballeros ni similares, sino

gente llana, y lo hacen como parte de la estrategia para despistar a los cristianos, sitiadores de la ciudad cercada.

Muzarque.-

Quiéroos dar un consejo para todos,
porque los viejos, cuando no en las armas
aprovechan mejor en los consejos;
porque entienda Granada que no estamos
medrosos y encogidos con el cerco,
salgamos a la plaza en diez cuadrillas,
y cinco a cinco jugaremos cañas;
entenderán en esto el gran desprecio
que hacemos del cristiano rey Fernando,
pues que hacemos fiesta cuando entienden
que nosotros tememos su cuchillo.

Del lado de los cristianos, en un descanso de los deberes militares, dos soldados, en el suelo, juegan a los dados.

En *El primer rey de Castilla* encontramos otros entretenimientos, apuntados en acotación, que dice:

“Suenan música de moros, bailan una zambra para el encuentro entre el rey moro de Toledo Audalla y la que va a ser su esposa, doña Teresa, hermana del rey don Alonso.”²¹⁷

Aunque no lo dice el texto, esta obra acabará con danzas y bailes, celebración de los reyes don Fernando y doña Sancha de León, y cabe suponer que al igual que estos actos festivos habría otros de carácter religioso, como misas o procesiones, y también otros actos de carácter militar como podrían ser las justas, sean a caballo – justa mantenida y justa partida- o a pie, torneos, etc. Deducimos que algo de eso podría suceder, cuando escuchamos decir, con aire festivo y amistoso

A todos, leoneses, nobles,

217 Lope de Vega, F., *El primer Rey de Castilla*, p.201.

premiaré como veréis;
todos pedirme podéis
títulos y cargos dobles.

Acto III, escena final, *El primer Rey de Castilla*, Lope de Vega

7. Hechos milagrosos

No niega nuestro Lope la inserción de hechos prodigiosos si el tema lo permite y la acción representada lo requiere. En un drama místico como es *La campana de Aragón*, en el que se respira un aire de ascetismo, los milagros nos son mostrados en tres ocasiones: al comienzo de la obra, en la primera batalla contra los moros, siendo rey don Pedro de Aragón. La acotación dice: "ruido de cajas, batalla, moros que salen huyendo, y cristianos tras ellos, y descúbrese Santiago a caballo, armado, en lo alto, y moros heridos a los pies". El segundo hecho milagroso es un sueño que tiene Ramiro, monje, hermano menor del rey. En el sueño se le aparecen dos figuras, una en forma de mujer, llamada Aragón, y la otra es él mismo. La mujer le dice:

Aragón.-

Mira que te he menester;
presto serás mi señor;
mira que el pagano y moro
tiene mi tierra oprimida.

Ramiro se niega a aceptar la coronación, pero el sueño se cumplirá siendo coronado rey de Aragón.

El tercer hecho prodigioso es el que da paso a que la profecía del sueño se cumpla: en él, el sucesor de Pedro y antecesor de Ramiro, don Alfonso, es tragado por la tierra, como castigo por la campaña guerrera que ha llevado, en la que ha permitido que las tropas acampen a sus anchas en las iglesias y en los conventos.

Que alojaba, en el común sosiego,
En templos, en capillas y en altares,
Sus gentes, sus caballos y armas fieras
Haciendo de las aras pesebreras.

En *El primer rey de Castilla* también son tres los hechos extraordinarios: aparición de un ángel en ayuda de doña Teresa acosada por la lascivia del rey moro Audalla, que aclara en acotación:

(Estando luchando los dos sale un ángel, y asiéndole por la garganta da con él en el suelo)

Audalla.-

¡Amigos, que me abraso, que me quemó!
Matóme el alto Dios de los cristianos
porque en esta mujer puse las manos.

Una gitana, que lee las manos a la reina doña Sancha, motiva el segundo prodigio.

Gitana.-

Tendrás, reina de Castilla,
tres hijos varones claros,
y dos hijas valerosas,
de tu marido Fernando.

El tercero es la aparición de San Isidro que proclama que lo lleven a él como patrón de la ciudad de León.

Así como los dos primeros hechos se entienden (el ángel muestra el poderío de Dios; la gitana con su saber sobre el futuro le da una dimensión histórica; y

engrandece al personaje al que se le aparece) esta aparición del santo obispo no sabemos a colación de qué viene, a no ser a dar prestigio al lugar:

Ataulfo.-

¡Venturosa León, ciudad dichosa,
que tal patrón merece y tal reliquia!

8. Asalto a las fortalezas

La guerra medieval estuvo profundamente condicionada por la existencia de un amplio y variado conjunto de fortalezas que articulaban el espacio y que permitían el dominio sobre los hombres de su entorno. Cualquier principal que pretendiera ampliar el territorio que controlaba, o que intentase defenderse de los ataques de sus adversarios, tenía necesariamente que conquistar o proteger, según el caso, los puntos fuertes que vertebraban la vida política, económica, administrativa y militar de las comarcas o reinos. A lo largo de todo el periodo medieval la guerra giraba alrededor de la posesión de fortalezas y, por tanto, las operaciones de asedio a estos gigantes de piedra, tenían un lugar central en casi todos los conflictos, siendo esta la forma más importante de conquistar un territorio. Cualquiera de estas fortificaciones, bien abastecidas, aunque contara con número escaso de defensores y desventaja armamentística tenía muchas posibilidades de mantenerse inalcanzable frente a la presión exterior.

Tal es el caso del asalto a la ciudad y fortaleza en *Las almenas de Toro*, que pretende don Sancho, territorio regido por su hermana doña Elvira:

Doña Elvira.-

¡Ah, soldados valerosos
escalas ponen al muro!
Buenos sois, aunque sois pocos;
defended estas almenas,
que os prometo en premio a todos,

joyas ricas y preseas,
premios y oficios honrosos.

Don Sancho, enfurecido por la negativa de su hermana de entregar la plaza,
grita:

Don Sancho.-

¡Toca al arma y al asalto!
A quien este pendón rojo
pusiere en aquella almena
le daré a Elvira y a Toro.

Aunque es asalto a viva fuerza, es imposible vencer la resistencia y valor de los sitiados, y será después y mediante un ardid de Bellido Dolfos, que conseguirán entrar y tomar la fortaleza.

En *El cerco de Santa Fe* vemos que la acción que establecen los cristianos alrededor de la ciudad de Granada es un cierre y bloqueo. Lope no nos presenta un ataque sorpresa, ni asalto, se centra más en la acción individual, como es el desafío, el combate singular, actos de valor y temerarios, las correrías y apresamiento de esclavos. Por lo que deducimos de la acción, sabemos que dentro de la ciudad no pasan hambre, siendo precisamente los sitiadores los más necesitados.

Reina.-

¿Dónde váis?

Soldado.-

Voy a cortar
de un moro cuello y cabeza.

Reina.-

¿Solo y sin orden?

Soldado.-

No tengo
otra cosa qué comer;
¡Mirad si con orden vengo!

En *El primer rey de Castilla*²¹⁸, frente a la ciudad de Viseo, el rey don Alonso dice:

Don Alonso.-

Darle un asalto deseo
al muro en esta ocasión,
fuertes muros de Viseo,
yo soy vuestro Agamenón;
aunque diez años esté,
como en Troya, os rendiré.

Acto I, p.205.

Herido por una flecha, morirá antes de entrar en la ciudad:

Diego.-

Aquese pavese tiende,
y llevémosle en hombros.

Acto I, p.206.

El asalto que da el rey Alfonso a la ciudad de Zaragoza, en *La campana de Aragón*²¹⁹, tiene un ritmo en la palabra y en el decir trepidante, explosivo, informándonos al tiempo de útiles, armas y herramientas que intervienen en el asalto, el modo de ejecutarlo y de los riesgos que se corren. El ataque sería posiblemente por sorpresa:

218 Lope de Vega, F., *El primer Rey de Castilla*, p.205.

219 Lope de Vega, F., *La campana de Aragón*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969.pp.841-877.

Lope.-

Aquí están las escalas.

Vidau.-

Pues arrímense,
haciendo una cubierta de paveses,
que ya las duras piedras amenazan,
fuegos arrojadizos y alcancías.

Alfonso.-

Pues juntad los paveses, que yo mismo
la escala llevaré.

Lope.-

Suelta la escala
vuestra Alteza; que aquí tenemos vidas
de menos importancia que ofrecelle.

Nuño.-

¡Arrima, arrima escala!

Todos.-

¡Arrima, arrima!

Rey moro.-

Empavesados, las escalas ponen.
¡Aquí piedras, aquí flechas y espadas !
¡Aquí, moros gallardos! ¡Aquí, alcaldes!

Don Alfonso.-

¡Aquí, vasallos míos! ¡Aquí, hidalgos
aragoneses y navarros fuertes!
¡Vended las vidas y vengad las muertes!

Atar.-

Ya están en tierra las herradas puertas.

Lope.-

Entra, señor, y la victoria goza.

Don Alfonso.-¡Abrazadme, sagrada Zaragoza!

Acto II, pp.854-55. t.III, *La campana de Aragón*, Lope

Esta victoria se transformará en tragedia cuando, poco después, en el asalto a Fraga, desaparece don Alfonso engullido por la tierra.

9. Batallas

El conflicto y la contienda de un ejército contra otro le llamamos batalla. Esta, junto a la guerra de desgaste (correrías, cabalgadas) y las operaciones de asedio y bloqueo, conforman las acciones más usuales en el acoso al enemigo y control del territorio.

La mayor parte de las batallas tenían lugar cuando una hueste se disponía a atajar el curso de una campaña de conquistas, a detener una incursión o a socorrer a los sitiados en un enclave importante.

Las batallas que los poetas proponen vienen precedidas por acotación y frecuentemente referidas por personajes que la sufren porque participan en ella. Así, en *El cerco de Santa Fe*, en acto II, se dice:

(Empiézase con una batalla, y sale Garcilaso solo).

Garcilaso.-

¡A ellos, Martín famoso
española y noble espada,
que ya conoce Granada
vuestro pecho valeroso!
¡A ellos Conde valiente
Cárdenas fuerte y Guzmán

cuyos hechos vivirán
en el mundo eternamente!

En *La campana de Aragón*, acto I:

Empiézase la comedia con ruido de cajas y batalla, moros que salen huyendo y cristianos tras ellos, [...]. Y en *El primer rey de Castilla*, acto III:

Don Bermudo.-

¡Al arma, al arma leoneses!
¡Muera el conde castellano!
(*Dese la batalla dentro, entrándose metiendo mano, y sale el rey
Bermudo solo.*)

De otro modo se plantea en *El bastardo Mudarra*, pues el personaje que relata el encuentro entre los muchos moros y los pocos cristianos, es el traidor Ruy Velázquez:

(*Suene la guerra y salga Ruy Velázquez solo.*)

Ruy.-

Agora me pagaréis,
villanos hijos de Bustos,
tantos disgustos injustos
como a doña Lambra hacéis.
Quien ofende y se asegura,
a la venganza se allana;
los campos de Arabiana
serán vuestra sepultura.

[...]

Cercados los tienen ya;
bravamente se defienden;
que el ver la muerte que entienden,

mayor ánimo les da.
¡Cómo discurre sangriento
Gonzalillo a todas partes
por los moros estandartes!
Más son diez mil para ciento.

(Suena la guerra y salen los otros peleando con los siete Infantes.)

10. Combate individual o singular

Entendemos por combate singular aquel en el que se enfrentan dos adversarios, con iguales o distintas armas, en campo preparado, como reto o desafío, o en campo de batalla, bien porque haya sido acordado anteriormente o porque las circunstancias les llevan a encontrarse. Pueden previamente haberse puesto de acuerdo para establecer unas reglas, o no, y el enfrentamiento puede ser a muerte, a primera sangre, a desarme, etc. Cuando está convenido por ambas partes también se les suele llamar Justas, y son caballeros lo que se enfrentan, con espectadores, jueces de campo, etc. Los jueces son los que emiten sentencia al finalizar, siendo habitual tras justar que los adversarios se regaliasen, a veces, armas, joyas, caballería...

Suele ocurrir que las parejas que se enfrentan son de igual condición militar o política, portando en el combate armas similares. Con frecuencia el enfrentamiento es con la espada, careciendo el texto de indicación alguna que oriente sobre el juego de armas que los adversarios deben desarrollar. A veces se suele plantear el desenlace fuera de escena, mediante nota de acotación:

(Combate entre el rey Fernando de Castilla y don Bermudo de León.)

El primer rey de Castilla, acto III.

(Combate entre el moro Tarfe y Garcilaso –suena ruido de armas dentro-.)

El cerco de Santa Fe, acto III.

En *El bastardo Mudarra*, acto III, encontramos este combate entre Mudarra y Ruy Velázquez:

Mudarra.-

¡Ea, bravo Ruy Velázquez,
ven, que Mudarra te aguarda
por matarte cuerpo a cuerpo,
de solo a solo en campaña!
que aunque tú como traidor
a siete hermanos me matas,
yo como leal los vengo
con la lanza y el adarga.

[...]

Ruy.-

Deja la lanza.

Mudarra.-

A la espada
Rodrigo te desafío.
¡Cielos, juzgad vuestra causa!

El combate entre ambos será referido por sus acompañantes:

Zayde.-

¡Qué bravos golpes le tira
el valeroso Mudarra!

Lope.-

¿No ves que le dan favor
sangre, razón, honra y fama?

Zayde.-

Ya se retira turbado,
Ruy Velázquez, que en el alma
le acobarda su traición.

Lope.-

Ya cayó, y sobre él Mudarra
se arroja y de veinte heridas
aprieta el cuerpo le pasa.

Zayde.-

Ya le corta la cabeza,
¡Victoria! ¡Viva Mudarra!

11. Enfrentamiento verbal, gestual y actitud

Debemos entender por enfrentamiento la situación que identifica el encuentro entre dos individuos o grupos de individuos, con objetivos distintos, llevados a ese lugar muchas veces por azar; encuentro no buscado por ninguna de las partes y que puede evolucionar hacia la lucha con armas, o no. Se diferencia del combate singular en que éste se resuelve en el campo de batalla o en lugar específico, mientras que en aquel el espacio de la discusión puede ser cualquiera. Muchas veces, el enfrentamiento queda reducido a la dialéctica de la expresión verbal y de las actitudes de los personajes. En este sentido, no necesariamente tiene que ser dramático, también puede ser jocoso.

Cuando Diego Ordóñez abandona Toro, siendo portador de un mensaje de doña Elvira para su hermana doña Urraca en Zamora, al trascender la muralla se encuentra a distancia con el Cid. No se reconocen, se piden el paso franco, midiéndose en las intenciones y en la actitud. Lo que podría desembocar en sacar las armas evoluciona, una vez que ambos se han reconocido, en un saludarse, pues ambos son amigos de antaño.

Cid.-

No os prevengáis, que no quiero
reñir con vos.

Diego.-

¿Por qué no?

Cid.-

Por que nunca en quien temió
manché mi gallardo acero.

Diego.-

A quien yo he temido, es hombre
Que a vos os hará temblar

[...]

No es sino el Cid.

Cid.-

Pues si vos teméis solo al Cid, oíd:
que a mí me teméis que el Cid soy.

[...]

Dadme esos brazos don Diego
y perdonadme.

Las almenas de Toro, acto I.

Mucho más duro es el encuentro que tienen en las murallas doña Elvira y don Sancho, en donde él intenta convencerle de que entregue la plaza; el desenlace será el asalto a la fortaleza.

Sancho.-

Deja las armas Elvira,
mira hermana que me corro
de sacarlas contra ti.

Elvira.-

Pues vete hermano piadoso,
y déjame en mis almenas.

Sancho.-

Si al asalto me dispongo,
¿cómo no ves, que este muro
quedará de sangre rojo?

Elvira.-

Sí quedará, mas será
de la vuestra.

Sancho.-

Pues yo rompo
la obligación de la sangre.

Elvira.-

Y yo la defensa tomo,
que si fueras el gigante
que tuvo el cielo en los hombros,
no pusieras pie en el muro.

Sancho.-

Mira hermana que eres monstruo
porque con tanta hermosura
tienes pensamientos locos.

Elvira.-

El loco, el monstruo, eres tú,
pues que tú, hermano alevoso,
me quieres quitar la herencia.

Sancho.-

Daréte yo mis tesoros
en cambio de esta ciudad
que importa a mi Reino todo
que no la tenga mujer.

Elvira.-

Los tesoros te perdono,
que ya sé que me darás
un oscuro calabozo
de alguna torre en que pase
mi vida, sin ver mis ojos
la luz del Sol para siempre.

Sancho.-

A qué furia me provoco,
¿Tan fuerte defensa tienes?

Elvira.-

Eslo este Toro animoso,
en él vivo confiada.

Sancho.-

Mataréle si le corro.

Elvira.-

Pues ánimo, que ya estás
con este Toro en el coso.

Sancho.-

Europa debes de ser,
mira que te engaña el Toro.

Elvira.-

Ea, no gastes palabras.

Sancho.-

¿No aprovecha?

Elvira.-

Esto respondo.

Sancho.-

Toca al arma, y al asalto,
a quien este pendón rojo
pusiere en aquella almena
le daré a Elvira, y a Toro.

(Suben por las escalas, que han de estar puestas con rodelas, y espadas, defiéndanse de arriba con alcancías, y espadas.)

Las almenas de Toro, acto I

El enfrentamiento de los Láinez (de León) y la gente de don García (de Castilla), acabará en asesinato:

Rodrigo.-

¿Cómo tiráis al balcón
de las damas, tan galanes?
¿No veis que esos ademanes
son nuevos para León?
Porque aquí, ganando famas,
y no gastando tesoros,
tiramós lanzas a moros,
y no bohordos a damas.

Nuño.-

Los castellanos varones
no son tan afeminados
que no hayan mostrado armados
a León que son leones;

ya sabe la extraña tierra,
por otras muchas hazañas,
que, como en las fiestas cañas,
tiran lanzas en la guerra.

[...]

Láinez.-

¡Villanos,
Menester habéis las manos!
(Acuchíllanse todos.)

El primer rey de Castilla, acto II

De distinto signo es el enfrentamiento que podemos llamar de los tocinos, entre un soldado viejo y un alguacil; éste quiere retirar los tocinos que aquel colgó en su puerta como engalanamiento por la llegada de los reyes:

Alguacil.-

Quíseselos descolgar,
él fue y en su casa entrose,
sacó espada y resistiose,
y aún me ha querido matar.

Soldado.-

El que cuelga alguna cosa,
¿no es la de más interés?
Yo, en esta fiesta real,
que hace León de mil modos,
no es para que cuelguen todos
lo que tiene cada cual?
Pues yo, cuando he procurado
de mayor estimación,
aquellos tocinos son
que en la pared he colgado.
Pues de mí en tal interés,
sabrás el rey, como confío,

no ser moro ni judío,
sino hidalgo montañés.

El primer rey de Castilla, acto III

En *El bastardo Mudarra* son tres los enfrentamientos, protagonizados todos por Gonzalo González, el menor de los Infantes. El primero de ellos, recién comenzada la obra, el pariente de doña Lambra, Álvaro Sánchez, se querella con él, en el juego de lanzar cañas:

Alvar.-

Vendrás blasonando el brío,
Gonzalo, como muchacho,
de cosa que diera empacho
a quien no tuviera el mío.
Al bohordo que tiré
la envidia sola llegó,
porque donde alcanzo yo
ninguna fuerza lo fue.
Y pudieras excusar
el alborotar la gente,
y estando el conde presente
quererme el honor quitar.
Pero, ¿qué te culpo yo
siendo un rapaz atrevido.

Gonzalo.-

Alvar, en todo has mentido.

Alvar.-

¿A mí, villano?

Gonzalo.-

Eso no,
que respondo con la espada.

Alvar.-

¡Ah, que me ha muerto, parientes!

Poco después Ruy Velázquez le reprende golpeándole con un bastón, motivo suficiente como para que Gonzalo se revuelva y le dé una puñada en la cara.

Ruy se volverá a enfrentar después con Nuño, el ayo:

Ruy.-

Siempre Nuño me es contrario;
más, ¿qué mucho, si en las venas
tiene tan infame sangre?

Nuño.-

Yo les dije que volvieran
con sospecha de traición,
no porque cobarde sea;
y esas palabras, Rodrigo,
parecen mal en ausencia,
porque miente el que dijere
que a mí me falta nobleza;
viejo soy, fáltame sangre,
pero la que tengo es buena.

Ruy.-

¿Esto sufrís, caballeros
de mi casa?

Mendo.-

Aparta ¡Muera!

Gonzalo.-

Eso, no que me ha criado;
ten la espada lisonjera,
Mendo, que de esta puñada
pondré tu cuerpo en la tierra.

[...]

Fernan.-

Matóle de un puñetazo.

El bastardo Mudarra, acto II.

12. Ejecuciones

Curiosamente las ejecuciones que se nos presentan en estas obras son muy especiales, pues en una se busca la misma dentro del acto de traición contra miembros de la misma familia, mientras que en otra, los ejecutados son miembros próximos a la clase dirigente político-militar. Esta ejecución, hecha para general escarmiento, es por decapitación. En la primera son los siete Infantes de Lara y el ayo Nuño, referida junto a la batalla en la que son hechos presos, por el capitán moro Galbe:

Galbe.-

Cercámoslos mucho tiempo,
después de una gran batalla,
donde de hambre murieran,
dando por victoria, infamia.
Llevámosles de comer;
que aún pienso que lastimaban
a sus propios enemigos,
que lo malo a nadie agrada.
Más Ruy Velázquez entonces,
puesta la mano en la barba,
juró que a Almanzor diría
la inobediencia y la causa.
Temimos, y así vendidos,
desnudó un moro la espada

y les cortó las cabezas.

[...]

El bastardo Mudarra, acto II

La solución que el monje Leonardo da al que fuera monje y ahora es rey, don Ramiro, le hace reflexionar.

Ramiro.-

¡Oh, poderoso Dios! ¡Oh, inmensa ciencia!
De vuestra mano viene este consejo.
Sin duda dice aquí el abad Leonardo
que corte la cabeza de los grandes,
y tomarán ejemplo los pequeños.
Piadoso soy; extraña cosa es esta
para mi condición; mas ya he caído;
que el rey que no castiga no es temido.

Ramiro mandará convocar a los nobles de su reino pues quiere hacer una campana que se oiga en todo el mundo; según van llegando los ajusticia:

(Haya dentro ruido de armas; córrese una cortina, y están a modo de campanas las cabezas de los Grandes, y el rey Ramiro con su cetro y una espada desnuda en la mano, y un mundo a los pies del rey, encima de la campana.)

Ramiro.-

Aragón, oye al Segundo
Ramiro, pues hoy te allana
con castigo tan profundo;
porque aquesta es la campana
que se oirá por todo el mundo.

La campana de Aragón, acto III

13. Premonición y lamento

Sólo una obra de las cinco estudiadas presentan momentos que podemos llamar de regreso hacia sí mismo, o de reflexión; y en tanto que la acción cometida es acción horrible, la acción trágica de algún personaje será trágica, más cuanto más cercano esté al sujeto que la ha padecido. A veces coincide el personaje que tiene la premonición con el que emite el lamento; otras, el lamento pertenece a alguien que, inocente, no ha sabido percibir esas señales que, claras para otros, para él no han existido, y eso aumenta el dolor; a más que la premonición le da una dimensión reflexiva que amplifica el efecto de lo que trágicamente sucederá después: premonición y lamento, como en las grandes tragedias, van unidas y cogidas de la mano. Son elementos catárticos que colocan al espectador en otra dimensión. El dolor siempre es más grande cuando alguien ha intuido, cuando alguien ha percibido la señal de lo que después será ya tragedia irreparable.

Nuño.-

Detente, Lope, y dime qué es aquesto,
que volando una cueva no he podido
cobrar mi azor para venir más presto.

[...]

Desdicha ha sido que hoy saliese al monte.

El bastardo Mudarra, acto II

La enamorada de Gonzalo, Constanza, junto al ayo Nuño, van a ser los dos personajes que expresen el temor y perciban las señales, premonición de algo grave:

Constanza.-

No es el temor que lloro,
querido Gonzalo mío,
sino el ver las ocasiones

que con él habéis pasado;
porque si a mirar te pones
que doña Lambra ha intentado
tantas suertes de traiciones,
verás que es justo el temor
y que no suelen ser vanas
las profecías del amor.

A medida que los infantes se van acercando al lugar de la celada, los indicios son más explícitos; oiremos decir a Nuño, abrumado:

Nuño.-

Que os volváis os aconsejo,
hijos, desde aquesta vega;
que los agüeros que he visto
me han dado mortales señas.
Sobre aquella ruda encina,
una corneja siniestra
cantaba en voz dolorosa
sus lastimosas endechas.
Allí la región del aire
de gotas de sangre siembran
siete palomas, heridas
de aquel águila soberbia.
Mirad en aquellas hayas
una trabada pendencia
de dos pájaros celosos
de los cuellos se atraviesan.
Coronado salió el sol
de rojas nubes sangrientas,
con que, entristecido el aire,
volaba con alas negras.
Todas las aves lo son,
que a trechos saltando vuelan

delante de los caballos,
que van bufando de verlas.
En ese vecino arroyo,
que estas vegas atraviesa,
se la cayó a Gonzalillo
de las armas una pieza.
Hijos, no hay pasar de aquí;
todo caballero vuelva
a Salas o Barbadillo.

Todo conduce a lo irremediable: la traición se consuma, la tragedia estalla; sin remedio, las cabezas de los siete hijos son presentadas al padre, Bustos, y aquí es todo lamento y dolor:

Bustos.-

No en vano el alma, como a veces suele
alegrar cuando vienen regocijos,
todo hoy, adonde más la sangre duele,
pronosticaba casos tan prolijos.
No he menester que mucho me desvele;
mis hijos me parecen; ¡Ay mis hijos!
¡Ay, plantas mías, sin razón cortadas!
¡Ay, dulces prendas, por mi mal halladas!
... ..
¡Ay, hijos, por cual orden y gobierno
habéis venido a semejantes daños!
¡Ay, gloria de mis canas que en eterno
luto y dolor volvéis mis blancos paños!
¡Ay, mi Gonzalo! ¡Ay, niño hermoso y tierno!
¡Ay, verdes robles, malogrados años!
¡Ay, flores, a la siesta desmayadas!
¡Ay, dulces prendas, por mi mal halladas!

Este lamento y este dolor se expanden por toda la obra como una niebla que todo lo envuelve. Es un eco monótono, largo, casi imperceptible que siempre ha acompañado al ser humano. Nuestro autor, Lope, no hizo más que escribir elegantemente con tinta lo que la humanidad ha firmado y firma con sangre.

SEGUNDA PARTE.

MODO DE ESGRIMIR LOS ACEROS EN LAS ARTES ESCÉNICAS

1. Esgrimir los aceros en las artes escénicas.

Con la expresión 'esgrimir los aceros'²²⁰, frase equivalente y complementaria a 'jugar las armas' que decíamos en la Introducción, debemos entender el carácter orgánico en el que un arma, normalmente de metal, madera, bambú, etcétera, debe ser empuñada y jugada; sea dentro del código de las artes escénicas o en otro código distinto. Aunque nuestro interés y objetivo se centra en el modo de esgrimir dentro del código escénico, evidentemente. Y esto es así por dos razones: la primera, porque en el arte de la interpretación no cabe el combate libre, igual que no cabe la libre improvisación-interpretación en un escenario, sin otra pretensión que "hacer lo que sea"; y la segunda, porque en el territorio del combate y la lucha en las artes escénicas se unen todas las disciplinas de armas y todos los enfrentamientos posibles e imaginables. Pues todos, tanto tipos de armas, como estilos, modalidades de combate, maneras de enfrentamiento, o desenlaces probables están en las artes escénicas contenidos. Es decir: podemos reproducir un duelo de honor a muerte, o un combate de tres contra uno y lo haremos verosímil²²¹; y al finalizar sabremos que el contendiente que ha sido "herido gravemente" no le ha ocurrido nada, ni que la escabechina que ha hecho aquel otro, solo contra cuatro bravos, siendo acción ligeramente increíble, es aceptada como tal. Y que a todos ellos, tanto ofensores como ofendidos, nada les ha sucedido que no estuviera previsto y convenientemente ensayado. Y es así porque todo lo realizado está dentro del código del arte de esgrimir las armas en las artes escénicas.

Esas armas son las que habitualmente proponen los autores en sus textos, en toda época, en todo estilo, y ese modo, dentro de las artes escénicas el único modo en que se deben jugar.

A las armas de acero se les conoce con el término armas blancas²²², dando a entender así que las tales armas son únicas en su categoría y distintas de las llamadas

220 Resolver un conflicto por medio de las armas blancas –o negras–.

221 Recordemos el carácter esencial de la acción en la comedia áurea en la que "en una fábula o intriga siempre será preferible lo imposible verosímil a lo posible creíble". Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971, p.48. también podemos entender el hacer creíble una acción.

222 Armas blancas: se les llama así por el brillo blanquecino y brillante del acero de las hojas. Son armas verdaderas, con filos y punta que pueden cortar y herir, utilizadas a lo largo de la historia en acciones de ataque y defensa.

armas negras²²³, que son las que se emplean, a lo largo de la historia, como armas de entrenamiento para el combate, y como armas de ensayo y ejecución de escenas dentro de las artes escénicas. Por tanto, las armas negras imitan fidedignamente a las blancas, son reproducciones de época de aquellas otras armas, en sus dimensiones, peso, características ergonómicas, etc., sin filos y sin punta (filos simulados y punta embotonada). Cada tipo de arma blanca tiene su propia personalidad, y sus características están en función de las acciones de ataque (ofensivas) y de defensa (defensivas): qué atacar, cómo atacar; qué y cómo defender.

El arma no debemos contemplarla como un apéndice adherido al cuerpo; por el contrario, forma parte del cuerpo cuando es empuñada, puesto que el que defiende o ataca es el cuerpo en su totalidad, y no solamente el brazo que empuña. Por otro lado, debemos contemplar dos niveles de ejecución con el arma: el primer nivel, en el cual el que empuña es el actor que esgrime o ensaya; y un segundo nivel, en el que será el personaje quien articule el arma en una situación concreta, escénicamente compuesta o diseñada. Mientras que aquél ensaya para conocer una técnica que es parte de su formación, éste empuña para interpretar-ejecutar una idea y conseguir un objetivo. De todo ello trataremos más adelante.

En general, se intenta la incursión en el mundo de las armas de un modo orgánico en el que se va de lo simple a lo múltiple, de lo sencillo a lo complejo, de lo individual a lo grupal, del ensayo a la puesta en escena, del enfrentamiento verbal al enfrentamiento con armas blancas. Son procesos lógicos que en su metamorfosis van acumulando todo lo anteriormente conseguido, que suman lo experimentado, que comparten la teoría con la práctica. Iniciarse en las armas en ningún modo es un capricho y sus principios están ligados a la consciente preparación física corporal y a la predisposición activa de la mente, concentración y atención –estado de alerta– imprescindibles. La Esgrima para las artes escénicas es una disciplina física, y mental; ambas van a la par y solamente activadas al mismo tiempo se conjugan. La Esgrima, tan solo por la experiencia se consigue llegar a conocer; no basta con estudiar, pensar, imaginar, leer, tener información escrita o en imágenes, grabaciones, esquemas o dibujos, es insuficiente por incompleto: requiere de la práctica, obliga al tanteo y al experimento, al ensayo y la comprobación. Tiene categoría de arte y es parte de

223 Las armas negras serían reproducciones de época de las armas blancas, se utilizan sustituyendo a las armas blancas, para entrenar, para ensayar, para representaciones teatrales, en escenas de acción con armas en el cine... Encontramos referencias a ellas en varias obras de teatro, (*El rey don Pedro en Madrid*, de Lope de Vega y otras).

aquellas otras disciplinas que conforman el recorrido curricular de la enseñanza-aprendizaje en el oficio del Arte de la Interpretación y de las Artes Escénicas en general, pues por un lado forma al intérprete o creador dotándole de esa competencia, y por otro, prenda otras posibilidades expresivas en el personaje y posibilita que se muestre con esa habilidad complementaria.

Sabemos que bastaría estudiar un tratado de armas (documento histórico que recoge anotado un modo específico de manejar las armas blancas, firmado por un maestro de armas) y practicarlo para conocer el modo en que se han de esgrimir esas armas. Y así se haría en el caso de que tuviéramos que enfrentarnos a alguien de modo real, y así se ha hecho siempre. Pero, eso mismo no sería suficiente si lo tuviéramos que trasladar a la escena y representar en un espectáculo. La dimensión del hecho teatral requiere que el creador conozca este código y el de las armas, para que el personaje tenga opción de poder realizar la escena.

Hay dos elementos esenciales que marcan la diferencia entre uno y otro modo de esgrimir las armas (en modo real o en modo escénico) que pertenecen al mundo de lo espectacular: en primer lugar es la existencia ineludible de esgrimir “como si” se combatiera realmente y no como combate libre; y en segundo lugar, forzoso tenerlo en cuenta, conocer el objetivo de los personajes que empuñan armas y se batan, que será la guía por la que éstos se enfrentan.

En el tratado al que hacíamos referencia encontraremos indicaciones sobre las características del arma, cómo empuñar, modo de guardia o guardias, cómo lanzar los golpes, a qué blanco, cómo cubrirse, el espacio de la lucha, tretas, ataques directos, defensas imprescindibles, desarmes, ayuda de algún objeto como el sombrero, la capa, un escudo, una daga, etcétera. Esencialmente en esos enfrentamientos el adversario A, se enfrenta contra otro, el B, y su objetivo será pelear, o, si el tratado fuera de esgrima deportiva, simplemente competir. No encontraremos otras acciones alternativas u opciones posibles de combate que no sean las dichas; opciones que sí hallaremos en el modo espectacular y de las artes escénicas, y que podrán ser además de las dichas: desarmar, intimidar, asustar, ofender, engañar, detener, humillar, convencer, deshonorar, etc. Sabemos que los adversarios son personajes, interpretados por profesionales que realizan la lucha compartiendo la coreografía (compartiendo, no

compitiendo²²⁴), ajustados todos los participantes en la refriega a la dicha coreografía, diseñada específicamente para ese momento, ese lugar, esos personajes, las armas y el objetivo de cada uno de ellos, e igualmente creada en función del conflicto que los mueve a enfrentarse.

Para llegar a jugar correctamente las armas debemos contemplar dos fases. Las tareas en cada una de ellas son:

Fase primera: Aprendizaje del arma de época (arma blanca) con un arma reproducción fiel de la genuina y verdadera (arma negra imitación de época) por el actor o intérprete.

Fase segunda: Habilidad y conocimiento del arma para reconducir lo aprendido y experimentado derivándolo hacia el código de las artes escénicas, en donde el que combate es, como hemos dicho, el personaje.

Son dos fases del mismo proceso con dinámicas propias y complementarias, pues cada una atiende a contenidos distintos, imprescindibles ambas, diferentes y diferenciadas. Cada una de ellas favorece el trabajo de habilidades, muchas de ellas compartidas. Entre ambas fases existe un trasiego, al modo de dos cubetas con vasos comunicantes que permiten un trasvase continuo desde una hacia la otra: cada una de ellas es continuación de la otra. No son ni pueden ser compartimentos estancos, y así vamos de la una a la otra a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje, sea el sujeto practicante un estudiante de las artes escénicas, sea un profesional del espectáculo.

La frontera y los lindes entre las armas en su modo histórico y las armas en su modo escénico (teatro, cine,...) son precisos y exactos. Interpretar una escena de armas es exactamente igual que interpretar una escena cualquiera entre actores: cada uno ha memorizado, estudiado el papel, las intenciones, las réplicas, los gestos, los ritmos, las pausas del texto, las entonaciones, el movimiento y desplazamiento espacial. También se ha preparado con antelación el vestuario y la caracterización, la iluminación, la banda sonora, etc. No hay lugar para la improvisación y el error. Todo está medido, calculado, ensayado; cada uno sabe exactamente qué tiene que hacer, y lo hace en colaboración con el otro u otros, compartiendo, no compitiendo, como

224 "En la Esgrima teatral se tiene en cuenta al otro para compartirlo, no para anularlo", Alberola Miralles, Francisco. *Esgrima Teatral: Lenguaje Escénico De Las Armas*, (Cuadernos de Investigación, nº 12) E.S.A.D. Murcia, 1998, p.13.

hemos dicho; ejecutando una partitura rítmica, sonora, gestual y espacial previamente ensayada hasta el punto en el que lo que vemos es simple y llanamente una escena de interpretación, sea con armas o sin ellas. En el caso de las escenas con armas existe siempre un compromiso mayor con el compañero, pues se contempla un cierto riesgo que nos obliga a afinar más en el juego compartido.

Debemos tener muy clara la diferencia entre el combate libre en código histórico de armas y el combate escénico o teatral con armas, y respetarlo²²⁵: aquél es el enfrentamiento cruento que acontece en conflictos reales históricos; éste es el combate fingidamente verdadero²²⁶ contenido en el Código y Lenguaje Escénico de las Armas.

CÓDIGO DE ARMAS Se caracteriza porque el verbo activo es COMPETIR	CÓDIGO ESCÉNICO DE ARMAS Se caracteriza porque el verbo activo es COMPARTIR
El adversario A lucha CONTRA el adversario B.	El adversario A lucha CON el adversario B 'como si' luchara contra él.
Se da en: Esgrima Histórica Esgrima Deportiva Duelos y desafíos de época Esgrima Antigua Combate libre	Se da en: Esgrima Escénica o Teatral: Lenguaje Escénico de las armas

En el cuadro de la izquierda cada uno de los adversarios combatiría en realidad con sus contrarios persiguiendo un objetivo, que es anular al otro. En cambio en el cuadro de la derecha, el objetivo de cada uno de los contendientes no es ese; sino que ambos deben mostrar su capacidad interpretativa para hacer ver que uno vence al otro "como si" fuese esa la realidad.

225 A modo informativo, hace unos años anoté como ilustración para algunos alumnos que habían trabajado esgrima de competición, un cuadro en el que se resaltaban las diferencias entre ambas disciplinas, entre la Esgrima Teatral y la Deportiva. Se puede ver en: Alberola Miralles, Francisco. *Esgrima Teatral: Lenguaje Escénico De Las Armas*, Cuadernos de Investigación, nº 12, E.S.A.D. Murcia, 1998, pp.11-13; también trataremos de ello en el capítulo correspondiente.

226 Nuestro maestro Pepe Estruch, en un texto que escribió para la inauguración del Club de Teatro en Montevideo, allá por los años cincuenta del pasado siglo, apuntaba graciosamente sobre el arte de la interpretación que "todo es teatro, que el mundo es teatro, que la vida es teatro, y que el teatro es un teatro en el teatro; y que por ser una mentira de verdad, es más verdadero que una verdad de mentira, ya que es más sincero simular lo que no se siente que sentir lo que se simula." Estruch Sanchís, J., *Un pequeño teatro en el gran teatro del mundo*, Montevideo, 1955. No publicado. Comentario y notas de Francisco Alberola.

La acción que realizan ambos adversarios debe ser verosímil y creíble. Sabemos que es el personaje el que la ejecuta, pues el que empuña las armas es el personaje; como veremos en el siguiente apartado.

2. Empuña el intérprete y empuña el personaje²²⁷.

El que empuña un arma en las artes escénicas es el personaje, por tanto, diremos que es él el que combate.

Pero el que presta cuerpo, voz y aliento es el intérprete.

Por tanto de dos modos podemos y debemos esgrimir las armas en las artes de la escena: como preparación en la formación del actor, y como preparación para la construcción del personaje, que tendrá que resolver las situaciones en las que intervienen las armas.

Igualmente podemos decir que de dos maneras el actor se puede relacionar con el juego de las armas:

- a) En primer lugar, tomándolas como parte de la formación y entrenamiento para su oficio y profesión: una formación general que le asegure el conocimiento de la esgrima de escena, disciplina en la que se trabaja o se puede trabajar toda arma, entrenando aspectos físicos importantes como son la agilidad, la flexibilidad, los reflejos, la capacidad visual, la toma de decisiones, la manipulación del arma como objeto, etc. En definitiva, se forma en el lenguaje escénico de las armas, que, por otro lado, también contempla el juego de las armas desde otros ángulos como son la esgrima deportiva, la esgrima histórica, las artes marciales, el boxeo, la lucha corporal, etcétera; y
- b) en segundo lugar, jugando las armas de modo particular, como formación específica para una propuesta escénica concreta, que se caracterizará y estará en función de:

227 Nos parece sumamente importante resaltar algo tan obvio como que uno sin el otro no existe.

- el personaje
- la época temporal
- el estilo de la obra
- el arma
- el texto literario dramático
- el autor
- y, también, la idea de puesta en escena y la habilidad de los propios intérpretes.

Por tanto, trabajamos un arma en función de las acciones a realizar, y a la vez, de modo complementario, potenciando las acciones posibles y viables que la propia arma posibilita; ensayando técnicas de combate específicas relacionadas con esas mismas acciones, y ensayando dar las heridas o recibirlas según el objetivo de los personajes y del desenlace que se pretende.

Cuando se empuñe el arma será un arma de una época y se jugará según las características de ella misma junto a las características físicas y psicológicas de su personaje, teniendo en cuenta, siempre, que puede herir o ser herido dentro del código escénico de las armas, con "verdad escénica"²²⁸, nunca de modo real, como venimos subrayando.

228 "La verdad del teatro consiste precisamente en que, al dar vida a su personaje, a través de él, el actor expresa su propia verdad, la idea profunda que vive él mismo y quiere transmitir al público". Gutiérrez, A., *Diccionario de términos stanislavskianos*, versión de A. Gutiérrez, ESAD de Murcia, 2000, p.13.

3. Principios del lenguaje escénico de las armas.

El modo de esgrimir en las AA.EE. contempla varios postulados o principios que a continuación numeramos. Estos principios le dan el carácter de disciplina a la Esgrima Escénica y son:

1. Se combate porque hay un conflicto que resolver.
2. Se combate entre dos adversarios o grupos de adversarios que denominamos A y B.
3. Los adversarios A y B comparten el tiempo y la acción. El tiempo será siempre el mismo para ambos. La acción, ataque o defensa, es distinta. Sólo en el caso de que ejecutaran un ataque doble, A y B en un mismo tiempo, diríamos que comparten la misma acción.
4. El que combate es el personaje.
5. Cuando decimos que "el que combate es el personaje" evidenciamos algo que todos conocemos. Sabemos que para que el personaje empuñe, antes, el intérprete le presta cuerpo y aliento.
6. Esgrimir las armas, los aceros, en las artes escénicas, es desarrollar una propuesta que los autores del Siglo de Oro han guardado desde hace más de tres siglos; ellos nos legaron muchas obras de teatro en las que las armas han permanecido como en hibernación, esperando ser rescatadas y puestas al día. Esas armas son las que, a propuesta de los autores, empuña el personaje. Pero éste, como sabemos, por sí mismo no existe; es ficción. Sólo cuando el intérprete lo acoge, el personaje vive. El actor media entre ellos y nosotros. Debemos favorecer esa tarea.
7. Para que empuñe el personaje antes tiene que empuñar el intérprete. Para que empuñe éste debe conocer el código de la esgrima para las artes escénicas.
8. El código de la esgrima para las artes escénicas es un método de trabajo válido tanto para el que se ha ejercitado en el uso y manejo de las armas, como para el que nunca ha empuñado; válido para el profesional de la

escena y para el estudiante, bueno para el joven que se inicia y para la persona mayor, que se recrea; porque la base en la que se fundamenta no es la fuerza física, la resistencia, el ímpetu explosivo, que también lo son; la base sobre la que gravita el código para esgrimir las armas en las artes escénicas es la energía controlada, la elasticidad, el pase de energía, la recuperación de energía, el estar en muelle o semiflexión, el control de la respiración, el movimiento consciente, suave o fuerte, la capacidad de control corporal, el conocimiento del propio cuerpo, el control espacial, etc. Esencialmente debemos entender que lo que hacemos es compartir con el compañero –adversario en la ficción–, no competir contra él. A este estilo de jugar las armas se le conoce con el nombre de ‘Modo Patuti de ensayo con armas’.

9. El Modo Patuti²²⁹ parte de un principio: puesto que el arma no combate por sí sola, ni siquiera la mano que la empuña, afirmamos que es el cuerpo, en su totalidad, en su complejidad, en su diversidad el que combate. Como continuación de éste principio se deriva otro, ya citado, que dice que es el personaje el que combate; entre ambos, y encarnando a los dos está el actor, el intérprete que se prepara, que presta resuello y brazo, voz y gesto, ritmo y mirada a aquel que en escena dice, acciona, ejecuta, evoluciona: el personaje. Para éste se prepara el actor. Y para el actor que se prepara se dispone, gestiona y gobierna el Modo Patuti.
10. El personaje es el que combate; el actor le presta cuerpo, presencia y aliento. El actor sabe todo lo que va a ocurrir; el personaje no sabe nada, descubre segundo a segundo la evolución del enfrentamiento que soporta y que deberá ser creíble en cada uno de los lapsos temporales. El personaje no puede guiarse por el final del encuentro con su adversario y debe ser brillante en cada momento de su intervención.

229 Patuti se le llama al método de trabajo de armas dentro del código de la Esgrima Escénica, que he elaborado a lo largo de varios años de trabajo con profesionales y estudiantes de Interpretación, de Dirección de escena, de Danza, de Circo... Es un método de trabajo abierto a todo aquel que desea conocer y entrenar sus habilidades expresivas, gestuales, rítmicas, espaciales, sonoras, manipulables y resolver el conflicto que provoca y anima el enfrentamiento, base del teatro, argumentando no solo con la palabra, sino también con las armas empuñadas. Parte de la Metodología de trabajo está recogida en el ensayo que hace más de década y media tuvimos oportunidad de editar en colaboración con la ESAD de Murcia. En aquellas pocas páginas del siglo pasado está el germen y el espíritu del sistema de trabajo, desparramado ahora sobre éstas del siglo XXI.

11. El arte de las armas sólo es arte escénica cuando en su aprendizaje se tiene en cuenta que lo que se va a hacer es para que otro lo vea. En segundo lugar, además de verlo, debe ser ofrecido en un código temporal, espacial, ambiental que el espectador debe entender y disfrutar. Ese código es el código de lo espectacular, por el cual lo que el intérprete realiza no lo hace para sí mismo sino que lo hace representando un personaje, como si fuera otro. Es el arte de la interpretación.
12. La esgrima o arte de las armas nunca será escénica si no se somete antes al código y lenguaje específico y preciso de lo espectacular, artístico y teatral.

4. Orden, progresión y metodología.

El combate de esgrima está montado en base a lo que es la esgrima escénica, teatral, artística o del espectáculo, y no como esgrima deportiva o histórica y muchísimo menos como combate libre. Por tanto, esgrima artística es aquella que cumple dos funciones básicamente:

- una, prepara y forma al actor con las armas, y
- dos, posibilita que el personaje, interpretado por ese actor, muestre su habilidad en una escena de armas.

En el plano de la docencia debemos sumar otra función: aquella que hace que el alumno incorpore las habilidades esgrimísticas en el conjunto de su enseñanza aprendizaje, en la que, como hemos dicho, debemos distinguir dos fases:

- una primera, en la que el sujeto (alumno o profesional) aprende y se instruye, adiestra y ejercita en la técnica, y
- una segunda, en la que igualmente ambos, profesional o alumno, permeabilizan, de forma creativa y original, en el aula y en el lugar de ensayo, esa técnica adquirida y aprendida, con el fin de que el personaje tenga la posibilidad de poderse expresar desde la técnica escénica de las armas. Así, por ejemplo, si el personaje fuera cojo, o un torpe que en su vida ha empuñado una espada, se tendría que expresar teniendo en cuenta esos parámetros, independientemente de que el profesional o el educando conozcan el juego del arma a la perfección, y aún a su pesar. Y al contrario: si el personaje supiera tirar estupendamente, el profesional y el alumno no deberían hacerlo de otro modo, comprometiéndose y obligándose a instruirse en el juego del arma, hasta el nivel máximo que el personaje les exige, para su correcta expresividad.

Para construir una escena de armas debemos tener en cuenta las siguientes indicaciones:

1. La escena de armas es la cúspide de una pirámide en la que confluyen todos los elementos escénicos: el texto, los personajes, la coreografía, la escenografía, la iluminación, el vestuario... Profundamente relacionada con el resto de la propuesta escénica, signa con ella la unidad de estilo.
2. Para formar la coreografía de armas que sustenta la escena de armas, tendremos en cuenta por un lado la partitura de armas, y por otro, todo lo referente al texto: las intenciones, las fuerzas enfrentadas, las líneas de acción, el conflicto, el modo de encuentro entre personajes, el desenlace...
3. La partitura de armas, base de la coreografía de armas, está formada por la totalidad de las frases de armas dispuestas en tiempo, estructurada en una ordenación lógica con el devenir de lo acontecido entre los adversarios A y B enfrentados.
4. Cada una de las frases de armas contiene en sí misma la esencia de la acción de cada personaje o individuo enfrentado al otro; y cada una de ellas, ordenada en tiempo, distribuye y dispone las acciones de armas de cada uno de los contendientes. Se nutren directamente del conflicto y de las armas.

4.1. Metodología de la enseñanza-aprendizaje.

El intérprete o creador puede empuñar un arma o más. Además debe:

- conocer el espacio en el que está ubicado
- compartir ese espacio con otros compañeros
- educar la visión periférica
- educar el sentido del ritmo
- conocer la esgrima como código

- poder empuñar un arma y jugarla
- añadir un arma más
- jugar un arma con ambas manos, con la izquierda y con la derecha
- jugar empuñando doble (con dos manos) con un arma
- procurar agilidad
- ejercitarse en el uso del bastón corto como principio e inicio metodológico
- evolucionar al juego con los dos bastones
- derivar hacia armas de:
 - corte o punta
 - largas o cortas
 - metal o madera
 - ofensivas o defensivas

El combate a dos armas es el mismo que el combate con una sola arma, sea empuñada con una sola mano, sea con ambas manos. Es el mismo, pero no es igual. Es similar, puesto que siempre atacamos el mismo blanco y defendemos el mismo blanco. Las líneas de ataque y defensa son siempre las mismas; varía la estrategia de ataque y defensa en función del conocimiento, habilidad y objetivo del personaje.

El combatir con dos armas contiene el combatir con un arma sola, más las posibilidades de:

1. Cambiar de arma y función: a) brazo armado 1 con arma 1 → ataque

b) brazo armado 2 con arma 2 → defensa

2. Combinaciones de las dos armas para construir las acciones ofensivas y defensivas

3. Perder un arma en combate y transformar lo que es juego de dos armas en una, o al contrario transformando el juego de una en dos armas

4. Mostrar habilidad del personaje al combatir con la derecha o con la izquierda

5. Empuñar dos armas y obligadamente jugar los perfilados que van cambiando en función del arma ofensiva

6. Diferenciar básicamente dos guardias: perfilado derecho (guardia ofensiva) y perfilado izquierdo (guardia defensiva)

7. La combinación de armas puede ser muy variada; desde las clásicas parejas como espada-daga, espada-escudo, hasta otras: bastón-bastón, bastón-daga, espada-espada, daga-daga, daga-escudo, espada-lanza, lanza-escudo, lanza-daga, lanza-lanza, etc., siempre que lo permitan la propuesta escénica, la habilidad del personaje, la época histórica, la puesta en escena, etc.

El aprendizaje de esta disciplina, nombrada como Esgrima Escénica²³⁰, Artística o Espectacular; y también como Lucha Espectacular, Combate Escénico, y a veces simplemente como Esgrima, Lucha o Combate (que todos estos nombres pueden contener) está calificada como una materia de pauta práctica, con intervenciones puntuales teóricas. En su conjunto, se define como un proceso de conocimiento y aprendizaje, personal y grupal, individualizado y colectivo, científico y creativo. El método que emplearemos en el trabajo traza un recorrido que va de lo simple a lo complejo, de lo individual a lo grupal (principio sumativo acumulativo, colectivo) cuyos principios metodológicos son:

- de progresión lúdica, compartida e integradora
- de priorización de la práctica
- de actividad y participación

230 Cuando hablamos de la Esgrima Escénica como disciplina que se imparte en algunas Escuelas de Arte Dramático, debemos diferenciar y distinguir el ámbito nacional o lo que se cuece más allá de nuestras fronteras. Cuando un servidor se inició, hace más de treinta años en esta disciplina, en París, con el maestro Bob Roboth, apenas existía conciencia de esta materia como disciplina integrada en las enseñanzas artísticas de Arte Dramático en nuestro país. Hay que decir también que el término Esgrima Escénica, Teatral o Artística no es propio nuestro sino que lo hemos adoptado de otros países que sí tienen una tradición cultural teatral y escénica importante, con una antigüedad de muchas, muchas décadas. Desafortunadamente en nuestro país tal asignatura no ha existido nunca (tan solo existía como Esgrima), hasta que desde hace pocos años se le reconoce en los medios docentes. Recientemente, y coincidiendo con una de las últimas reformas educativas, el llamado Plan Bolonia, se le ha dado en llamar de modo variado según la Comunidad Autónoma, así como su inclusión o exclusión del Plan general de estudios o Currículo. Por lo general se encuentra adscrita a los diferentes Grados de Interpretación, y a veces también de Dirección de escena.

- de dinamización del grupo e individualización de la atención
- de progresión
- de variedad
- de generalización
- de colaboración

Metodología que es progresiva, acumulativa, sumativa, que recoge todo lo anteriormente trabajado y lo reacomoda dinamizando las tareas, haciéndolas participativas, personalizando el trabajo, reforzando y revisando aspectos generales que cíclicamente se aplican. La metodología respeta los ritmos personales y busca mejorar las propias capacidades y competencias.

Asimismo, se potencia la valoración crítica positiva del alumnado, destacando aquello que puede ser corregido (principio de mutabilidad) y mejorado (principio de eficacia y eficiencia).

La metodología, progresiva en el tiempo, también es provocativa (estimuladora) porque incita o invita al alumno a buscar y a seguir siempre un poco más allá (principio de no finitud) y contiene el principio de mutabilidad y de atemporalidad, por los que cualquier persona en cualquier momento puede seguir aprendiendo. También se persigue fomentar la transmisión de conocimientos a otros (principio de no apropiación de las ideas), a la vez que es metodología correctora sobre aspectos obsoletos y mejorables.

4.2. Anotar la información.

Es importante anotar los movimientos y acciones que se ejecutan a lo largo de las sesiones. E igualmente importante es el modo de notación: es un recurso eficaz para el ensayo, pues asienta en papel lo que en la práctica hemos realizado o estamos realizando con las armas. Dado que este trabajo precisa de la repetición para fijar las

acciones y evitar riesgos, el tener una guía aclaratoria allana enormemente el proceso, facilitando la permanencia en el tiempo y, también, una lectura eficaz.

El modo de notación en el que se va a escribir toda escena de armas, monólogo o cata, es la llamada partitura de armas (compuesta de varias frases de armas), partitura que nos aproxima a la coreografía de armas, cuadro en el que recogen las acciones tanto de ataque como de defensa, y otras, en función del tiempo y del espacio en el que se evoluciona, sea de un contendiente (en el caso del monólogo de armas y la cata) o sea de dos o más adversarios (caso del combate singular o grupal).

Distinguimos dos modelos de partitura de armas:

Modelo 1. Partitura de armas para escena de combate singular o combate grupal: cada uno de los diestros, en cada tiempo, ejecuta una acción, que puede ser la misma o distinta.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8	Etc.
Adversario A	Acción 1 de A	Acción 2 de A	Etc.						
Adversario B	Acción 1 de B	Acción 2 de B	Etc.						

Modelo 2. Partitura de armas de monólogo (de armas) o de cata individual, de cada uno de los adversarios:

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8	Etc.
Adversario A	Acción 1 de A	Acción 2 de A	Acción 3 de A	Etc.					

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8	Etc.
Adversario B	Acción 1 de B	Acción 2 de B	Acción 3 de B	Etc.					

Sirva esta pequeña introducción para avanzar lo que será tratado en extenso en el apartado correspondiente, el punto número 5, titulado *Sistema de notación*, como veremos enseguida.

5. Sistema de notación: la partitura de armas.

Llamamos 'Partitura de armas' al cuadro esquemático en el que escribimos las acciones de lucha y combate que se producen entre adversarios, sujetas a tiempo. Como dijimos páginas atrás, es un recurso eficaz para el ensayo, pues registra en papel lo que en la práctica hemos realizado o estamos realizando con las armas en el código dicho.

Importante resaltar que la partitura de armas, como sistema de notación, se caracteriza por que recoge las acciones que realizan los contendientes A y B en función del tiempo; es decir, lo que cada uno hace en cada uno de los tiempos es acción que tiene el consiguiente efecto en el otro: si A ataca, en ese mismo tiempo B estará defendiendo; cuando no sea así, siempre ocurrirá algo con B, que podría estar rompiendo (saliendo de distancia, dando un paso hacia atrás), contraatacando, huyendo, abandonando el arma, dándose por vencido, etc. Lo que se pone de relieve en este cuadro o esquema a modo de pentagrama, es la esencia misma del juego de las armas y su tratamiento dentro de las artes escénicas, evidenciando que, primero, es un trabajo compartido en el que ambos adversarios siempre están en acción; y en segundo lugar, siempre y en todo momento, lo que hace uno afecta y repercute en el otro²³¹. Por último, decir que el modo y estructura en la que se recoge la información, importantísima para los partícipes, es para que ambos conozcan la totalidad de las acciones que hacen o deben hacer. Solemos decir en esgrima escénica que un golpe (una acción) no viene de la nada, que viene siempre de lo anterior y que prepara lo siguiente. Todo está intercomunicado e interrelacionado, y en el oficio del comediante o intérprete jugando las armas se adquiere un compromiso compartido superior. Por tanto, la partitura de armas es un recurso eficaz que se utiliza en todas las fases del proceso: desde la enseñanza-aprendizaje hasta la fase de ensayos y puesta en escena²³². En ella se recogen igualmente otros datos importantes, como son: qué armas empuña cada uno (que podrán ser iguales o diferentes), así como la unidad o multiplicidad (individuo o grupo) de los enfrentados en el lance.

231 Tanto la Esgrima de escena como el Teatro son disciplinas compartidas, ocupaciones colectivas que necesariamente requieren la presencia del otro para llegar a ser completas. Su esencia, su unidad, es la multiplicidad.

232 Cuando se desconoce el mundo de las armas y de la esgrima, en cualquiera de sus modalidades, siempre se comienza por crear un lenguaje y código común que unifica, eficazmente, los criterios a seguir por todos. Corresponde a la fase primera de la enseñanza-aprendizaje; mientras que los ensayos y la puesta en escena forman parte de un estadio superior en el juego de las armas, desde la Esgrima de escena.

El esquema en el que anotar todos los datos, es el siguiente:

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario(s) A								
Adversario(s) B								
ARMAS								

Cada frase de armas puede tener el número de tiempos que creamos conveniente, en función, sólo, de la dinámica del propio encuentro entre los adversarios, ya que no influye en nada esencial el que anotemos acciones en frases de veinte o más tiempos, por ejemplo, salvo en que aumenta la complejidad de su lectura y la dificultad de su memorización y ejecución. Por eso (buscando simplificar) y por aproximación al lenguaje común del castellano, tan próximo y recurrente a la frase hablada de ocho sílabas, se propone, como modo de notificación cercano al lenguaje expresivo cotidiano, que las frases de armas que componen las partituras de enfrentamiento sean de ocho tiempos, atendiendo también así a la construcción del octosílabo español, como se ha comentado anteriormente. Por tanto, y sin que sea una regla estricta, decimos que normalmente la frase de armas tendrá ocho tiempos, y que la partitura de armas²³³ estará compuesta de varias frases de armas; tantas como sean necesarias para expresar debidamente el conflicto entre los adversarios²³⁴.

Resumiendo, los objetivos de la partitura de armas serían:

1. Recoger y clasificar de modo rápido y sencillo las acciones de enfrentamiento entre A y B.
2. Permitir una lectura fácil y rápida de dichas acciones, de modo que se facilite y favorezca su correcta interpretación, *in situ*, de forma clarificadora.

El sistema de notación tiene unas características específicas que procuran esclarecer la inmediatez de su lectura. En principio, se debe anotar todo lo que acontece, pero, en base a aclarar la lectura, establecemos que puede haber acciones

²³³ La partitura de armas, compuesta de varias frases, se complementa con la información contenida en las Fichas de Esgrima Escénica, que se encuentran en el Anexo I.

²³⁴ Recordamos que anteriormente hemos hablado también de la secuencia de armas (de cuatro tiempos) y del binomio orgánico (dos tiempos) que son unidades o subfrases menores, igualmente válidas y que se emplean según necesidad en la creación.

que no es necesario decirlas, que se sobreentienden. Por ello, hay acciones que se anotan y otras que no se anotan; así, por ejemplo, en el siguiente cuadro, en el tiempo 1, el diestro A hace un ataque a la línea externa alta de B (línea de 3ª), y éste hace la parada correspondiente, o sea, parada de 3ª; esta acción, por ser la más recurrida, se podría omitir su notación; sólo la escribiríamos si la reacción de B fuera otra: salir de distancia por salto, o parada de 2ª alta, o contraataque por "*Pasata di sotto*"²³⁵, o esquivar por cuchillas, etc. Establecemos que una casilla en blanco significa que ahí se debe entender que es una parada a esa línea atacada y sólo eso. Las líneas de ataque son 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª; las correspondientes paradas son: parada de 1ª, de 2ª, de 3ª, de 4ª y de 5ª.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario A	Ataca 3ª	Ataca 5ª	Ataca 3ª	Esquiva lateral derecha y parada circular de 7ª	Marchar con cuchillada al vientre (2ª)	Guardia en 2ª	Para 1ª alta	Ataca 5ª
Adversario B		Para 5ª invertida	Defiende con parada 2ª alta	Batir en 3ª, estocada a línea interna baja	Salto atrás	Arma en línea	Fondo estocada	Cruzado atrás con línea
ARMAS. Tanto A como B empuñan el sable. Son diestros. Comienza A								

Los ataques pueden ser por cuchillada, o golpe de filo, o por estocada; cuando es estocada siempre lo especificamos; cuando es golpe de filo o cuchillada, podemos anotararlo, o no, según esté suficientemente claro o no.

En cuanto al modo de empuñar se supone que es, siempre, con la mano derecha; si no decimos nada, debemos entender arma en esa mano, que también ejecutará las defensas y paradas. A veces el arma cambia de mano y eso hay que especificarlo claramente, al igual que si se empuñan dos armas, o si se pierde o

²³⁵ Terminología específica de la esgrima histórica que la deportiva ha asumido para sí. En cualquiera de las dos modalidades viene a referirse a una acción contra el adversario en la que el diestro ejecuta un contraataque en línea baja, dejándose caer al suelo hacia adelante, apoyando el brazo no armado y extendiendo brazo armado y arma hacia el costado más próximo del atacante que, por su propio desplazamiento e impulso sufre herida en axila derecha. A veces, antes de ejecutarla se hace un batir en 5ª sobre el arma adversa.

abandona una, y también si se empuña a dos manos. Es importante reseñarlo por lo que puede incidir en el desarrollo del combate.

En cuanto al espacio, si no se dice nada se sobrentiende que el diestro hace desplazamientos normales, como son el marchar y romper; con los demás hay que especificarlos²³⁶: salto adelante/atrás, cruzado adelante/atrás, fondo, doble fondo, fondo atrás, esquivas, balestra, giros y medios giros, fondo cruzado, flecha²³⁷, etcétera.

Se especifican los cambios de ritmo, cuando los hubiere, y en cuanto a la guardia siempre se especifica, aunque si no se dice nada se entiende que es la guardia normal²³⁸, la que llamamos guardia perfilado derecha; las otras dos guardias son la perfilada izquierda y la guardia frontal²³⁹.

En cuanto a los saludos²⁴⁰, depende su notación de la escena que se está ejecutando y si ha sido un duelo concertado o no; la regla es que cuando lo hay, se debe anotar y decir cuál de ellos es, pues varían dependiendo del arma, de la época y de la calidad del personaje que empuña y sus intenciones: *"Il y a de nombreuses variations dans les saluts, depuis le salut simple et sans fioritures jusqu'aux rituels qui se prolongent. Un salut bien exécuté est une manifestation d'art, associant adresse, grâce et beauté. En fonction du contexte dans lequel doit se dérouler le combat, un choréographe doit choisir le salut qui ira avec les personnages en présence et le tipe de combat qui doit avoir lieu."*²⁴¹ El duelo²⁴² igualmente se debe anotar siempre que exista

236 Como su nombre indica, cuando decimos desplazamiento debemos entender que son las distintas trayectorias o recorridos que los adversarios ejecutan cuando se enfrentan y que en virtud de la habilidad y de la estrategia que desarrolle cada uno, empleará unas formas u otras. Esencialmente nos permiten acortar distancia para ejecutar herida o desarme, o aumentar distancia para evitarlas. Son ejecutados con el tren inferior, de ahí su importancia en mantenerse en buena forma física.

237 Salto adelante/atrás, cruzado adelante/atrás, fondo, doble fondo, fondo atrás, esquivas, balestra, giros y medios giros, fondo cruzado, flecha, etcétera, son términos precisos cuyo origen está en la esgrima histórica, traídos hacia la esgrima deportiva y de competición. Es un vocabulario que nos sirve para identificar los términos que tienen que ver con modos de ataque y defensa empleados en el combate, sea deportivo sea escénico.

238 La guardia normal varía ligeramente en el modo de empuñar según el arma que empuñemos; así, si es con el sable, diremos que es guardia de 3ª, mientras que si es espada, hablamos de guardia de 6ª. La guardia normal de bastones cortos es brazo armado derecho delante en 3ª, y el izquierdo en 1ª, 4ª o cruzado hacia la sangría del brazo derecho protegiendo vientre y pecho.

239 Guardia perfilado derecha o guardia natural, llamada también ofensiva; guardia perfilado izquierda o defensiva y guardia frontal o de cuadrado: atienden esencialmente a la disposición del tronco con respecto al otro y el consiguiente acomodo de piernas, caderas y brazo armado. Se conoce además de estas otras guardias que identifican al diestro con una escuela particular o con un país; así, se conoce la guardia española, la italiana, la francesa, etc.

240 "Comprendemos la necesidad en que se encuentran los contendientes en saludarse mutuamente al empezar y concluir el asalto de cualquier arma [...] Prueban y demuestran con el saludo que ni tratan de ofenderse durante el asalto, ni que, a pesar del ardor a que incita el combate, quedan resentidos después de él. Varios son los saludos que conocemos [...] Cuanto más sencillo, es mucho más expresivo y elegante." Merelo y Casademunt, J., *Manual de Esgrima*, copia Facsímile, Madrid, 1878, Servicio de reproducción de libros París-Valencia, Valencia, 1993, p.45.

241 Tau, B. H., *Esgrime Artistique*, Thespis, Paris, 2007, pp.162-63: "Hay numerosas variaciones en los saludos, desde el saludo simple y sin florituras hasta rituales extensos que se alargan. Un saludo bien ejecutado es una manifestación

y varía según el tipo de herida que se pretende, si es a primera sangre, etc.; está condicionado por el país, la época, la gravedad de la ofensa, el estilo y carácter de la escena...”Para que se verifique un duelo, ha de preceder una ofensa que lo motive. [Y ésta] consiste en un acto realizado por una persona con deliberado propósito de mortificar o causar molestia a otra. Las ofensas pueden inferirse de muchos modos: de palabra, por escrito, [...] con actos, gestos, amenazas, golpes, etc.”²⁴³ En cuanto a las armas, éstas pueden ser, según publicación de 1890, a sable, a sable sin punta, a espada, a pistola, a pie firme, marchando...; diferenciando esencialmente dos clases de duelos: los legales y los excepcionales.²⁴⁴

El modo de encuentro entre los adversarios debe quedar muy bien especificado; es importante cómo es el primer encuentro entre ellos. El desenlace por supuesto también debe estar recogido y especificado: si hay herida o no, desarme, etc.

De esta manera vamos construyendo cada frase de armas, que numeraremos como “Frase de armas nº 1, nº 2, etc.” El total de frases de armas conforma la partitura de armas.

La partitura de armas es uno de los pilares en que nos apoyamos para la creación de la coreografía y puesta en escena. Otro puntal será el texto, cuando lo hubiere.

El tiempo²⁴⁵ es lo único que siempre existe, que se cumple igual para ambos, es la medida rítmico-temporal que transcurre y que se materializa en la acción de cada uno de los adversarios. Tanto uno como el otro están sujetos a él; cada segundo sucede para ambos igual, es un elemento que los unifica: A y B podrían ejecutar acciones de ataque o de defensa o no hacer nada; no importa, igualmente el tiempo cuenta, suma, acontece; si A en tiempo 1 hace tal cosa, necesariamente en ese mismo tiempo B estará haciendo algo, sea lo mismo o sea distinto. Por tanto, el tiempo es el que marca la pauta de comportamiento entre los enfrentados, de ritmo, de intensidad

de arte, uniendo destreza, gracia y belleza. En función del contexto en el cual se debe desarrollar el combate, un coreógrafo debe elegir el saludo que vaya mejor con el carácter de los personajes y con el tipo de combate que tendrá lugar.” En el Capítulo 20 (pp.161-217) de esta lúcida obra se describen hasta veinte tipos diferentes de saludo entre adversarios.

242 El duelo como forma legal de matarse.

243 Murciano, A., *Prontuario del duelo*, Facsímil (Madrid, 1902), Librerías París-Valencia, Valencia, 1993, p.27.

244 “Son duelos legales aquellos en los cuales, no sólo se emplean el sable espada, pistola o revólver, sino que también se observa para ellos una legislación aceptada por todos los hombres de honor. Son duelos excepcionales aquellos en los cuales se esgrimen o pueden esgrimirse toda clase de armas y se rigen por una legislación no aceptada por el común de las gentes”. Yñiguez, E., *Ofensas y desafíos*, Facsímil (Madrid, 1890), Librerías París-Valencia, 1992, p.88.

245 El tiempo como unidad de medida.

en el encuentro de las armas, etcétera. Todo está sujeto al tiempo. Nada se escapa a la rueda de la fortuna, que gira y gira...

Podemos establecer una clasificación para las frases de armas, distribuyéndolas en función del tiempo, y así decimos que tenemos:

a) Frases de armas en las que A y B realizan la misma acción en el mismo tiempo, de igual manera, con la misma arma.

a.1. Ejemplo 1. A y B ejecutan tac-tac²⁴⁶ de 3^a-2^a, con una sola arma; empuñando con mano derecha ambos.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario A y Adversario B	Tac-tac 2 ^a -3 ^a . Inicia A con marchar ; B hace romper.	Tac-tac 2 ^a -3 ^a .	Tac-tac 2 ^a -3 ^a .	Tac-tac 2 ^a -3 ^a . Cambio de dirección. B inicia con marchar, A con romper.	Tac-tac 2 ^a -3 ^a .	Tac-tac 2 ^a -3 ^a .	Tac-tac 2 ^a -3 ^a .	Tac-tac 2 ^a -3 ^a .
ARMAS: sable.								

a.2. Ejemplo 2. Ejecutar la *frase Patuti*²⁴⁷ I y la II, con bastones cortos, uno en cada mano.

246 Tac-tac de 2^a-3^a. Le llamamos así a la acción de cruzar las armas en esas posiciones, las de 2^a y 3^a, de un modo rítmico, haciendo desplazamientos de marchar y romper alternativamente, cada cuatro tiempos, coordinando el tren inferior en los desplazamientos y el tren superior con los golpes cruzados del arma sobre el arma del otro. Son golpes que se dicen fuera del arma –que se dan con el filo externo- y que cruzan en plano superior –en 3^a- y en plano inferior –en 2^a-; se emplea esta dinámica en Esgrima Escénica para agudizar el énfasis de los adversarios, cambiando el ritmo y la respiración, y por tanto, la ejecución de las acciones. Entrena al operario en el digiteo del arma y en el trabajo al unísono con el compañero. También es importante por el sonido que emite, un idling-clang! fino, ligero, casi silbado. El tac-tac también puede ser de 3^a-4^a, similar en todo al de 2^a-3^a, salvo las líneas espaciales de cruce de golpes, que en este caso son las dos altas.

247 La frase de armas Patuti I y la Patuti II son frases primeras, simples en su construcción, que posibilitan que la complejidad con que se juegan aumente o disminuya en función del educando y sus necesidades. Son frases hechas para adiestrar en el uso del arma en connivencia con el compañero, adiestrando el modo de tirar, la respiración, la calidad del golpe, el control temporal de las acciones, la espacialidad tanto del cuerpo como del arma, la escucha, la mirada periférica, etc. La frase Patuti I se compone de ocho tiempos y la frase Patuti II de dieciséis tiempos. Las transcribimos en los respectivos cuadros.

Frase Patuti I. Los dos sujetos hacen lo mismo al mismo tiempo: tiran el mismo golpe, al mismo lugar, en el mismo tiempo, de la misma manera. Lo habitual es que se juegue con dos bastones cortos, aunque también se puede realizar con uno solo.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario A y Adversario B	Cruce bastón derecha arriba.	Cruce bastón derecha abajo.	Cruce bastón izquierda arriba.	Medio giro derecha. Cruce bastón derecha abajo, atrás.	Medio giro izquierda. Cruce bastón izquierdo arriba adelante	Cruce bastón derecha arriba.	Golpear los dos bastones en mi izquierda abajo.	Salto arriba. Cruce de bastones derecha con derecha, izq.. con izquierda.
ARMAS: dos bastones cortos.								

Frase Patuti II (con dos bastones).

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario A y Adversario B	Cruce bastón derecha arriba	Cruce bastón izquierda arriba.	Cruce bastón derecha abajo.	Cruce bastón izquierda arriba.	Medio giro derecha. Cruce bastones derecha abajo, atrás.	Cruce bastón izquierda arriba.	Cruce bastón derecha arriba.	Cruce bastón izquierda arriba.

TIEMPO	9	10	11	12	13	14	15	16
Adversario A y Adversario B	Cruce bastón derecha arriba.	Medio giro izquierda. Cruce bastones izquierda abajo, atrás.	Medio giro derecha. Cruce bastones derecho arriba adelante.	Cruce bastón izquierda arriba.	Cruce bastón derecha arriba.	Golpear mis dos bastones en mi izquierda abajo.	Salto arriba. Cruce de bastones derecha con derecha, izquierda con izquierda. Es un golpe doble en el aire, con caída en guardia, igual que se ha empezado.	

b) Frases de armas en las que A y B hacen la misma acción, en el mismo tiempo, de distinta manera, con la misma arma.

c) Ejemplo: A y B tiran tac –tac de 3ª-2ª, con sable, empuñando A con la derecha y B con la izquierda.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario A	Tac-tac 2ª-3ª.	Tac-tac 2ª-3ª.	Tac-tac 2ª-3ª.	Tac-tac 2ª-3ª. Cambio de	Tac-tac 2ª-3ª.	Tac-tac 2ª-3ª.	Tac-tac 2ª-3ª.	Tac-tac 2ª-3ª.
Adversario B	Inicia A con marchar ; B hace romper.			dirección. B inicia con marchar, A con romper.				
ARMAS: sable.								

d) Frases de armas en las que A y B realizan distinta acción, en el mismo tiempo, con iguales o distintas armas.

Ejemplo: A y B desarrollan una frase de armas con acciones de ataque y defensa. Se le llama "Ataque a la muralla"²⁴⁸: consiste en que el adversario A tira golpes de ataque continuamente, mientras que B, posicionado en guardia y sin posibilidad de retroceder ("puesto entre la espada y la pared")²⁴⁹, debe pararlos; puede haber respuesta de B a cada uno de los ataques, o no. Las respuestas de B se pueden acompañar; es decir, que B puede responder cada dos golpes, o cada cuatro, o al tercero y séptimo, etc. creando con ello una cadencia rítmica y sonora, a modo de parlamento ejecutado por el golpeteo de las armas al chocar, resbalar, etc.

248 Terminología propia de esgrima de combate asumida por la esgrima de escena; también se le conoce como 'tirar a la muralla'.

249 Entendemos que nos encontramos en una situación comprometida en la que hay que aguantar como sea. En términos esgrimísticos entendemos que hay un ataque por el frente, y hacia nuestra espalda no hay posibilidad de evolucionar, bien porque haya una pared, bien porque exista el vacío de un precipicio. Son situaciones muy ricas teatralmente.

Ejemplo 1. A ataca; no hay respuesta de B, sólo paradas.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario A	2ª	1º	3ª	5ª	2ª	4ª	2ª	5ª
Adversario B								
ARMAS: sable, dos bastones, un bastón, espada, espada y daga. Con una sola arma puede haber cambio de mano y por tanto también cambio de guardia.								

Ejemplo 2. A ataca. B responde en el sitio (sin desplazamiento) a los golpes impares, con el mismo golpe que le ha tirado A.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Adversario A	2ª		1ª	3ª		5ª	2ª	
Adversario B		2ª			3ª			2ª
ARMAS: sable, dos bastones, un bastón, espada, espada y daga. Con una sola arma puede haber cambio de mano y por tanto también cambio de guardia.								

5.1. Modelo de ficha de esgrima escénica²⁵⁰.

Ficha de recogida y catalogación de datos sobre todo tipo de enfrentamiento entre partes y lances de armas. Las fichas están basadas en textos teatrales de autores del Siglo de Oro. En ellas se anotan datos referidos a la autoría de la obra, identificación de la escena, personajes, acción que desarrollan, armas con las que combaten, u objetos y útiles si los hubiere que se utilizan como armas; también, el modo estrófico en el que está escrita, el argumento del lance de armas y el conflicto que genera el encuentro entre adversarios.

Las Fichas recogen todo el periodo aurisecular, desde *La Celestina* (un poco antes, desde Rodrigo de Cota y su *Diálogo entre Amor y un Viejo*) hasta post-Calderón, con Moreto y las lindezas de su 'don Diego'.

Su misión es disponer un cuerpo de escenas a las que se pueda recurrir, puesto que la gran mayoría han sido mencionadas a lo largo de la tesis, y quizás al lector interese curiosear en esos textos y situaciones originales, dispuestas al alcance de unas

²⁵⁰ Modelo de Ficha que recoge información sobre una escena de armas determinada.

páginas. De este modo se facilita el juicio y la opinión, a la vez que el acercamiento al teatro del Siglo de Oro español.

Todas forman un cuerpo de Fichero próximo al centenar, acopio en el que se implantan un par de fichas (garbanzos negros) de obras que, cosa extraña, no contienen ninguna escena de armas, pero sí un conflicto en la propia escena, suficiente como para que pueda haber confrontación con armas, y por eso están recogidas.

Todo ello podemos consultarlo en Anexo I Fichas de Esgrima Escénica.

6. Terminología básica para toda arma.

Conviene que el alumno o intérprete en fase de aprendizaje y experimentación tenga posibilidad de ver las armas y comprobar su peso, su equilibrio; que descubra las sensaciones que las armas transmiten y se deje atrapar por ellas, sin entrar en ninguna en profundidad. Se trata de hacer un muestreo, como una incursión rápida en ese territorio. Esa clase teórica, común a todas las armas, despierta en uno mismo sensaciones ocultas muchas veces contenidas; pues no hay que olvidar que hace poco más de tres siglos, nuestros ancestros andaban cargados de estos aceros y convivían con ellos en muchas situaciones cotidianas o extraordinarias. Esos posos se pueden manifestar cuando nos acercamos a ellas; es como un recuerdo genético alojado en algún lugar recóndito de nuestra memoria histórica, quizás nuestro mapa genético ancestral, colectivo e individual. Si se muestran y, en sentido figurado, se deja que nos traspasen, descubriremos sensaciones inéditas.

Sin lugar a dudas existe una terminología básica "*tota arma*"; quiere esto decir que para cualquier tipo de arma, existen elementos comunes aplicables a todas y cada una de ellas, que ejercitándose con cualquiera de ellas se trabajarán parámetros que son aplicables a las otras, por proximidad en su esencia como arma. Pero debemos tener en cuenta que, además de esa parte común a toda arma, está la parte específica y particular, altamente diferenciada, de cada una de ellas, como hemos visto en el apartado 5. Diferencias que se agrandan a medida que cada una se diversifica modificándose en el tamaño, en los materiales, en ser de filo o de punta, en poder ser empuñada a dos manos o con una sola, etcétera. Hay otro factor que influye en el modo de ser jugada cada arma: es el que tiene que ver con el propio sujeto que la porta: su estatura, su peso, su volumen, su equilibrio, su elasticidad, su expresividad, etc. Dependiendo de cada uno, los puntos de apoyo se modifican ligeramente, el centro de gravedad se altera o no, y sobre todo, el sonido que produce el arma al chocar en un ataque o en la defensa contra otra arma, suena distinto dependiendo de la mano que la empuña y del sujeto que la hace evolucionar.

Nos interesa destacar lo común que debemos plantear para hacer un buen recorrido en el proceso de aprendizaje, sea cual sea el arma elegida, sea cual sea la escena que se desarrollará; sea cual sea la propuesta escénica a representar. Lo primero que debemos hacer es conformar la guardia con el arma, que entendemos que

es la posición corporal idónea para acometer acciones de ataque y defensa y hacerlo orgánicamente. Ya decíamos que ésta y otras posiciones, que debemos adoptar para el juego de las armas, son posturas que a veces nos resultan extrañas, pues nos obligan a disponer el cuerpo de un modo especial y anormal. El código postural que se emplea para el juego de las armas, está muy alejado de la convención expresiva social al uso. Portar un arma demanda una composición corporal específica, al igual que específica es la manera en que se pone un individuo cuando tiene un arma larga desenfundada. Son cuestiones que tienen que ver con el equilibrio corporal, con el centro de gravedad, con la capacidad de desplazamiento espacial, con las dimensiones y el volumen propio de cada individuo (la necesidad de espacio en el que moverse siempre es mayor en alguien que porta un arma, esté envainada o no). A modo de ejemplo, veamos lo que se llama componer la guardia, o posición de guardia para un diestro: rodillas semiflexionadas, pie derecho que mira al frente e izquierdo en ángulo de 90 grados, separados cuarta y media, cadera en 45 grados y perfilada, componen el tren inferior (de cintura para abajo); mientras que el tren superior (de cintura para arriba y brazos) lo componemos igualmente rotando el tronco al mismo ángulo de la cadera, la mirada al frente con mirada periférica, hombros relajados, tronco recto en equilibrio sobre las plantas de los pies, el brazo armado al frente delante de uno, empuñando el arma. El brazo no armado se dispone en distintas posiciones buscando el equilibrio corporal y, a veces, el contrapeso, apoyando las acciones del arma, o protegiendo órganos vitales. También puede estar empuñando otra arma, sea ofensiva como la daga, o defensiva como el escudo, el broquel o la rodela... Es un modo convencional de guardia, pero no es algo fijo, pues en su composición también intervienen otros factores mudables como son la historicidad del arma empuñada y sobre todo la acción que queramos jugar, la habilidad del propio ejecutante y el modo de comportamiento del mismo, según sea agresivo saliendo más a atacar, o reflexivo dejando que tome la iniciativa el otro, el proceder del adversario, etcétera.

Una vez compuesta la guardia, el sujeto debe emplearse en empuñar correctamente el arma, pues dependiendo de la ergonomía, peso, longitud, filo o punta, metal o madera, etc., se tomará de un modo u otro: si es ligera, su acción será más rápida que si es una arma pesada, como la medieval. Ésta necesita más tiempo y esfuerzo para ser jugada, mientras que otra, como el sable o la espada, será veloz en su vuelo si así queremos que se muestre.

Lo siguiente es, como todos sabemos, desplazarnos por el espacio: acciones estáticas y acciones dinámicas. Muchas están diseñadas para ejecutarlas en el lugar a pie quedo; otras, las más, para buscar al adversario acortando distancias o para alejarse de él poniendo tierra por medio. Para ello hay que instruir al estudiante en la percepción espacial, intuir con un golpe de vista qué es lo que le separa del otro adversario, qué espacio tiene alrededor, percibir los movimientos que el otro ejecuta espacialmente, e incluso adelantarse a sus acciones por medio de los micro movimientos²⁵¹ que, sin darse cuenta, le delatan. Todos estos desplazamientos en el espacio compartido son ejecutados de un modo específico que hay que aprender: son nombrados como marchar, romper, cruzado adelante y atrás, cambio de guardia, perfilado derecha e izquierda, salto adelante, fondo, medio fondo, vuelta a la guardia, arma en línea, etc. El arma adopta distintas posiciones en el espacio con respecto al cuerpo que defiende y al blanco que debe atacar. Igualmente, con respecto a la otra arma, se posiciona, e igualmente lo hace en función de que el adversario sea uno o sean varios. Como vemos, todo esto son elementos dinámicos que, jugados convenientemente, dan un halo rítmico al juego necesariamente vivo y expresivo. Sin olvidar la respiración de los ejecutantes, que igualmente deben sonorizar el esfuerzo que supone mantener un lance de armas, lance de armas que, dentro del código escénico de las artes escénicas de lucha, será creíble y verosímil y que se habrá ensayado previamente. Pero antes tendremos que trabajar las acciones que podemos ejecutar con el arma, que clasificamos en ofensivas, defensivas y contraofensivas.

Acciones ofensivas son aquellas con las que pretendemos que el adversario sufra o modifique su estado, resulte desfavorecido, ya sea por herida, por desarme o por intimidación; también podemos decir que son aquellas acciones por medio de las cuales, y como su nombre indica, se persigue ofender al otro.

Acciones defensivas son las que por medio de su ejecución persiguen detener, desviar, esquivar, invalidar la acción ofensiva del otro adversario, defendiendo el propio blanco.

251 Micromovimientos, son acciones mínimas, a modo de pequeños impulsos motores, musculares y articulares que informan de la acción que va a realizar el adversario. Por ejemplo, cuando uno se dispone a caminar, antes de despegar del suelo el pie para adelantarlo hay todo un cambio de pesos de puntos de apoyo y desplazamientos articulares que si somos capaces de apreciarlos, nos indican que se está entrando en la dinámica de una acción importante. Se observa puesto uno frente al otro, iniciando A y observando B; viceversa. Se puede trabajar en espejo –al segundo- o por secuencias que reproduce el que observa.

Acciones contraofensivas, las que son ejecutadas al tiempo que el adversario inicia su ataque, intentando contrarrestarlo y anularlo, buscando el propio beneficio, y ejecutando acción sobre el contrario o sobre su arma.

La dinámica que establece esta dialéctica de juego organiza lo que, de manera generalizada, llamamos el enfrentamiento entre adversarios. Este enfrentamiento se forma a base de pequeñas unidades de acción que se ejecutan en tiempo, es decir: que tienen una secuenciación y forman una especie de partitura rítmico-gestual-sonoro- espacial, particular y concreta, en función de lo que deseamos expresar mediante ese lance de armas privado.

Para entendernos decimos que la frase de armas son acciones sujetas a ocho tiempos, que es, por otro lado, la medida del octosílabo español²⁵², con el que tan orgánicamente se expresa el castellano²⁵³. A su vez, la frase de armas se divide en dos unidades más pequeñas, como son la secuencia de armas y el binomio orgánico. De tal forma que una secuencia de armas puede estar compuesta de hasta dos binomios orgánicos, pues una secuencia tendría cuatro tiempos, mientras que un binomio son dos tiempos; por tanto dos secuencias o cuatro binomios formarían una frase de armas, si atendemos a número. En cuanto a especificidad y características, decimos que el binomio, la secuencia y la frase son estructuras universales, que están diseñadas en función del objetivo pretendido, que es organizar de modo orgánico los ritmos de combate entre adversarios:

- El orden creciente entre estas unidades de acción sería así:
- El binomio orgánico (dos tiempos)
- La secuencia de armas (cuatro tiempos)
- La frase de armas (ocho tiempos)

252 "Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico.", Quilis, A., *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 2000, p.65.

253 "Es el periodo octosílabo el que mejor canaliza espontáneamente el instinto expresivo de la frase castellana.", Cantero, S., *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006, p.39.

Todas son acciones de enfrentamiento entre dos adversarios A y B, en las que se desarrolla, entre ambos, una dinámica de combate con ataques, paradas, esquivas, pases, llamadas, fintas, etc. Así, tiene lugar una estrategia que puede conducir a un desenlace a favor de cualquiera de los enfrentados. Este tipo de medidas encadenadas en tiempos, ordenadas en series de acciones armadas, son muy prácticas para el ensayo y para el aprendizaje de las técnicas de combate en la escena. El estudiante y el profesional aprenden, por repetición, por imitación y por intuición lo que debe hacer de modo orgánico. Cuando varias de estas unidades relacionadas forman un grupo más amplio de frases de armas, conforman lo que llamamos la partitura de armas, y ésta nos aproxima a la coreografía de combate, que como veremos enseguida, está constituida por todas las acciones, incluido texto, intenciones, acciones físicas, intenciones, etcétera, que se ejecutan en una escena de armas entre los enfrentados. Toda coreografía de armas consta de tres partes: el encuentro de adversarios, el cuerpo central del suceso y el desenlace final. Cada una de estas partes puede contener varios binomios, secuencias y frases de armas.

El binomio orgánico²⁵⁴: se compone de dos tiempos que son dos acciones ejecutadas en tiempo por los sujetos A y B, de tal manera que podrían ser dos acciones ofensivas de A o B, o una acción ofensiva de A y otra de B. Veamos un ejemplo en el que cada uno ejecuta una acción ofensiva: en el tiempo 1, A ataca a línea de 3ª y B hace parada de 3ª, respondiendo con ataque a línea de 5ª en tiempo 2 (en el que A para el golpe de 5ª)²⁵⁵. La iniciativa la toma A, y será B el que responda,

254 Unidad mínima de acción con armas: es lo que en otro registro se le conoce como acción-reacción.

255 Debemos detenernos para aclarar lo que llamamos líneas de ataque y de defensa. Están relacionadas con el blanco a atacar o a defender y para entenderlo de modo gráfico es como si cada uno de los adversarios fuera una diana y pudiéramos decidir a qué parte de esa diana atacar o qué parte de esa misma diana defender. Son porciones imaginarias en que dividimos el cuerpo (diana o blanco al que atacar o defender); para ello trazamos dos líneas, una vertical, de cabeza a pies, que pasa por la nariz y el ombligo, divide el blanco en línea externa y línea interna (la del corazón); otra línea horizontal, a nivel de la cintura lo divide en otras dos: línea alta y línea baja. Así se forman cuatro porciones en el blanco y cada una de ellas se les nombra numeradas, de tal forma que a cada línea corresponde un número, y son: 1ª se le llama a la línea interna baja, 2ª a la línea externa baja, 3ª a la línea externa alta y 4ª a la línea interna alta. Por último, hablamos de la línea a cabeza y la llamamos línea de 5ª. Tenemos por tanto cinco líneas que delimitan el blanco. Es un modo de simplificar y allanar el camino y la comprensión del código y un modo universal simplificado de entendimiento de las líneas de ataque y defensa de los adversarios. A partir de esta codificación podemos decir: ataque a línea de 5ª (cabeza) y parada de 5ª, en tanto en cuanto que estamos defendiendo el ataque a la cabeza, línea de 5ª atacada (golpe de 5ª) y defendida (parada de 5ª). Estas líneas se les ha llamado de modo distinto según distintas épocas, países, autores, escuelas y armas, pero todas se refieren a lo mismo: el cuerpo en su totalidad como blanco al que atacar o defender, blanco que no varía, ni ha variado, ni variará, a través de los tiempos. Veamos cómo las puntualiza la Real Federación Española de Esgrima: "Se definen así las porciones imaginarias de espacio en las que se desenvuelve el arma del tirador para realizar todo tipo de acciones, consideradas en relación al blanco válido del propio tirador. Las líneas se clasifican en función del blanco válido." Campomanes, Joaquín, et. al., *Esgrima*, Comité Olímpico Español, Madrid, 1993, p.60.

pero podría ser al contrario. A continuación ponemos ejemplos de varios binomios; el número 5 sería en el que uno de los contendientes ejecuta las dos acciones ofensivas.

Binomio 1	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 3ª	Para 5ª
B	Para 3ª	Ataca 5ª

Binomio 2	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 5ª	Para 3ª
B	Para 5ª	Ataca 3ª

Binomio 3	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 2ª	Para 2ª
B	Para 2ª	Ataca 2ª

Binomio 4	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 4ª	Para 5ª
B	Para 4ª	Ataca 5ª

Binomio 5	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 1ª	Ataca 5ª
B	Para 1ª	Para 5ª

En los binomios 1 al 4 cada uno de los adversarios hace un ataque y una parada; en el nº 5 es el diestro A el que hace dos ataques seguidos, y B dos paradas. Las dos combinaciones son posibles y factibles de ser realizadas.

Binomio 6	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 5ª	Para 2ª alta
B	Para 5ª invertida	Ataca 3ª

Binomio 7	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca Tajo 4ª	para 5ª invertida
B	Para 1ª alta	Ataca 5ª

Binomio 8	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 3ª	Para 4ª ó 1ª alta
B	Para 2ª alta	Ataca estocada línea interna sobre el filo del arma de A

Binomio 9	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 3ª	para 1ª alta + golpe de pomo
B	Para 3ª	Ataca estocada 4ª

Binomio 10	Tiempo 1	Tiempo 2
A	Ataca 3ª	Salto atrás
B	Para 3ª a dos manos	Batir 3ª +2ª aire (barrer)

La secuencia de armas²⁵⁶: se compone de varios tiempos, siempre inferiores a ocho, por lo general de cuatro, aunque no hay ninguna razón científica que impida que sea de cinco, seis o siete tiempos. Las combinaciones posibles son varias, como podemos imaginar, y a medida que se acercan a los ocho tiempos es más fácil que se conviertan en frase de armas y pierdan identidad intermedia como secuencia. Las posibles combinaciones entre A y B sólo son apreciadas si se pone atención: las secuencias de armas, en combinación con los binomios forman ritmos que, al igual que la palabra, indican un estado anímico, una intención, una estrategia, un objetivo; que indican, así mismo, si el conflicto por el que los contendientes luchan es grave o por el contrario, simplemente liviano, pasajero, anecdótico. En definitiva, si somos capaces de registrar, conscientemente, el número y la intensidad de los golpes que cada adversario ejecuta, estaremos añadiendo información precisa y exacta de lo que entre ellos acontece y por tanto aclarando, a través del propio ritmo del combate y su sonorización, lo que entre los contendientes ocurre. Porque como sabemos, en el teatro (en el espectáculo) todo cuenta, y lo que no suma, resta. Veamos ejemplos:

Secuencia1	Tiempo 1	Tiempo 2	Tiempo 3	Tiempo 4
A	Tac-tac de 2ª-3ª	Tac-tac de 2ª-3ª	Cuchillada de 3ª	Para 5ª invertida
B			Salto atrás	Salto adelante ataca 5ª

256 La secuencia de armas es una frase de armas corta; es una acción de armas creada en función del ritmo del combate y del encuentro de armas entre adversarios.

Secuencia2	Tiempo 1	Tiempo 2	Tiempo 3	Tiempo 4
A	Ataca 5ª	Ataca 2ª	Ataca 4ª	Ataca 3ª
B	Para 5ª	Para 2ª	Para 4ª	Para 3ª

Secuencia3	Tiempo 1	Tiempo 2	Tiempo 3	Tiempo 4
A	Ataca 1ª	Ataca 2ª	Para 2ª	Para 5ª
B	Para 1ª	Para 2ª	Ataca 2ª	Ataca 5ª

Secuencia4	Tiempo 1	Tiempo 2	Tiempo 3	Tiempo 4
A	Ataca 3ª	Para 5ª	Ataca 5ª	Para 3ª
B	Para 3ª	Ataca 5ª	Para 5ª	Ataca 3ª

Secuencia5	Tiempo 1	Tiempo 2	Tiempo 3	Tiempo 4
A	Molinete de 4ª	Parada 2ª, y batir	Golpe de 5ª a cabeza	Es herido
B	Esquiva con cuclillas	Ataca 2ª a corvas	Para 5ª	Agarra antebrazo de A, con cambio guardia adelante; cuchillada al vientre.

La secuencia de armas puede ser fragmento intermedio de cruce de armas en la totalidad coreográfica del combate y también punto final, como ocurre en ejemplo Secuencia 5, si uno de los adversarios ocasiona herida al otro²⁵⁷.

257 Aparecen nuevos términos que nos conviene comentar y precisar, los cuales son: Cuchillada de 3ª, salto atrás, salto adelante, parada de 5ª invertida, molinete de 4ª, esquiva, cuclillas, batir, golpe, corvas, herida, agarrar, cambio de guardia adelante, cuchillada al vientre. Cuando decimos **cuchillada** entendemos, siempre, que es un ataque con el filo del arma a cualquier línea, ascendente o descendente, horizontal o diagonal; en su ejecución tiene suma importancia lo que anterior a ella se ha ejecutado, así por ejemplo en la Secuencia 1 la cuchillada viene favorecida por la combinación de **tac-tac de 2ª-3ª** (cruce de armas en 2ª y 3ª que combinado con el desplazamiento, da habilidad y buena coordinación al ejecutante; forma parte del encuentro de armas proporcionándole un ritmo vivaz) en la que el adversario A, después de haber tirado 3ª engaña el golpe de 2ª y tira cuchillada de 3ª a línea externa de B, que intuyendo ese golpe ejecuta **salto** atrás saliendo de distancia; a continuación., con flexión de piernas ejecuta salto adelante tirando cuchillada o golpe de 5ª a la cabeza de A que se cubre con una parada de 5ª que llamamos **5ª invertida**, y la llamamos así porque defiende cabeza, pero lo hace llevando la empuñadura del arma hacia su línea interna alta y realizando un ligero desplazamiento del tronco hacia ese lado, para asegurarse evitar mejor el ataque. **Molinete** le llamamos a la acción ofensiva ejecutada de modo circular, en horizontal, con el arma sobre la cabeza de uno, ataque que acabaría en la línea alta externa (3ª) del contrincante o en su línea alta interna (de 4ª), o en vertical, también llamada golpe rotación externa o interna en la que acabamos atacando la línea de 5ª o cabeza. **Esquiva**, como su nombre indica es acción por medio de la cual sustraemos el blanco atacado, apartando el cuerpo de la línea del ataque del adversario. Puede ser esquiva lateral derecha, izquierda, atrás, saliendo de distancia, por salto y en **cuclillas**, con flexión de rodillas bajando el tronco hacia el suelo. **Batir** es una acción ofensiva contra el hierro, o arma, del adversario; es un golpe fuerte con el **tercio** medio-fuerte de mi hoja sobre el tercio débil del adversario, lo que puede provocar dos reacciones de B: una, que por el golpe abra la línea defendida o que por el contrario la cierre aún

La frase de armas se compone de ocho tiempos y puede expresar estados completos de opinión, reflexivos, solícitos, emotivos... Por lo general es como una oración en la que están contenidos el sujeto, el verbo y los complementos. Puede por sí misma crear un mundo en miniatura de significados precisos, aunque lo frecuente y lo normal es que se muestre unida a otras varias frases para construir un relato atractivo y sugerente. Si buscáramos textos en verso algunos tendrían unidad de sentido y otros necesitarían de las oraciones o versos siguientes para ser entendidas en su totalidad. La frase de armas es acción que a veces se acompaña de la palabra y otras está claveteada en medio de una acotación textual inexistente, trágica o cómica, irreverente (“¿Quién soy? Un hombre sin nombre.”²⁵⁸) o laudatoria, etc. El teatro del Siglo de Oro español está plagado de frases con las armas desenfundadas, prestas a lanzarse a una refriega; el teatro clásico español no es un teatro blando, como nos han presentado muchas veces, es visceral, emotivo, sangriento, armado hasta los dientes. Veremos ejemplos suficientes en donde las armas se nos presentan amenazadoras o amables, dependiendo del carácter trágico o cómico que le den los contendientes. Recordemos que las frases de armas que aquí presentamos, no pertenecen a ningún texto teatral, y también que forman parte del conjunto de frases de armas preparadas para ser utilizadas según conveniencia del proceso de enseñanza-aprendizaje, o de creación de coreografías, o de una puesta en escena específica. Constituyen un cuerpo de fichas de combate a las que se puede recurrir. A continuación vemos como ejemplo algunos cuadros con frases de armas de ocho tiempos.²⁵⁹

más. En cualquiera de los casos es un golpe intimidatorio por la violencia del ataque, pismo del adversario que se aprovecha para, inmediatamente, ejecutar otro golpe a línea de herir (línea no protegida). El **golpe** (acción de ataque, al cuerpo o al arma) que se ejecuta a las **corvas** es un ataque a línea baja externa con la que se derriba al adversario al provocarle el corte de los tendones de los gemelos (Ataca 2ª a corvas es una cuchillada de segunda con el filo de la espada bajando un poco más el golpe hacia detrás de la rodilla derecha). Es **herida** importante, posiblemente final de lance. Cuando un adversario **agarra** al otro pretende bloquear su movilidad o la de su arma, sea para herirle sea para desarmarle. Se ejecuta, como sabemos, con las manos o los brazos. Cuando decimos **cambio de guardia** adelante estamos indicando un conjunto de acciones ordenadas y precisas que favorecen el propio juego de armas y que tienen su función en base a la estrategia y el objetivo de armas de los personajes. El cambio de guardia puede ser adelante y atrás y en cualquiera de los casos el cuerpo se acomoda en otra guardia alternativa a la anterior que facilita o favorece el juego de las armas empuñadas: si se juega una sola arma, se es diestro y se está en perfilado derecho, cuando se hace cambio de guardia adelante se presenta blanco izquierdo desprotegido al adversario y el arma queda en 2ª atrás preparada para tirar golpe de 4ª o de 1ª, o en guardia de 6ª desde la que se puede ejecutar golpe de punta –estocada- o golpe de 3ª.

258 Molina, T. de, *El burlador de Sevilla*, Taurus Ediciones, Madrid, 1978, p.30, v.15.

259 En el primer cuadro aparecen nuevos términos que debemos conocer. Cuando decimos **cruzado atrás**, indicamos ese tipo de desplazamiento en el que ejecutamos un paso hacia atrás cruzando el pie adelantado, alejándonos del adversario; **marchar**, es desplazamiento hacia adelante haciendo paso hacia el otro, ganando distancia; **parada 1ª alta**, es la misma parada de 1ª pero elevada la mano y el arma a la altura del cuello, cubriendo toda la línea interna alta, o línea de 4ª, es una defensa contra una cuchillada a esa línea; **pase a línea alta** es un ataque simple indirecto en el que en un primer tiempo atacamos una línea baja -1ª o 2ª, o 7ª u 8ª- y antes de que sea parado este ataque ejecutamos un pase a las líneas altas, como son las de 3ª, 4ª o 6ª; **arma en línea** decimos cuando mostramos el arma

Ejemplo nº 1.

	Tiempo1	Tiempo2	Tiempo3	Tiempo4	Tiempo5	Tiempo6	Tiempo 7	Tiempo8
A	Salto adelante, fondo	Guardia atrás, esquiva lateral derecha	Marchar, estoca-da de 4ª	Pase a línea interna de B, arma en línea	A y B en línea, evolución espacial, envites de ambos		Romper, para 2ª	Ambos cruzan en 3ª las cazoletas, se agarran las muñecas, salto atrás, arma en línea
B	Cruzado atrás	Cruzado adelante, 5ª	Parada 1ª alta	Arma en línea		Batir 5ª	Marchar ataca 2ª	

Ejemplo nº 2

	Tiempo1	Tiempo2	Tiempo3	Tiempo4	Tiempo5	Tiempo6	Tiempo7	Tiempo8
A	5ª	2ª	1ª		2ª	1ª	3ª	
B				5ª				3ª

Ejemplo nº 3

	Tiempo1	Tiempo2	Tiempo3	Tiempo4	Tiempo5	Tiempo6	Tiempo7	Tiempo8
A	3ª	1ª	2ª	5ª	3ª	4ª		
B							2ª	1ª

Ejemplo nº 4

	Tiempo1	Tiempo2	Tiempo3	Tiempo4	Tiempo5	Tiempo6	Tiempo7	Tiempo8
A				4ª	2ª	5ª	2ª	
B	3ª	4ª	5ª					3ª

en toda su extensión, desde el hombro, amenazando un blanco descubierto del adversario, siendo normalmente la línea de 6ª en espada y la de 3ª, uñas abajo, en el sable; **evolución espacial**, indicamos con este término la evolución que realizan los adversarios por el espacio del encuentro de armas, añadiendo algún cambio de dirección, giro, etcétera. **Envite** es la acción por medio de la cual se descubre una línea de sí mismo para cubrir otra, es decir: mover el arma dejando de amenazar una línea del adversario para amenazar otra, y va siempre desde una línea definida a otra también definida. Se nombra con la línea que abandona; por ejemplo: envite de 6ª quiere decir que deja esa línea para ir a cualquier otra (la de 8ª, 7ª o 4ª). **Romper** es un desplazamiento por el que nos alejamos del otro. **Cruzar las cazoletas en 3ª**, cuando buscamos un acercamiento cara a cara con el adversario juntando las cazoletas del arma y agarrándonos al mismo tiempo, con la mano izquierda, la muñeca derecha; al juntarse suenan y son como las campanillas del combate: esparcen un sonido vibrante inconfundible, limpio, cristalino, de gran belleza.

Ejemplo nº 5

	Tiempo1	Tiempo2	Tiempo3	Tiempo4	Tiempo5	Tiempo6	Tiempo7	Tiempo8
A		3ª		3ª				
B	2ª		5ª		2ª	3ª	2ª	5ª

En estas frases de armas hemos anotado las acciones especificándolas; pero si lo que quisiéramos resaltar es quién y cuándo ataca o defiende, independiente de qué es lo que está ejecutando, bastaría decir, en el correspondiente apartado, la acción en general, como en el cuadro siguiente:

Ejemplo nº 6

	Tiempo1	Tiempo2	Tiempo3	Tiempo4	Tiempo5	Tiempo6	Tiempo7	Tiempo8
A		ataque		ataque				
B	ataque		ataque		ataque	ataque	ataque	ataque

Este cuadro esencialmente sería igual al número 5, sólo que sin especificar la acciones de ataque de A o de B.

7. Jugar las armas: habilidad y ensayo.

Decíamos que el que combate es el cuerpo, y no lo debemos olvidar: es el principio activo o levadura que facilita que un enfrentamiento con armas sea posible y que sea creíble.

El encuentro de armas o enfrentamiento es un momento especial, alojado dentro de la propuesta textual del autor, o dentro de la idea de la puesta en escena de una obra, que:

1. Supone una alteración más o menos grave del equilibrio en el que se está desarrollando la acción;
2. Como sabemos, el juego de armas no es sólo una mera actividad física que ejecutan los personajes, sino que, bien orientado, es la parte que vemos de un conflicto no resuelto entre los personajes dichos;
3. Complementa el hecho teatral, dándole una dimensión espectacular;
4. Es la resolución de un conflicto, entre A y B, en un espacio escénico o artístico, donde A y B pueden ser uno o más de uno.
5. Conflicto que se puede resolver por medio de
 - a. armas,
 - b. objetos utilizados como armas,
 - c. razonamiento: conceptos, ideas, argumentos ...
 - d. enfrentamiento corporal (el cuerpo y sus extremidades) que puede golpear, empujar, aporrear, romper, noquear, detener, agarrar...
6. Permite que todas las armas puedan ser jugadas; para ello seguimos un proceso evolutivo que comienza con un arma primaria, de contundencia, como es el bastón corto, empuñado doblemente, uno en cada mano, para seguidamente entrar a jugar un arma evolucionada, próxima en su funcionalidad al bastón corto, como es el sable. Ambas armas juegan un modo de golpe similar, que llamamos de cuchillada: el porrazo, acción contundente de ataque en los bastones cortos, y el corte llamado de tajo y de revés, como

acción de ataque en el sable, son el mismo tipo de golpe, acentuadamente condicionado por las características ergonómicas, biomecánicas y materiales de cada arma.

El proceso de aprendizaje para el manejo de las armas consta de diferentes etapas, suponiendo que el que se inicia desconozca el juego de armas en cualquier especialidad.

7.1. El arma se agarra y se empuña.

Los bastones cortos:

Se agarran al derecho, al revés, por punta o centro, por hombros.

Se comprueba y se conoce el objeto familiarizándose con su peso, equilibrio, material, ductilidad, textura y otras posibilidades expresivas del propio objeto-arma que debemos conocer, como son:

¿Se puede lanzar?

¿Permite el giro en rotación externa/interna?

¿Evoluciona en el espacio, orgánicamente?

¿Se deja coger?

¿Cómo es su textura de agarre?

¿Se puede curvar, es flexible?

¿Cómo hace el rebote cuando cae al suelo?

¿Puede caer de plano, punta-culata o culata-punta, de punta, de media punta?

¿Cómo se soluciona el agarre desde el rebote: botamano²⁶⁰, botapie?

260 Botamano y botapie, acciones corporales por las que recuperamos un bastón que se nos ha escapado de las manos por descuido, por torpeza o porque queramos soltarlo. El bastón cae cerca de uno y rebota contra el suelo varias veces. El modo de recuperarlo puede ser de dos maneras: *Botamano*, bajando en flexión a cuclillas y agarrándolo con la mano por un extremo, si se puede, y si no por el centro; inmediatamente recuperar la vertical y guardia, empuñando bien el bastón, con habilidad y maestría. *Botapie*, esencialmente es la misma acción de recuperar un bastón que ha caído al suelo, sólo que en el rebote lo recuperamos usando el empeine del pie que, sujetándolo por su parte central y por

Sonoramente ¿cómo se escucha cada una de estas acciones?

Etcétera.

7.2. Mover en el espacio el arma y el cuerpo.

Conocidas las características del arma se busca el modo orgánico de empuñar, que contempla la manera en que es asida el arma y mejor cumple su función en ataque y defensa. Para ello, mover el arma, relacionarla, socializarla con lo circundante y valorar su respuesta, dadas sus características y cualidades expresivas, sometiéndola a pruebas físicas con el entorno, haciéndola evolucionar de diverso modo:

1. En círculos:

- adelante-atrás
- interno-externo
- lento-rápido
- continuo-roto
- infinitos con un bastón y con dos bastones
- infinito lateral con dos bastones
- resbalando sobre el dorso de la mano hacia la punta y hacia la culata

2. En paralelo: pasando de mano, por el centro, por la empuñadura, por la punta o la culata, empuñar con derecha e izquierda...

abajo, lo impulsa con una ligera patada hacia uno mismo, al tiempo que con la mano vamos hacia el bastón para agarrarlo. Cualquiera de las dos maneras de recuperarlo resulta un modo hábil y espectacular en el ejecutante.

3. Lanzar el bastón al aire, en suspensión:

-*Ad livitum* (sin orden)

-Codificado:

- Según ritmo
- Atendiendo a la respiración y la concentración
- Buscando la armonía, la organicidad
- Enfatizando el equilibrio corporal
- Pretendiendo la visión espacial periférica
- Dotando al conjunto de movimiento suave, continuo y ágil.
- Consigo mismo
- Coordinado con un compañero
- Agarrando por culata o punta
- Dejarlo botar en el suelo y agarrarlo
 - arriba
 - en medio, con flexión de rodillas
 - abajo, con cuclillas
- Pisarlo-sujetarlo
- Tirar un golpe después de empuñarlo
- Ídem con cambio de guardia
- Ídem con desplazamiento

4. Cualidades físicas del arma en el enfrentamiento con otra igual a ella misma.

¿Cómo se comporta en la lucha?

¿Qué capacidades desarrolla?

¿Es rápida?

¿Golpea agradable? (golpe virulento es el que te hace reaccionar como si te picara una avispa; es como una palmada, un beso brusco, o un estrechar de manos potente)

¿Le gusta salir o esperar al bastón adversario?

¿Prefiere ir sólo o acompañado del otro bastón, el de la otra mano?

¿Golpea y golpea más, o se retira?

¿Deja jugar al compañero?

¿Hacen acciones compartidas, como las paradas cruzadas y dobles, golpes dobles, golpes seguidos uno-dos?

¿Se coordinan de común acuerdo, hacia N-S, E-O?

7.3 Terminología propia del juego de armas.

A lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje del modo de esgrimir los aceros en las artes escénicas, todo estudiante debe familiarizarse con la terminología propia del juego de armas, en modo escénico, que hace referencia a lo siguiente:

- Aspectos referidos al cuerpo: desplazamientos, empujones, saltos, esquivas, giros, agarres, amagos, golpes, presas, esquivas, torceduras, luxaciones, heridas...
- Aspectos referidos al espacio: trayectorias rectas, curvas, sinuosas, direcciones norte-sur, frontales, diagonales, dimensiones del gesto, mirada periférica, distancia con el adversario (corta, media, larga, cuerpo a cuerpo).
- Aspectos referidos al tiempo: velocidad de ejecución, de desplazamiento, ritmo interno, respiración, sonorización del esfuerzo, urgencia para la resolución del conflicto...

- Aspectos referidos a las armas: envainada, desenvainada, echar mano (acción de empuñar), líneas, envite, ausencia de hierro, firmar (rúbrica personal hecha en el aire), cantar el arma, golpe al aire, series rítmico-sonoras, batimento, *froissement*, toma de hierro (oposición, transporte, cruzado, envolver), desarmes, saludo, guardias (ofensiva, defensiva frontal, italiana, española, de sable, de espada, de florete, de espada y daga, de navaja, de espada medieval, de bastones cortos), portamento de armas (rotación externa/interna, golpe tirado desde el hombro vertical/horizontal, molinete, infinito, tajo, revés, *stocatta*, golpe de pomo, golpe de plano, acciones ofensivas, defensivas...

7.4 Tipología de armas.

Después de haber trabajado y conocido el juego de armas con los bastones cortos²⁶¹, el siguiente paso es ir a armas de acero (armas negras²⁶², reproducción de época). El arma que más se aproxima y que fácilmente hereda y potencia todo lo trabajado con bastones cortos es el sable, que asume para sí el juego de arma de cuchillada, que igualmente puede ser empuñado con la mano derecha y con la izquierda. Ambas armas, el bastón corto y el sable, posibilitan y aseguran un aprendizaje eficaz, mostrándose como armas próximas al sujeto que las empuña, dadas sus especiales características²⁶³. Así pues el orden sería: bastón, sable, para

261 Armas de contundencia empuñados uno en cada mano; su longitud es de aproximadamente 80 centímetros y son de material orgánico, preferentemente de caña de bambú, preparada para esa función.

262 Recordamos que denominamos así a aquellas armas similares a las armas verdaderas y reales de cualquier época, con la diferencia inexcusable de que no tienen filos ni punta. Se suelen utilizar para ensayos de las escenas de cine y teatro y para representar esas mismas escenas "como si fuesen armas de verdad".

263 Aparentemente el bastón corto y el sable no tienen, físicamente, ningún parecido. Sin embargo, en los aspectos fundamentales y básicos de toda arma sí se parecen: ambas juegan el golpe de corte y de percusión, golpe que se ejecuta por las mismas líneas espaciales, cargándose de igual forma (armas de carga y de descarga) y empuñándose de modo similar. Hay otras semejanzas, como son el punto de equilibrio y el punto de percusión, elementos que determinan esencialmente a toda arma. En cuanto al punto de equilibrio varía según desde donde se empuñe e influye el peso del arma en su conjunto y el de la parte de empuñadura; en ambas ese punto está ligeramente alejado de la cazoleta, en el sable, y de la mano en el del bastón. En el bastón, que no tiene físicamente empuñadura, ésta se forma empuñándolo simplemente, teniendo la habilidad de dejar por debajo del mismo lo que llamamos culata o cantón, parte que se corresponde con el pomo del sable, y que en el bastón, es un fragmento del mismo por debajo de nuestro puño y de sus mismas dimensiones. Este segmento es lo que le da el equilibrio y la estabilidad al arma. En ambas armas está alojado en el llamado tercio fuerte de la hoja, o bigotera. En cuanto al punto de percusión o porción de la hoja de un

después ir a otras que se aproximan al sable. El listado se amplía y el ir hacia un arma u otra depende de las necesidades de conocimiento y formación, de la propuesta para una posible puesta en escena, de la época que se quiera trabajar; y también del gusto y la apetencia personal del propio ejecutante, pues a medida que se conoce por la experiencia el juego de las armas, algo interior conduce al sujeto hacia una de ellas en particular, o varias, con la que cada uno suele sentir una especial atracción y organicidad.

El conjunto de armas que dentro de la Esgrima Escénica se pueden jugar están las siguientes:

1. los bastones cortos
2. el sable
3. el florete
4. la espada y daga
5. la espada medieval
6. la navaja
7. el bastón largo y la lanza

Todas están agrupadas dentro de los siguientes parámetros, que son los que hacen que cada una tenga unas características especiales y específicas. Todas las armas pertenecen a alguno o algunos de los distintos grupos de clasificación:

arma en la que es mayor la eficacia de un golpe de contundencia o de corte, cuando se tira; el punto de percusión es donde mejor se concentra ergonómica y biomecánicamente la fuerza del golpe y más eficiente es la potencia del ataque, y mayor la gravedad de la herida, si la hubiere. Se halla próximo al extremo punta. Ambas armas pueden herir por los dos extremos: con la culata en el bastón y con la empuñadura y pomo en el sable; con la punta aguda de la hoja del sable –filo y contrafilo-, o la punta roma del bastón. En caso de necesidad las dos armas pueden ser empuñadas a dos manos, y además el bastón tiene la posibilidad de ser empuñado al derecho y al revés.

1	Arma de un solo filo
2	Arma de punta y estocada
3	Arma de doble filo y punta
4	Arma de corte
5	Arma de entrenamiento en sala
6	Arma de contundencia o impacto
7	Arma ofensiva
8	Arma defensiva (escudo, broquel, ...)
9	Arma de metal
10	Arma de materia orgánica (madera, bambú, esparto,..)
11	Arma de hoja recta
12	Arma de hoja curva
13	Arma enastada
14	Arma para ser esgrimida cerca del que la porta
15	Arma para ser esgrima a distancia (la pica, lanza,...)
16	Arma que puede ser lanzada o no
17	Arma corta
18	Arma larga
19	Empuñada con una mano
20	Empuñada con dos manos
21	Empuñada sola
22	Empuñada acompañada de otra arma igual
23	Empuñada acompañada de otra distinta

Cada arma participa, en particular, de varios de estos apartados. Veamos algunos ejemplos.

La espada: 2, 3, 4, 7, 9, 11, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

El sable: 1, 3, 4, 5, 7, 9, 12, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

El bastón corto: 5, 6, 7, 10, 11, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

El florete: 2, 5, 7, 9, 11, 14, 18, 19, 21, 22, 23.

La navaja: 1, 2, 4, 7, 9, 11, 12, 14 17, 19, 21. O lo que es lo mismo, la navaja es arma de un solo filo que hiere de punta y de corte, ofensiva, de metal, de hoja recta o curva, que su eficacia está en esgrimirla cerca del portador, no diseñada para ser lanzada, es arma corta, lo cual sugiere que puede estar oculta o se puede esconder o fingir que se tiene empuñada con una mano y presentar un ataque con la otra si la tenemos tras la espalda, que se empuña con una sola mano; que se puede jugar sola o acompañada por otra arma u objeto (una capa por ejemplo, o un sombrero, o una manta...) pues se complementa con acciones de engaño, tretas y fintas fingidas, etc.

Como vemos aunque aparentemente muchas armas son parecidas, si las observamos en su particularidad vemos que tienen características diferentes y eso nos vale para diseñar una estrategia de enseñanza –aprendizaje y nos permitirá que la expresividad del personaje que conoce esa arma vea aumentadas sus posibilidades expresivas para su trabajo de interpretación que es, en definitiva, de lo que se trata.

7.5. Esgrimir los bastones cortos. Evolución hacia la espada ropera, el sable y demás armas blancas.

El proceso de enseñanza-aprendizaje comienza con el juego de bastones cortos como arma: en primer lugar uno sólo, con cambio de mano; más adelante con dos bastones. La evolución de esta disciplina contempla varias fases.

FASE I. FASE INICIAL

Características:

- Afianzar las líneas de ataque y de defensa por medio de la repetición y la mecanización del movimiento.
- Asegurar la coordinación entre el desplazamiento que se ejecuta con el tren inferior y el movimiento del tren superior que empuña el arma.

- Memorizar las distintas frases de armas.
- Ejecutar correctamente en tiempo, en espacio y sobre todo en coordinación con el compañero, las distintas frases de armas.
- Potenciar la memoria corporal.
- Diferenciar claramente las acciones de ataque y las de defensa.
- Trabajar la unilateralidad desde el lado diestro y desde el siniestro.
- Entrenar la expresividad ambidiestra.
- Ejecutar correctamente el ataque, con extensión de arma y brazo armado.
- Ejecutar correctamente la parada, con el brazo armado en semiflexión.
- Tirar el golpe en modo 'golpe contenido'.
- Cargar el golpe en tiempo 1; descargarlo en tiempo 2.
- Cantar los golpes.
- Empuñar dejando suficiente culata; no pulgar, no paraguas, no caña de pescar.
- Afianzar la guardia en cualquiera de los perfilados, sea derecha o izquierda, con arma terciada.

A continuación exponemos varias frases de armas que facilitan el aprendizaje, el ensayo y la mecanización de los movimientos, puestos en tiempo, espacio y energía de golpe. Estas frases se juegan por parejas. A cada uno de los contendientes les llamamos A y B.

Frase de armas nº 1.

- Acción ofensiva: ataque a línea de 3ª, 4ª y 5ª.
- Acción defensiva: parada en línea de 3ª, 4ª y 5ª.
- Se inicia el ejercicio empuñando con mano derecha.
- Ataca A con marchar; defiende B con romper y viceversa.
- Se incide en asegurar el ataque a 3ª y la defensa de 3ª, la de 4ª y la de 5ª.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	3ª	4ª	5ª				3ª/4ª	
Personaje B				3ª	4	5		3ª/4ª

Frase de armas nº 2

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	3ª		4ª		5ª			
Personaje B		3ª		4ª		5ª	4ª	3ª

Frase de armas nº 3

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	5ª		3ª	4ª			5ª	
Personaje B		5ª			3ª	4ª		5ª

Frase de armas nº 4, 5 y 6 iguales a las nº 1, 2 y 3, pero ejecutadas con mano izquierda.

Frase de armas nº 7: Frase Patuti I:

- con un solo bastón cambiando de mano;
- con dos bastones, uno en cada mano.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Sujeto A y Sujeto B	Cruce bastón derecha arriba		Cruce bastón izquierda arriba.	Medio giro derecha. Cruce bastón derecha abajo, atrás.	Medio giro izquierda. Cruce bastón izquierdo arriba adelante.	Cruce bastón derecha arriba.	Golpear los dos bastones en mi izquierda abajo.	Salto arriba en tapia, al tiempo que se cruzan el bastón derecha con derecha e izquierda con izquierda.

Frase de armas nº 8, 9 y 10 igual a las anteriores 1, 2 y 3.

La particularidad es que en esta nueva fase cualquiera de los ataques y defensas se puede ejecutar tanto con la derecha como con la izquierda. El desplazamiento que hasta ahora ha sido marchar y romper se amplifica integrando el cambio de guardia adelante y el cambio de guardia atrás; y también los cruzados: el cruzado (cruzado adelante) y el paso (cruzado atrás).

Frase de armas nº 11: Frase Patuti II (con dos bastones).

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
Sujeto A y Sujeto B	Cruce bastón derecha arriba	Cruce bastón izquierda arriba.	Cruce bastón derecha abajo.	Cruce bastón izquierda arriba.	Medio giro derecha. Cruce bastones derecha abajo, atrás.	Cruce bastón izquierda arriba.	Cruce bastón derecha arriba.	Cruce bastón izquierda arriba.

TIEMPO	9	10	11	12	13	14	15	16
Sujeto A y Sujeto B	Cruce bastón derecha arriba.	Medio giro izquierda. Cruce bastones izquierda abajo, atrás.	Medio giro derecha. Cruce bastones derecho arriba adelante.	Cruce bastón izquierda arriba.	Cruce bastón derecha arriba.	Golpear mis dos bastones en mi izquierda abajo.	Salto arriba. Cruce de bastones derecha con derecha, izquierda con izquierda. Es un golpe doble en el aire, con caída en guardia, igual que se ha empezado.	

FASE II.

Repetición de toda la coreografía, haciéndola en pareja o uno sólo. Cuando es uno solo le llamamos CATA INDIVIDUAL, que es tirar SIN (pareja), COMO SI (estuviera la pareja). Por tanto un "SIN, COMO SI" es igual a CATA INDIVIDUAL.

Integración de las acciones ofensivas y defensivas en las líneas bajas, interna o de 1ª, y externa o de 2ª.

Frase de armas nº 12:

En primer lugar tira A; después tira B.

Es una frase larga que se inicia con un ataque a línea alta externa (3ª) ya trabajada anteriormente, y desde ahí baja a buscar el golpe a 1ª, enseguida se va a 2ª para desde aquí elevarse a golpe de 5ª. Desciende a 3ª y 4ª, 2ª y 1ª.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	3º c/Iz	1ª c/De	2ª c/Iz	5ªc/De	3ª c/Iz	4ªc/De	2ªc/Iz	1ª c/De
Personaje B								

Frase de armas nº 13:

En primer lugar tira A; después tira B.

Esta frase recoge la anterior y la amplía: a partir del golpe número 4 varía toda: descendiende a 2ª, 1ª, sube a 3ª, 4ª y baja de nuevo a 2ª, 1ª, acabando en 5ª en el tiempo número 11. Es una secuencia en cierto modo lógica y orgánica en su diseño espacial. Las acciones en las que están implicadas las líneas de 1ª y 2ª están siempre arropadas por las líneas superiores de 3ª y 4ª, más la línea de 5ª que, como un faro en la costa, referencial, ordena y establece la dinámica espacial a todo su alrededor. El golpe 12 lo asume B que continuará hasta acabar la frase entrando y saliendo en 2ª y 1ª guiados desde 5ª.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	3º c/Iz	1ª c/De	2ª c/Iz	5ªc/De	2ª c/Iz	1ªc/De	3ªc/Iz	4ª c/De
Personaje B								

Tiempo	9	10	11	12	13	14	15	16
Personaje A	2º c/Iz	1ª c/De	5ª c/Iz					
Personaje B				5ª	2ª c/Iz	5ªc/De	2ªc/Iz	1ª c/De

Frase de armas nº 14

La tira A y después la tira B.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	3ª	1ª	2ª	5ª	3ª	4ª	2ª	1ª
Personaje B								

Frase de armas nº 15

Jugamos la 5ª invertida, la parada doble y el giro (tirar 2ª, parar 2ª y responder con giro y golpe de 3ª).

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A			5ª	2ª	Para 3ª c/izq y golpe de >>>	5ª c/der		5ª
Personaje B	1ª	4ª		p. 2ª c/ giro y	Golpe de 3ª	p.5ª inv. c/izq. >>	4ª	

Frase de armas nº 16

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	5ª	2ª	1ª		2ª	1º		5ª
Personaje B				5ª			5ª	

ESTRATEGIA FÍSICA DEL COMBATE

Ponemos atención especial en crear frases de armas que contengan ritmo de ejecución (visual, sonoro y gestual). Igualmente atendemos al movimiento espacial jugando evoluciones en trayectorias rectas, curvas, sinuosas...; incluyendo giros, saltos, esquivas, amagos, etcétera. Con todo ello se va confeccionando la estrategia física del enfrentamiento o combate en modo escénico.

- Elementos rítmicos.
- Elementos espaciales.
- Estrategias de combate.
- Ataques dobles

- Paradas dobles.
- Paradas cruzadas.
- Evolución espacial.
- Giros y dobles giros.
- Desarmes.
- Ataques al arma.
- La respiración.
- La mirada periférica.
- Ritmo y cambios de ritmo.
- Desenlace con herida y sin herida.

FASE III.

- Encuentro entre adversarios, cuerpo del enfrentamiento y el desenlace.
- Las armas en el código comedia y en el código tragedia.
- El combate singular
- El combate grupal.
- El conflicto
- La habilidad del personaje que empuña.
- El texto teatral.
- Luchar con el arma y con la palabra.

FASE IV.

- Creación de coreografías.
- Ensayos.
- Puesta en escena y representación.

A continuación, el juego de armas deriva desde los bastones cortos hacia otras armas como el juego de la espada, arma de hoja recta, de doble filo y punta, o hacia el juego del sable, arma de filo, punta y contra filo, de hoja ancha y curva. Veamos algunas de estas frases a realizar con la espada.

FRASES DE ARMAS PARA COREOGRAFÍAS CON ESPADA

Frase de armas nº 1.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	Batir en 4ª	Línea de 8ª	Para 7ª	Para 4ª	Transporte a 2ª	Cuchillada de 3ª	Para 5ª con esquiva lateral izquierda	Tira cuchillada de 2ª
Personaje B		Para 2ª	Línea de 8ª	Línea de 6ª		Para 3ª	Golpe 5ª descendente	Para 2ª

En la frase nº 1 se incorporan las siguientes figuras²⁶⁴:

Batir: golpear la hoja del adversario con un golpe seco, para apartar su arma o provocar una reacción; se puede ejecutar en todas las líneas. Se golpea con el tercio medio o fuerte sobre el tercio medio o débil de la hoja adversa. Batir en 4ª quiere decir que es en esa línea en donde golpeamos la hoja, bien por que se encuentre en esa posición, bien por que el movimiento de nuestra arma se mueva hacia esa posición.

Línea: debemos entender tres significados cuando hablamos de Línea: uno, cuando la nombramos seguida de un número ordinal, como puede ser 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª 6ª, 7ª, 8ª, queremos decir alguna de las porciones en que figuradamente dividimos el blanco al que atacar o defender con el arma; dos, entendemos con ese término cuando el tirador saca su arma en toda su extensión desde el hombro amenazando la adversario; y tres, igualmente podemos entender, cuando va seguida del término 'directriz', aquella línea imaginaria que une a dos adversarios en su enfrentamiento, y que se desplaza entre los dos.

Parada: acción defensiva destinada a detener, desviar y anular la acción ofensiva que está ejecutando el adversario sobre nuestro blanco.

Transporte: acción por medio de la cual llevamos la hoja del arma adversa desde una posición determinada a otra línea determinada, sin abandonarla.

Cuchillada, también llamada golpe. Entendemos que es acción en la que se pretende herir con el filo de la hoja. Otros modos de nombrarlas pueden ser golpe, tajo.

Esquiva lateral izquierda: indica un desplazamiento importante del blanco atacado desplazándolo hacia uno de los lados (puede ser a derecha y a izquierda), abriendo la pierna correspondiente al desplazamiento.

264 En la frase nº 1 se incorporan las siguientes figuras de armas: Batir, línea, parada, transporte, cuchillada, esquiva lateral izquierda, golpe descendente.

En la frase nº 2 se incorporan las siguientes figuras de armas: pase, cambio de guardia adelante.

En la frase nº 3 se incorporan las siguientes figuras de armas: ataque-parada-respuesta de 6ª en sitio (sin marchar).

En la frase nº 4 se incorporan las siguientes figuras de armas: batir, coupé y fondo atrás.

En la frase nº 5 se incorporan las siguientes figuras de armas: fondo revés y fondo cruzado.

En la frase nº 6 se incorporan las siguientes figuras de armas: falso ataque.

En la frase nº 7 se incorporan las siguientes figuras de armas: cruzado adelante / atrás, arma en línea, cruzar cazoletas.

Golpe descendente: es un cuchillada tirada con el filo del arma en sentido vertical descendente, comúnmente llamada golpe de 5ª, y también conocida con el nombre altibajo y tajo volado.

Frase de armas nº 2.

Se caracteriza esta frase por combinar líneas altas y bajas; también por ejecutar el pase desde una línea alta a otra alta (de 6ª a 4ª y viceversa), desde línea baja a línea baja (7ª-8ª, 8ª-7ª) y de línea baja a línea alta (de 7ª a 4ª y de 8ª a 6ª).

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Personaje A	6ª		8ª		6ª	4ª				7ª	4ª	6ª			Parada 8ª, con cambio de guardia adelante, sujeta arma de B
Personaje B		6ª		8ª			7ª	8ª	7ª			p. 4ª	8ª	6ª	7ª

Pase: forma parte de los llamados ataques simples indirectos, pues como su nombre indica es un ataque iniciado en una línea determinada que en la última parte de su trayectoria cambia la dirección "pasando" a amenazar otro blanco distinto al primero. Puede ser de línea alta a línea alta, de baja a baja, de alta a baja y viceversa.

Cambio de guardia adelante: es aquella guardia que se cambia modificando el perfilado en el que se encuentra el diestro; así, si se encuentra en perfilado izquierdo, al cambiar la guardia hacia delante quedaría en perfilado derecho. Quedaría igualmente en este perfilado si el cambio de guardia lo hiciera hacia atrás.

Frase de armas nº 3.

Ataque-parada-respuesta de 6ª en sitio (sin marchar). Espadas.

Es una frase eficaz para los cambios de ritmo dentro de la escena de armas: emite un sonido que, repetido, da sensación de ligereza, imprimiéndole fluidez a la frase de armas.

Tiempo	1	2, etc.	Las	1	2	3	4	5	6, etc.
Perso- naje A	Ataca con marchar, línea de 6ª (o lo que se conoce por golpe recto)	Parada de 4ª en sitio, sin romper.	acciones realizadas en los tiempos 1 y 2, se continúan realizando en el 3 y 4, 5 y 6, 7 y 8, etc. Al cabo de los ocho tiempos	Parada de 4ª, con romper.	Res- puesta de golpe recto (línea de 6ª) en sitio, sin marchar.	Parada de 4ª, con romper.	Res- puesta de golpe recto (línea de 6ª) en sitio, sin marchar.	Pa- rada de 4ª, con romper.	Res- puesta de golpe recto (línea de 6ª) en sitio, sin marchar.
Perso- naje B	Pa- rada de 4ª, con romper.	Res- puesta de golpe recto (línea de 6ª) en sitio, sin marchar.	cambio de dirección espacial, cambiando los papeles de agresor y agredido	Ataca con marchar, línea de 6ª (o lo que se conoce por golpe recto).	Parada de 4ª en sitio, sin romper.	Ataca con marchar, línea de 6ª (o lo que se conoce por golpe recto).	Parada de 4ª en sitio, sin romper.	Ataca con marchar, línea de 6ª (o lo que se conoce por golpe recto)	Parada de 4ª en sitio, sin romper

Frase de armas nº 4.

Frase de doce tiempos.

Incorpora tres nuevas figuras, importantes para el cambio de ritmo y la apreciación visual y sonora de la frase de armas. Los tres elementos que vamos a desarrollar son el batir, (de espada y de mano –o golpear-) sobre la espada adversa; el *coupé* y fondo atrás.

Tiempo	1	2	3	4	5	6
Personaje A	Ataca golpe recto		Para 3ª	Para 4ª	Para 5ª	Cambio de guardia adelante y golpear con mano la hoja de B (en tercio fuerte)
Personaje B	Salir de distancia con romper o cruzado atrás	Batir 5ª a la hoja de A	Ataca Cuchillada de 3ª	Ataca Cuchillada de 4ª	Ataca Cuchillada de 5ª	Giro con cambio de guardia atrás siguiendo la dirección del golpe de A.

Tiempo	7	8	9	10	11	12
Personaje A	Cuchillada de 2ª	Para 8ª	Para 7ª	Para 4ª	Para 6ª	Cambio guardia adelante y cuchillada sobre la cabeza de B.
Personaje B	Para 2ª alta	Batir 2ª y línea en 7ª	Coupé de 7ª a 8ª y línea de 8ª	Ataca 6ª y pase a	Línea de 4ª	Salir de distancia con fondo atrás y arma en línea

Batir de espada sobre espada: esta acción está desarrollada en la frase nº 1 con la diferencia de que aquí el batir que hacemos se llama de quinta, por que golpea la hoja adversa, que está en extensión atacando en 5ª. Para ejecutar esta acción golpeamos desde abajo hacia arriba, con un movimiento llamado violento.

Batir de mano sobre espada: el batir o golpear con la mano la espada adversa aporta un punto de humanidad a los aceros y su lucha, siempre tan metálica. Cuando

ejecutamos esa acción no hay sonido de hierros, lo que nos permite destacar los otros sonidos: el de la respiración, el de los compases de pies, el del texto si lo hubiere, el de la imprecación o el enfado, la risa, la maldición, etc. Por ejemplo, se forma tras sujetar el arma adversa cuando ha tirado el golpe de 5ª, para, seguidamente con cambio de guardia adelante, golpear sobre el tercio fuerte. También en otras líneas y con otras acciones se puede ayudar el combatiente con el brazo no armado y mano para realizar esa operación.

Coupé: es acción ofensiva en la que nuestra arma transita de una línea a otra, y pasa por delante de la hoja adversa en las líneas bajas (1ª, 2ª, 7ª y 8ª) y por encima en las líneas altas (3ª, 4ª, 5ª y 6ª). "Es una acción ofensiva simple indirecta, pasando nuestra hoja por delante de la punta del adversario y siempre por el camino más corto para llegar al blanco. Se realiza con un movimiento de los dedos y de la muñeca. [...] Se puede ejecutar con hierro o sin hierro (deslizándose por la hoja o no)".²⁶⁵

Fondo atrás: sobre un ataque del adversario a nuestra línea alta, salir de distancia extendiendo el pie adelantado, llevando el cuerpo hacia atrás, bajando en altura y manteniendo el arma en línea hacia aquél, amenazando su blanco más próximo.

Frase de armas nº 5.

Incorpora como novedad el fondo revés (o *inquartata* en un grado de ejecución exagerado), que visualmente es muy espectacular y el fondo cruzado.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	Ataca estocada en 8ª	Estocada en 4ª		Para 4ª con esquiva lateral derecha				
Personaje B	Para 7ª	Para 6ª	Envolver con transporte a línea de 7ª	línea de 6ª con fondo revés				

²⁶⁵ Kronlund, M., *Esgrima de florete*, Gymnos, Madrid, 1984, p.83.

Fondo revés: también le llamamos *inquartata*, aunque es una postura mucho más forzada que ésta; puede llegar a ser realmente un fondo, pero ejecutado por detrás de uno mismo formando una figura elegante y muy expresiva. Para ejecutarlo seguiremos las indicaciones anotadas sobre esta figura en nota pie de página nº.182.

Fondo cruzado: "La pierna trasera se estira completamente [...] y lanza el cuerpo adelante, la pierna trasera avanza y el pie trasero pasa al otro pie para apoyarse en el suelo y terminando en un largo fondo con las piernas cruzadas."²⁶⁶

Frase de armas nº 6.

Tiempo	1	2	3	4	5	6	7	8
Personaje A	Tac-tac de 6ª-8ª	Tac-tac de 6ª-8ª	Tac-tac de 6ª-8ª	Ataca esto-cada de 6ª	Para 7ª	Para 2ª alta	Respon de con 'Falso ataque'	Arma en línea
Personaje B				Parada de 4ª	Esto-cada de 8ª	Est. 4ª	Salto atrás	Arma en línea

Falso ataque: estando ambos diestros enfrentados en perfilado derecho, cuando uno de ellos (A) ataque con golpe recto (línea de 6ª con marchar), (B) podrá ejecutar este ataque, así llamado por dos razones: una, porque antes de ser ejecutado engaña otro, un ataque simple directo a línea alta de (A), ataque que cambia enseguida para pasar la punta de la espada por detrás de uno mismo y alargando el brazo por las lumbares cambiar la guardia a perfilado izquierdo con cambio de guardia adelante, apuntando con la espada al pecho de (A) y amenazando esa línea; la segunda, es que el diestro que lo ejecuta (B) se ayuda con la mano izquierda cuando está haciendo el cambio de guardia adelante para apartar la espada de (A), sujetarla o quitársela con un fuerte tirón, desde la bigotera o desde la cazoleta (Es lo que más arriba hemos llamado 'Batir de mano sobre espada').

²⁶⁶ *Idem*, p.126.

Frase de armas nº 7.

	Tiempo1	Tiempo2	Tiempo3	Tiempo4	Tiempo5	Tiempo6	Tiempo 7	Tiempo8
A	Salto adelante, fondo	Guardia atrás, esquiva lateral derecha	Marchar, estocada de 4ª	Pase a línea interna de B, arma en línea	A y B en línea, evolución espacial, envites de ambos		Romper, para 2ª	Ambos cruzan en 3ª las cazoletas, se agarran las muñecas, salto atrás, arma en línea
B	Cruzado atrás	Cruzado adelante, 5ª	Parada 1ª alta	Arma en línea		Batir 5ª	Marchar ataca 2ª	

Cruzado adelante y atrás: desplazamiento ejecutado con el tren inferior que consiste en adelantar la pierna atrasada, cruzando por delante ('cruzado adelante') o por detrás ('cruzado atrás'), quedando nuevamente en la guardia. Se consigue un doble paso hacia delante, acortando distancia, o hacia atrás, poniendo tierra por medio.

Arma en línea: desde la posición en guardia, perfil derecho, extensión del brazo armado hacia el pecho del adversario amenazando con el arma.

Cruzar cazoletas: hacer chocar las guarniciones de las armas cuando se encuentran; producen un sonido característico metálico muy agradable al oído. Se pueden cruzar las armas en varias posiciones: alta sobre las cabezas, media, entre los pechos; baja, a la altura del vientre, y externa a cualquiera de los lados.

CUATRO FRASES DE ARMAS CON EL SABLE

Recordemos que el sable por sus características físicas y ergonómicas contiene en sí mismo las posibilidades expresivas de los bastones cortos (el golpe de percusión) y el de la espada (el golpe de punta o estocada). Esencialmente es arma que juega mejor la cuchillada que la estocada, al contrario que la espada, que esencialmente es arma de estocada.

Frase de armas nº 1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	4ª	p.5ª invertida	3ª	Dis- tancia	5ª	p. 3ª	p. 1ª alta	5ª	Sal- to a- trás	DIS- TAN- CIA	Guardia 6ª atrás. Tira 4ª con cambio guardia	Recibe golpe a cara
B	p. 1ª alta	5ª	p.2ª alta	St. Línea inter- na	p.5ª in- ver- tida	3ª	St. 4ª	p.5ª in- ver- tida	2ª		Guardia 3ª, p. 1ª alta	Golpe pomo a cara

Frase de armas nº 2

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
p.3ª con dos ma- nos	batir	2ª aire	Esqu iva, gira	3ª	Esqu iva lat. Izq..	5ª	Es- qui- va atrás	St. 6ª azot ea	Cae al sue- lo		Heri- da
3ª		atrás	5ª	p. 2ª alta	St. 4ª so- bre la pa- rada	p.5ª	Mo- line- te al vien- tre	p. 2ª	Em- pu- jón de hom- bro	A- me- naza	St. 5ª

Frase de armas nº 3

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	Pa- ra 1ª	1ª	Pa- ra 4ª	Pa- ra 3ª	Pa- ra 2ª	Pa- ra 1ª	Pa- ra 5ª	2ª	5ª	Aire, salto atrás	Pa- ra 3ª	para 1ª sin romper, haciendo marchar ejecuta golpe de pomo a cara de B
B	1ª	Pa- ra 1ª	4ª	3ª	2ª	1ª	5ª	Para 2ª	Parada de 5ª	Batir cazole- ta en 5ª	3ª	1ª

Frase de armas nº 4

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
A	3ª	1ª	2ª		4ª	1ª		1ª		1ª		2ª	p.5ª invertida con esquiv lateral izquierda	2ª con cambio de guardia adelante	herida
B				5ª			1ª		1ª		1ª		5ª	p. 2ª con cambio guardia atrás	Envolver, transporte a línea 4ª y golpe de 3ª

A partir de aquí el juego de armas se puede diversificar hacia todas las demás que anotábamos en el apartado anterior (el *5.4. Tipología de armas*), entre las que estarían la espada medieval, la navaja, el bastón largo, la daga acompañando a la espada, las dos espadas, etcétera. Veamos como ejemplo una frase de armas en la que jugamos la navaja.

LA ESGRIMA DE NAVAJA

Es la navaja, arma corta, de punta y agudo filo. Se puede llevar en el bolsillo o estar oculta en la manga de la chaqueta, en la liga, en la faja, en una bolsa... Siempre, al ser abierta, canta con un sonoro traqueteo de muelles que alertan de que algo grave puede ocurrir, salvo que se esté compartiendo fiambra o bocadillo.

La navaja es un arma que todavía se utiliza, mas reducida de tamaño y menos feroz que aquellas de antaño de muelles, llamadas también chaira, mojosa, faca... Es un arma popular utilizada por oficiantes de tareas artesanales, principalmente. "En los presidios y cárceles, y entre los barateros de Madrid es conocida con los nombres de corte, herramienta, pincho, hierro, abanico, alfiler y algún otro."²⁶⁷

²⁶⁷ Anónimo, *Manual del baratero, o arte de manejar la navaja, el cuchillo y la tijera de los gitanos*, Imprenta de don Alberto Goya, Madrid, 1849. Imprime Dayton S.A. Madrid, 2001, p.13.

Tiene un modo específico de ser jugada, aunque el conocimiento que se tiene sobre ella, no va más allá de los de mesa y mantel, salvo alguna reyerta malintencionada que se haya podido contar, oír o ver en las noticias y telediarios.

Como arma, característica del siglo XIX y posteriores, está asociada al bandolerismo, bajos fondos, a acciones de traición, riñas y peleas callejeras, trifulcas en tabernas, etc.

En el teatro del Siglo de Oro no encontramos referencias a ella, ni tampoco textos que la muestren; sin embargo ya existía y por tanto, puede ser jugada en algún momento u ocasión.

La navaja tiene un solo filo y puede ser empuñada con cada una de las manos, es ambidiestra.

Sus características físicas y funcionales son:

- Arma pequeña.
- Arma de manejo rápido.
- Puede herir de punta y también de corte.
- Se podría lanzar, o fingir que se lanza.
- El espacio físico en el combate con navajas se le llama terreno.
- La Planta o guardias.
- Terminología específica:
- Ataques, giros y contra giros
- Modos de herir.
- Cambios de mano.
- El blanco al que tirar: alto y bajo.
- Los golpes, puñaladas y cortes.
- Los quites.
- Recursos y tretas de engaño, amago y fingimiento.
- Elementos que ayudan en la defensiva: sombrero, faja, la capa,...

Articular el movimiento corporal y el movimiento del arma en el espacio:

- Empuñar con mano derecha y mano izquierda.
- Pasar el arma de mano.
- Modo de agarre: como navaja, como puñal.
- Acciones ofensivas y defensivas de uno y otro modo.
- Esconder el arma.
- El terreno y la distancia.
- Guardia: tren inferior, tren superior.
- Lanzar la navaja.
- Espacio.
- Ritmo.
- Impulso.
- Giros y contra giros.
- Cambiarla de mano.
- Esconderla.
- Lanzarla.
- Acciones de corte y de punta.
- Acciones expresivas: pelear, amenazar, herir, cortar un objeto, afilar la navaja, ayudarse para comer...
- Ataques y defensas por el movimiento del arma.
- Ataques y defensas por el movimiento del cuerpo y piernas.
- Amagos.
- Esquivas.
- Tretas de engaño.

Rastreamos en los siglos en los que abunda el juego de armas, como son todo el Siglo de Oro español (en el que no hemos encontrado ninguna mención), y el teatro de Shakespeare. Otras épocas cercanas a las armas en escena como el Romanticismo también se conjugan, y, por último, hay que hacer una aproximación necesaria a nuestra contemporaneidad, nuestro presente, para ver de qué modo las dramaturgias del siglo XX las conforman, y si en este recién estrenado siglo XXI se da este tipo de construcción.

Frase de armas. Navajas. Adversarios A y B. Tiempo de la escena: 1' 13".

Tiempo	1	2	3	4
Personaje A	A y B frente a frente se mueven por el espacio midiendo con la vista al otro y cambiando la navaja de mano.	Ataca con mano izq. punta al vientre	Giro con golpe al vientre	Esquiva atrás
Personaje B		Esquiva lat. derecha	Salto atrás	Corte a cara diagonal descendente

Tiempo	5	6	7	8
Personaje A	Agarrar antebrazo	Lanzarlo y ataque punta a vientre	Para con antebrazo dcho., sujeta con mano izquierda y tira golpe a bajo vientre	Golpe de codo al estómago y cuchillada ascendente
Personaje B	Floretazo al pecho	Esquiva later. Izquierda, golpe a nuca	Detiene el golpe	Salto atrás

Tiempo	9	10	11	12
Personaje A	Pausa. Evolución espacial	Esquiva atrás	Corte a cara diagonal descendente, más cuchillada de 3ª	pausa
Personaje B		Corte a cara diagonal descendente, más cuchillada de 3ª	Esquiva atrás	

Tiempo	13	14	15	16
Personaje A	Detiene con mano izquierda	Hace presa e inmoviliza a B, tirando punta a cara	Giran ambos y salto atrás. distancia	Respirar. observarse
Personaje B	Corte a línea de 1ª	Detiene con mano izquierda		

Tiempo	17	18	19	20
Personaje A	Entra atacando a línea de 4ª	Giran ambos quedando enfrentados	Tiran ambos golpe doble: A a línea baja; B a línea alta	Salto atrás. Distancia.
Personaje B	Sale a su encuentro, sujeta con mano izquierda, eleva su arma y brazo y pasa por debajo de su axila derecha			

Tiempo	21	22	23	24
Personaje A	Golpe doble con sujeción del antebrazo del otro: doble golpe revés a línea de 3ª	Espalda con espalda girar, salir de distancia	Rodar sobre la espalda del otro, A desarma a B	Salir de distancia; A queda con dos navajas
Personaje B				

Tiempo	25	26	27	28
Personaje A	Lanza una navaja hacia B	A la carrera va a por B	Golpe vertical descendente	Patada a costillas izquierda
Personaje B	Esquiva intentando cogerla. Empuña.	Guardia baja, agazapado, esquiva.	Detiene el golpe y tira 1ª al vientre	Sale despedido

Tiempo	29	30	31	32
Personaje A	Ataca avanzando	Cae al suelo	Esquiva rodando, se incorpora	Patada y floretazo
Personaje B	Para con patada al pecho	Ataque empuñando como puñal	Cae al suelo	Esquiva

Tiempo	33	34	35	36
Personaje A	Esquiva atrás	Envía el brazo armado de B fuera y golpe a riñones	Al mismo tiempo enfrentados, ejecutan doble golpe	Herida doble. Caen los dos adversarios.
Personaje B		Navajazo al rostro		

Por último podemos decir que aunque está asociada históricamente a la ciudad de Albacete, parece ser que existen restos que indican que puede ser tan antigua como el periodo de dominación de Roma. Popularmente es un arma que se muestra coincidiendo con el Romanticismo, asociada al bandolerismo y épocas posteriores, llegando a estar presente en textos significativos de autores del siglo XX, como son García Lorca, Alfredo Mañas, Alfonso Sastre y otros.

8. Valor del conflicto en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

En ningún momento, en ninguna escena, podremos encontrar un enfrentamiento entre adversarios que no esté sujeto por un conflicto entre las partes. Nunca. De ahí su valor. De ahí su importancia en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

El conflicto es uno de los elementos que enseguida aparecen en el proceso: en cuanto la técnica del juego de armas está mínimamente sujeta y asimilada, emerge el término que nos facilita el paso hacia lo espectacular. Es el motivo por el cual los adversarios se enfrentan, el empujón vivencial por el que los personajes no pueden dejar de hacer lo que hacen.

Decíamos en el capítulo 3 que el conflicto es lo que genera la confrontación, y también que sin conflicto no hay teatro, ya que el conflicto facilita el enfrentamiento, y que "enfrentamiento" es el término con el que definimos la contienda que mantienen dos adversarios o grupos para defender los argumentos y conseguir el objetivo particular pretendido. Se trata, llegados a este punto del proceso de enseñanza-aprendizaje, de que los educandos creen un conflicto imaginado, en común, que sirva y facilite el encuentro de armas; que posibilite y dé cuerpo al por qué luchar y qué defender. Es, por así decirlo, una excusa válida que apoya y potencia la acción dinámica y dialéctica del combate. Cada arma participa, en particular, de varios de estos apartados. Veamos algunos ejemplos:

Ejemplo 1:

A.-

¡Nunca!

B.-

¿Nunca? ¡La corona es mía!

A.-

Y una eme... ¡Es mía!

(Desarrollan las correspondientes frases de armas).

Ejemplo 2:

A.-

¿Tienes hora?

B.-

¿Hora? ¡Toma hora!

(Desarrollan las correspondientes frases de armas).

Ejemplo 3:

A.-

¡Uf, qué calor! La sombra es para mí.

B.-

¡No! ¡La sombra es mía!

(Desarrollan las correspondientes frases de armas).

Serían textos cortos, con muy pocas palabras, que centran la idea por la que dos sujetos (muchas veces de modo absurdo) tienen que resolver sus diferencias combatiendo. Es una excusa eficaz, o coartada pedagógica que funciona, dramáticamente hablando, para 'liarse a bastonazos' con el otro –figuradamente– (pues es con bastones cortos con el arma que realizamos esta fase). Las distintas frases de armas, secuencias y binomios que juegan los contendientes han sido previamente mecanizadas y ensayadas adecuadamente en intensidad y tiempo, mediante ejercicios de memoria muscular y articular.

La creación de este particular conflicto se hace de dos modos:

- a. los intérpretes lo construyen imaginándolo; y
- b. puede ser creado y extraído de un texto teatral.

En cualquiera de los casos siempre el texto será mínimo y el juego de armas extenso, procurando centrar la atención en lo que es en sí mismo el conflicto (anecdótico) entre las partes y el juego interactivo de las armas.

En el manejo de las armas intervienen aspectos importantes que debemos contemplar, pues son empuñadas por alguien que desarrolla una estrategia en un espacio y en el transcurso de tiempo. Ya los mencionamos cuando hablamos de Terminología en Apartado 5.3; y son aquellos que hacen referencia a aspectos que tienen que ver con el cuerpo (desplazamientos, empujones, saltos, *lorelailos*²⁶⁸, esquivas, giros, amagos, golpes, bloqueos, tocar, rozar, parar, levantar,...); al espacio (trayectorias rectas, curvas, sinuosas, direcciones norte-sur, frontales, diagonales, dimensiones del gesto, mirada periférica, distancia con el adversario -corta, media, larga-, proximidad, cuerpo a cuerpo...; al tiempo (velocidad de ejecución, de desplazamiento, ritmo interno, respiración, sonorización del esfuerzo...); y a las armas (envainada, desenvainada, echar mano -acción de empuñar-, llamadas, línea, líneas, envites, ausencia de hierro, firmar -rúbrica personal hecha en el aire-, cantar el arma, golpe al aire, golpe vago, series rítmicas: binomios, secuencias, frases de armas, batir, froissement, tomas de hierro -oposición, transporte, cruzado, envolver-, desarmes, saludo, guardias -ofensiva, defensiva, frontal, italiana española, de sable, de florete, de espada, de espada y daga, de espada medieval, de navaja, de bastones cortos, de bastón largo-, portamento de armas -rotación interna/externa, golpe de hombro y golpe de codo-, golpe vertical, golpe horizontal, diagonal, ascendente, estocada en línea de 4ª, 3ª, molinete, infinito, tajo, revés, golpe de pomo, flanco, travesón, parar, quitar, desviar...).

Todo esto y más está justificado si los adversarios que se enfrentan tienen su correspondiente justificación para pelearlo.

268 Con el término *lorelailo* queremos expresar un tipo de movimiento asociado al giro en el combate, que en vez de bajar el centro de gravedad y moverse con la planta de los pies cerca del mismo, gira elevándose hacia arriba como si fuera un tiovivo, o una peonza, o la bailarina de la cajita de música, apoyados en un único punto, con frecuencia el talón del pie de apoyo. El giro correcto debe ser sobre la planta del pie, en semiflexión, con la guardia baja y el otro pie cerca del suelo. Cuando no se hace así, decimos que se ha ejecutado *lorelailo*.

9. Proceso para coreografiar un lance de armas.

Una vez hemos llegado a este punto (no olvidemos que estamos hablando de una metodología y que lo que aquí se dice en unas pocas páginas son en la realidad varias semanas de trabajo intenso), y una vez asimilado, tendríamos que pasar a la fase siguiente, acercándonos un poco más a lo teatral. Lo siguiente será entrar a construir la escena de armas tomando como base para la misma un texto teatral. De él tendremos que deducir toda la información que necesitamos para su realización y puesta en escena.

9.1 El texto.

Directa o indirectamente, el texto nos permite investigar sobre las siguientes cuestiones:

- El autor, la época de la creación, el lugar de la acción y el tiempo.
- El espacio escénico propuesto desde el texto.
- El carácter trágico o cómico de la obra.
- Los personajes: personajes enfrentados, aliados, mediadores, rango social, los que pelean y los que no, y por qué lo hacen, y cuándo, etc.
- Los enfrentamientos que se indican son uno contra uno o contra varios; si son numerosos, por qué suceden, es combate singular o grupal, etc.
- Las armas que se muestran y a las que se hace referencia.
- El conflicto que provoca el/los enfrentamientos.
- El objetivo de armas de cada personaje.
- El encuentro, desarrollo y el desenlace del enfrentamiento.
- Las acotaciones referidas a las armas.
- Las indicaciones de personaje sobre modo de jugar las armas.

9.2 El arma.

Cada arma pertenece a una época histórica concreta y cada época tiene sus armas: las distintas espadas medievales en el Medievo, la espada de orejas, el montante o mandoble y la de lazo en el Renacimiento, la ropera o espada de taza en el Barroco.

Una época determinada sí puede contener armas de épocas anteriores, y eso se podría ver, posiblemente, en la revuelta popular de *Fuenteovejuna*, de Lope, en la que podría aparecer, entre la gente del pueblo, alguno que empuñe espada medieval, aunque estamos ya en el siglo XV.

Para que ocurra lo contrario tiene que ser ficción o también que la propuesta textual así lo indique (Ejemplo: La puesta en escena que realicé en 2009 de *La vida es sueño*, de Calderón, localizada socialmente en el siglo XIX, permitía que en cuestión de armas se esgrimiera con el sable, arma de ese tiempo.)²⁶⁹

En los lances se enfrentan armas iguales o distintas: generalmente los autores no especifican nada al respecto, lo que facilita la elección para que se puedan empuñar armas iguales o no. No obstante, a veces en la propuesta textual sí se especifica con qué tipo de armas se enfrenta un personaje, como en *El condenado por desconfiado*, de Tirso, en la que Enrico, que está preso en la cárcel, arranca las cadenas y con ellas se enfrenta a los guardas, armados con chuzos, y posteriormente al Alcaide y carceleros:

Enrico.-

De mi cadena haré espada.

[...]

A falta de noble acero,

²⁶⁹ *La vida es sueño*, adaptación teatral y puesta en escena realizada en la ESAD de Murcia con motivo del estudio de esa obra de Calderón. Los personajes fueron en su totalidad alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, estudiantes del recorrido de interpretación textual e interpretación musical, con el siguiente reparto: Basilio - Dolores Calatayud, Astolfo - Víctor Montiel, Clarín - Juan Carlos Gandía, Clotaldo - Alejandro Ayala, Rosaura - Elena G. Serrano, Segismundo - Jose A. Sotosobejano, Estrella - Dolores Cardona. La obra se representó al aire libre, en espacio circular, utilizando las características arquitectónicas de este amplio y singular espacio, con el público envolviendo a los intérpretes. La dirección fue de quien firma esta tesis. En Anexo IV titulado Imágenes de *La vida es sueño* se pueden ver fotos de la caracterización de los distintos personajes y de escenas de la representación.

no es mala aquesta cadena
con que mis agravios vengo.

Jornada III, escena IV, *El condenado por desconfiado*, Tirso.

También son armas distintas las que portan y enfrentan Hamete y un Maestro de esgrima, en *El Hamete de Toledo*, de Lope, en la escena en que aquél mata a varios con un cuchillo y es reducido por el Maestro, que le hiere con la espada. Y distintas son, asimismo, las armas con las que supuestamente se enfrentan los colectivos que guerrearán de cristianos contra moros en la obra *El gallardo español*, de Cervantes, o en *El Príncipe constante*, de Calderón. Podríamos suponer que empuñan armas distintas en ciertas ocasiones como en el duelo que entablan, fuera de escena, don Rodrigo y don Martín por la posesión de la ciudad de Calahorra y la mano de Ximena, en *Las mocedades del Cid*, de Guillém de Castro: don Martín es un gigante, por lo que podemos suponer que en el encuentro, que será a espada, éste podría empuñar un espadón, arma parecida a la que posteriormente se le conocerá como mandoble o montante, espada de dos manos de hasta 1´80 m. de larga.

A veces existen reglas de combate asumidas por los contendientes; lo normal es que sean mínimas y que no se tengan en cuenta. Sólo en los desafíos o duelos regulares se respetan las normas.

9.3 La coreografía.

Coreografía y unidad de estilo: la propuesta coreográfica revela la idea general de puesta en escena del combate, y la unidad de estilo, consigo misma y con el resto de la obra, engrandece toda la propuesta.

1. Sabemos que toda arma tiene dos funciones: la de ataque y la de defensa. Dependiendo del tipo de arma prevalecerá una u otra función²⁷⁰.

270 Por ejemplo: según dónde se encuentre el punto de equilibrio de una espada, será más o menos agresiva, en el sentido de que, empuñada, tenderá más a irse hacia adelante que a quedarse con uno mismo y defender. Ello es debido única y exclusivamente a que tiene el centro de gravedad avanzado y con muy poco que salga de su vertical se encontrará en desequilibrio, amenazando al adversario.

2. Entendemos que la lucha dramática son acciones físicas dirigidas y controladas de enfrentamiento entre dos individuos o grupos de individuos, cuyo objetivo principal es resolver al propio favor la dialéctica del juego escénico.
3. En un análisis esgrimista de una escena de acción tendremos en cuenta lo siguiente: qué armas se utilizan; en qué momento; cómo se utilizan; en dónde y por quién. Estos parámetros se encuadran en la acción, en la estrategia a seguir y por supuesto en el objetivo a conseguir. Un arma, sea cual sea, puesta en el escenario es un elemento teatral muy poderoso que, inmediatamente, llama la atención del espectador, arrastrándolo hacia sí misma. No se debe obviar su presencia, a menos que dentro del juego planteado se la quiera ocultar.
4. El arma es la prolongación del destino, punto y aparte que busca el corazón de la víctima, sin discusión, sin enfrentamiento, sin necesidad de pelea; el arma es culminación de un deseo, de una idea.
5. El objetivo en una escena teatral con enfrentamiento de armas viene definido por el conflicto de la propia escena, tomando como base para el juego lo que el autor, a través del texto, nos propone. Las más de las veces éste se limita a decir, en acotación y entre paréntesis, que sacan las espadas y pelean, para acto seguido establecer el desenlace, en el que uno de los contendientes sale favorecido. Lo más que se indica es que yace muerto, o pide confesión, o queda herido, o huye,..., evitando el desarrollo esgrimístico del combate. Es decir: la estrategia que cada cual desarrolla para conseguir el objetivo. De esta forma, será el intérprete el que tendrá que crear dicha estrategia y deberá hacerlo a partir del análisis profundo de la escena y del enfrentamiento; deberá coreografiar la táctica estratégica del combate, dentro del espacio escenográfico propuesto, intercalando, si lo hay, el texto que los intérpretes dicen.
6. Tenemos la obligación de ser creíbles en el desarrollo del juego esgrimístico, evitando esa situación algunas veces presenciada en nuestros escenarios de actores que en un enfrentamiento con armas nos han hecho pasar vergüenza ajena. Tenemos que ser comedidos y trabajar siempre a favor; plantear las escenas con sencillez en un esquema limpio

y claro, asumiendo y mecanizando la coreografía del combate, construyendo una dialéctica de juego escénico que contenga la verosimilitud necesaria y requerida a esa situación escénica. Será a partir de ahí, a partir de tener interiorizada físicamente la estrategia planteada, cuando el intérprete, libre de pensar qué tiene que hacer, encuentra un equilibrio, su equilibrio y organicidad, recreándose y deleitando; es ser verosímil.

7. En contra de lo que pudiera pensarse, las actitudes en la esgrima son orgánicas si con soltura permitimos que fluya la energía de las acciones que realizamos. Básicamente en la esgrima se va constantemente del equilibrio al desequilibrio. Es un baile tenaz del propio cuerpo en el espacio, en donde la pareja está a unos pocos metros de uno y con quien se debe estar en contacto con empeño insistente. El juego de la esgrima nos permite crecer de pronto todo el largo de la espada, y nuestro cuerpo no acaba en los dedos, sino que, por arte de magia, se alarga muchos centímetros. Esto, unido al juego de desplazamiento en piernas y con una cierta velocidad nos permite picotear el mundo más allá de nosotros y volver inmediatamente a nuestra posición-refugio: la guardia. ¿No es agradable realizar esa acción y antes de que dé tiempo a pensarlo ver que el otro se desploma tocado? Es teatro, claro, pero es verosímil y atractivo. Debemos recuperar ese punto de belleza para nuestro escenario.
8. El escenario donde se desarrolla una escena de combate es un lugar acotado, con unas dimensiones determinadas, y por tanto el manejo y uso de las armas está condicionado por esa premisa. Pero a la vez, por el mismo hecho teatral en sí, este espacio se puede transformar en otros de dimensiones varias, lo que nos permite jugar las acciones en el lugar físico propiamente y, tratándolo convenientemente, jugarlo fuera de él (así puede ser un río, el lomo de una pared o una caída libre desde un avión).
9. El uno contra uno, si bien es una situación que se da en el teatro, está reservada las más de las veces a enfrentar a dos adversarios no sólo en el plano esgrimístico –conocimiento y manejo del arma- sino, además, en un

enfrentamiento a nivel de valores, acciones cometidas por uno y otro, actitudes morales, etc. En la pelea no sólo se juega un encuentro de armas, también el valor de los que como personajes se enfrentan. En el resultado final de ese encuentro irá pareja la estocada conveniente con la afirmación como personaje positivo el que la da, mientras que el que la recibe, será, convencionalmente, el personaje negativo, el que la tiene que sufrir.

10. Coreográficamente, el enfrentamiento de grupo contra grupo es muy teatral, por el movimiento escénico de los individuos, el desplazamiento espacial, el chocar de hierros, el golpeteo rítmico en el suelo de pies que marchan, saltan, por las imprecaciones que unos se hacen a los otros, etc. Debemos tener en cuenta que el riesgo –que siempre lo hay- es mayor en este tipo de combates y que es decididamente fundamental el disponer de espacio necesario para poderlo ejecutar. Otra cosa será que en el enfrentamiento planteado, uno de los grupos o individuos se vea acorralado o puesto contra una pared, o al borde de un precipicio, etc. En ese caso se deberá jugar esa limitación, tan rica teatralmente, haciendo de esa carencia una virtud.²⁷¹
11. Una pelea, un enfrentamiento, se da porque hay fuerzas antagonistas que se enfrentan intentando anularse una a la otra.
12. En todo enfrentamiento existen dos contrarios (sean individuales o grupales).

271 Ejemplos de combate grupal en espacios abiertos son *El galán fantasma*, Lope, Acto I; *El perfecto caballero*, Mira de Amescua, Acto I; *El gallardo español*, Cervantes, Jornada III; *Castelvines y Monteses*, Jornada II; *La viuda valenciana*, Acto II; *El genovés liberal*, Acto III; *La doncella Teodor*, Acto I, de Lope; *Don Gil de las calzas verdes*, Tirso, Acto III; *Los bandos de Verona*, Rojas Zorrilla, Jornada I, y otros. Mientras que en espacios acotados tendríamos los siguientes: *El examen de maridos*, Ruíz de Alarcón, Acto I, escena VI, VII, VIII; *Los siete Infantes de Lara*, Juan de la Cueva, Acto II, escena III; *El retablo de las maravillas*, Cervantes, Escena final; *El Alcalde de Zalamea*, Calderón, Jornada I, escena XIII, XIV; y otros. Haciendo un recuento por encima, observamos que son mayoría las escenas planteadas en espacios abiertos y con enfrentamiento grupal.

13. A veces el objetivo es común –ambos pretenden lo mismo y por eso pelean-; a veces el objetivo no es compartido, y una de las partes es empujada (incitada) a la acción por la otra.²⁷²
14. Es difícil encontrar una escena en donde se diga qué táctica desarrollan los esgrimidores. No es frecuente, ni tienen por qué los autores realizar esa tarea, desconocida para muchos²⁷³. A la hora de coreografiar una escena debemos contemplar su teatralidad y decidir qué elementos integramos para confeccionarla. Estos datos hay que extraerlos de la obra en general y de la escena en particular; no porque la acción de combate sea escueta en acotaciones debemos ser tan estrictos que apenas dé tiempo a que la acción tenga una solidez conveniente. Tampoco se trata de hacer una demostración de nuestras capacidades. El término para moverse será aquel en el que prevalezca lo orgánico con el conjunto. Como hemos dicho deberá ser creíble. Sabemos que no es lo mismo una tragedia que una comedia, que un sainete, que una pieza musical, la táctica dependerá del lenguaje escénico utilizado, si lo interpretan actores-actrices, o títeres, o máscaras, o sombras...
15. La escena de combate participa activamente de la cadencia general de la obra, aportando elementos rítmicos que no debemos obviar. Hay que observarla en su particularidad y en el conjunto de la puesta en escena. Un enfrentamiento en escena no tiene por qué desarrollarse siempre al tempo-ritmo general: se puede alterar, buscar pausas, ralentizar, acelerar...
16. Debemos cuidar lo que dicen los personajes, dejando lugar a lo específicamente sonoro que se produce en el encuentro: batir de armas, golpes, exclamaciones, teniendo especial cuidado en lo que el espectador debe oír.

272 Una de las partes es empujada al enfrentamiento por la otra parte. Ejemplo *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, Jornada II, entre doña Leonor y don Juan; *No hay burlas con el amor*, de Calderón, Jornada III, escena XVI, entre don Pedro contra don Alonso; o *El diálogo entre Amor y un Viejo*, de Rodrigo de Cota, entre ambos personajes; etcétera.

273 Autores que citan táctica de esgrima en escena: Gil Vicente cita una coreografía en *Auto da barca do Inferno*; Cervantes en *El rufián dichoso*; Ruíz de Alarcón en *La verdad sospechosa* en una escena inventada por el embustero don García, y alguna otra.

10. La puesta en escena.

En el Apartado 1, páginas atrás, ya anunciábamos el recorrido y fin perseguido de esta Segunda Parte. Decíamos: “se intenta la incursión en el mundo de las armas de un modo orgánico en el que se va de lo simple a lo múltiple, de lo sencillo a lo complejo, de lo individual a lo grupal, del ensayo a la puesta en escena”. En ese momento estamos. Ahora, todo lo elaborado por partes le damos formato y unidad espectacular.

Con la puesta en escena se trata de mostrar en la práctica y sobre el escenario, aquello que sobre el papel se ha escrito.

Cada autor, en su tiempo, es puntero, innovador, revolucionario.

Cada autor en su tiempo es único, superficial o profundo, pero excepcional e irrepetible y se expresa según propias vivencias, alentado por su necesidad creativa, y a veces también por necesidades cotidianas.

Desde el Prólogo de *La Celestina* hay una idea precisa que traspasa todo texto, todo autor y llegará más allá de Calderón y sus contiguos; esa idea flecha dice: “Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo.” Esta es la idea para la puesta en escena.

El espacio vacío del escenario es el crisol donde se aquilatan los versos, donde los metales tímbricos del espectáculo se funden y ganan en pureza, donde la amalgama se cierra y el cemento versal se forja como un abrazo en sinalefa.

Hacer de la palabra de otro, oro; de la palabra ajena, la propia; es música, es ritmo, es gesto, que contiene en sí misma un caudal que se muestra en la representación al ser respirado y tener forma y cuerpo y tiempo y aliento mixturado.

El texto permanece a través del tiempo: la puesta en escena, no.

Teatro por tanto, efímero, mudable, cambiante, vivo. Primero, porque es histórico, ocurrió hace siglos; segundo, porque sólo es capaz de mostrarse en la multiplicidad, es decir, sólo se puede mostrar a partir de que alguien -actor- lo hace y lo muestra; es actual, y es punto de anclaje del presente con el pasado, ese que

aconteció en España en los siglos del XVI y XVII, de Oro ("España sostuvo su papel literario y artístico dos siglos continuados, que pueden y deben llamarse de oro"²⁷⁴).

El poder del verbo interpretar contiene una raíz atómica explosiva: es el verbo llamar con todos sus derivados: atender, tener en cuenta, mostrar, cuidar, participar, convocar, invitar, discutir, ofrecer, ceder, escuchar, ver, decidir, escoger, entregar, recibir, regalar, revisar, exponer, compartir...

Por tanto, tiempo y acción. Teatro en estado primero.

El desarrollo de una escena de armas pertenece al universo de la puesta en escena.

El tono cómico y el trágico es elemento que caracteriza esencialmente el teatro áureo; si no mostráramos ambas caras del hecho dramático estaríamos prescindiendo de una parte importante y presentando una realidad sesgada de aquel brillante siglo.

El adentrarse en el teatro áureo es una carrera de fondo, en la que hemos atravesado paisajes dramáticos de toda índole y condición: selvas, desiertos, bosques, barrancas, llanuras, océanos, marjales y fronteras que nos han puesto al límite.

Ahora, es nada más que sumar: un texto, unos intérpretes, un espacio, el juego de las armas, un conflicto por resolver, un desenlace... ¡Arriba el telón!

274 Vossler, K., *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Visor Libros, Madrid, 2000, p.16.

11. Comparativa de esgrima²⁷⁵.

“Siempre tengo de venir
acabados los sucesos.
Parezco espada cobarde.”

Tristán, Acto II, vv. 1074-76, *El perro del hortelano*²⁷⁶, Lope.

Hay, como sabemos, distintos tipos de esgrima: antigua, histórica, deportiva, escénica... Están ahí y son diferentes entre sí, según atendamos a un tiempo concreto, a un modo de ejecutar las armas o al objetivo perseguido por aquellos que esgrimen las armas. Pero a la vez, todas y cada una de estas modalidades de esgrima comparten algo con cada una de las demás. Lo que tienen en común es que, siempre, en todas ellas, el blanco a atacar o defender es el mismo, y también, el empleo que se hace del arma o de las armas para acometer esas acciones. El resto de componentes, aquellos que tienen que ver con el cómo, cuándo, en qué lugar, de qué manera, etc., son los que las diferencian y les dan especificidad a cada una de ellas. Lo que queremos resaltar es que en algún momento de la historia los diferentes tipos de esgrima han compartido algo, y esto nos indica que, por tanto, todas proceden o se forman desde un tronco común. Lo que en principio fue un aprender a base de heridas, con el paso de los siglos se convertirá en una codificación recogida y alentada por individuos que se dedican al oficio de las armas y que enseñan a otros en el manejo de las mismas. Se les llamará maestros de armas y se encargarán de hacer lo más efectivo posible el beneficio que el hombre encontró cuando supo transformar un objeto cotidiano, en algo que le otorgaba un poder, a veces desmesurado, sobre la naturaleza y los seres vivos.

No es demasiado complicado rastrear la evolución de las armas, e imaginamos que es como un proceso lógico de equilibrios entre materiales, habilidades, objetivos... A lo largo de la historia, el hombre se ha blindado, pertrechado de armas y eso le ha ayudado, a veces para avanzar en el conocimiento de los otros seres y compartir experiencias, y otras, para rastrear sus puntos débiles y destruirlos. Las armas en sí mismas no son ni buenas ni malas, y si las dejamos apoyadas en una pared podrían

275 Nos parece interesante y necesario crear esta comparativa entre los distintos modos de jugar las armas.

276 Lope de Vega, F., *El perro del hortelano*, en TESO.

seguir así años; todo lo más que harán por sí solas será caer hasta el suelo. No ocurre lo mismo con los humanos que, si los ponemos a esperar en una esquina, sabemos que, al cabo de unas horas, podría ocurrir cualquier cosa.

Mover un arma es moverse uno con una nueva dimensión espacial, rítmica, gestual. Esa nueva dimensión que aporta el arma tiene cómplices estudiosos que tratan de entenderla y codificarla; se les llaman maestros de armas. Un servidor ha conocido a algunos, con los que ha compartido aula, espacio de encuentro, arma y opinión. Forman un grupo heterogéneo y a la vez homogéneo, con sus particularidades y diferencias, y a la vez, con sus semejanzas y puntos comunes, que los tienen. Queremos traer a colación algunas de sus opiniones personales, escritos de tratados sobre las armas o entrevistas publicadas.

Los elementos que acuñan particularidad y especificidad a cada una de las armas varían en función de la propia arma, de quién empuña y su objetivo, de la época, de que exista un reglamento que ordene el enfrentamiento y de la habilidad del ejecutante. También del modo de jugar las armas y del objetivo perseguido por ambos adversarios, pues el modo de jugar las armas es esencialmente lo que hace que el arte de esgrimir lo identifiquemos como esgrima histórica, esgrima deportiva o esgrima de escena. Todas las demás están contenidas en alguno de estos grupos.

En esgrima histórica se combate contra el otro defendiendo la propia vida y ofendiendo la del adversario; en esgrima deportiva el objetivo es ganarle por puntos o tocados positivos, combatiendo igualmente uno contra otro, defendiendo la propia habilidad, envuelto todo en un estricto reglamento o código de enfrentamiento; mientras que en la esgrima de escena los adversarios combaten uno con el otro "como si" combatieran contra el otro, mostrando habilidad doblemente: como el personaje, la habilidad en el manejo de las armas; y, como intérprete, su capacidad y competencia en las artes escénicas de la interpretación. Además, solamente desde la Esgrima de escena se contempla el elemento del público espectador.

Algunas características son:

ESGRIMA ESCÉNICA

Juega todas las armas, verdaderas, históricamente o inventadas: Espada, sable, florete, daga, navaja, espada medieval, mandoble, bastones cortos, bastón largo, dos espadas, etc.

Se tiene en cuenta al otro para compartirlo no para anularlo.

Cualquiera con buena disposición para aprender y experimentar, puede desarrollar el trabajo.

“El combate escénico es siempre reflejo de pasiones internas y no un mero adorno para que (el enfrentamiento) quede bonito. (...) La Esgrima física es prelude de la esgrima verbal, de esa capacidad para la improvisación y la respuesta ante cualquier circunstancia que todo actor necesita”.²⁷⁷

Es una disciplina de lucha en la que los adversarios se enfrentan con armas, pero también interactúan con otros objetos y utensilios; el propio cuerpo es arma con la que combatir, por tanto el contacto físico está presente.

Se busca solventar el lance en función del conflicto a resolver.

El espacio del combate contiene la probabilidad de ser jugado como espacio escenográfico de ficción.

El tiempo de ejecución está en función de la escena a representar y permanece siempre relacionado con el contexto general de la propuesta escénica.

Las armas utilizadas pueden ser iguales o distintas, de esa época o anteriores; o, si la propuesta escénica lo habilita, también podrían estar armas de otras épocas, raras, inventadas, que no existieron, etc.

El arma es todo arma²⁷⁸, igual que el cuerpo es todo arma: puede acometer con la hoja, en filo y punta, pero también puede utilizar el pomo, los gavilanes, para golpear, puede ser lanzada,...

No hay reglas fijas en el combate escénico, salvo que se muestre un duelo en el que se han pactado las condiciones y las normas.

²⁷⁷ AA.VV., *Talleres 1978-1989*, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Campomanes, J., Departamento de publicaciones de la RESAD, Madrid, 1990, p.15.

²⁷⁸ Contemplar el arma como toda arma es importante y se puede y debe hacer desde el código de la Esgrima Escénica.

En la puesta en escena se tiene en cuenta al público espectador; por tanto las acciones pueden ser ralentizadas, agrandadas en su diseño, acomodadas en ángulo visual, subrayando aquello que nos interesa destacar de la dinámica del enfrentamiento.

El tocado es preciso y exacto: en ese lugar, no en otro, en ese momento, no en otro; porque es una herida que tiene que ser infringida sujeta a tiempo y sujeta a lugar corporal, lo que determina su gravedad o no: sabemos que no sería lo mismo hacer un tocado en brazo izquierdo que hacerlo medio palmo hacia el corazón, ni sería lo mismo que esa herida se cometiera al final de la escena equis, que al principio de la misma.

Los adversarios pueden ser uno contra uno o varios.

Cualquier intérprete puede empuñar un arma, pues no se trata de mostrar unas aptitudes físicas, sólo, sino unas aptitudes artísticas, y el empuñar estará siempre en función de la propuesta escénica o textual. Como disciplina para el actor es una herramienta eficaz que entronca con el espíritu mismo de la Interpretación: dominar unas técnicas para mostrar un arte.

Educa en valores:

"La Esgrima Teatral, al ser una disciplina corporal –pertenece a la materia Movimiento-, tiene como base y plataforma de ejecución el propio cuerpo con sus aptitudes, virtudes y carencias.

[...]Potencia las cualidades físicas de los ejecutantes y su disponibilidad teatral y, al ser un juego colectivo compartido predispone bien a la interrelación grupal y con el otro.

[...] Fortalece y alimenta actitudes, aptitudes, habilidades capacidades, el talento escénico y la disposición positiva hacia el hecho teatral. Y también: los reflejos, la agilidad y agudeza, la intuición, la concentración, la elasticidad y flexibilidad, la precisión, la percepción y capacidad visual del entorno, el control espacial, el sentido del tacto a través del objeto (arma), la velocidad y rapidez en la ejecución de las acciones, la toma de decisiones, la capacidad de reacción, el tono muscular, el equilibrio corporal, el uso y manejo de objetos, la coordinación de movimiento, la distensión corporal, el ritmo, el estar alerta, la imaginación; así como la confianza en uno mismo y en el otro, [...], el sentido de la teatralidad y la presencia escénica, el control de la respiración y de la voz, la consciencia corporal

*y de movimiento, ayudando a entender el hecho teatral, animando el trabajo grupal y la colaboración, la comunicación y la interrelación con el (los) compañero (s).*²⁷⁹

ESGRIMA HISTORICA

Juega todas las armas de la Historia.

Su objetivo es conseguir anular al otro y emplear cualquier arma y medio para conseguir el objetivo.

El combate histórico está sujeto al tipo de armas que en esa época existen, aunque siempre se podrían emplear otras de épocas anteriores.

“Recuperar la tradición del arte del combate antiguo, la esgrima de nuestros antepasados, nuestras tradiciones históricas (...)”²⁸⁰, comenta el maestro Enzo Cherubino.

Sólo de modo real se podría recuperar este tipo de combate, cosa que no es posible; por tanto, los que a esta especialidad se dedican sólo pueden mostrarla de un modo sesgado, pues es imposible plasmar las condiciones físicas, ambientales (sí espaciales), mentales y estratégicas de la época que se quisiera reproducir.

ESGRIMA DEPORTIVA

Juega sólo tres armas, que son las deportivas: Sable, Florete y Espada.

“No es el tirador el que interactúa con el contrario, sino un elemento (el arma) que maneja contra otro elemento del contrario que se mueve a gran velocidad y con recorridos cortos. (...) La utilización del arma aporta otra característica importante como es que siendo un deporte de lucha, la fuerza deja de tener un papel relevante”.²⁸¹

El objetivo perseguido es resolver el combate a favor de uno mismo.

El espacio del combate es una pista con unas medidas concretas.

279 *Idem*, Alberola [1998], pp.9-10.

280 Cherubino, E., *Manual de Esgrima medieval y Arquería tradicional*, Arte Comunicación Visual, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. s/n (en Prólogo).

281 Alarcía González, L., et al., *Esgrima con sables de espuma*, Librerías deportivas Estaban Sanz, Madrid, 2000, p.15.

Utiliza armas reglamentarias e iguales.

Cada arma se rige por unas reglas específicas de peso, longitud, filos, etc. Lo que las define exclusivamente en un modo especial para ser jugadas: cuchillada y punta para sable; punta o estocada para florete y espada.

El tiempo de ejecución del combate está sujeto a reglamento.

Las acciones que el tirador realiza giran alrededor del blanco a tocar; rápidas y menguadas, amagadas para el adversario.

No tiene en cuenta al público espectador.

Resulta difícil ver qué táctica siguen los enfrentados, dada la velocidad de ejecución y la necesidad de amagar al adversario el propio juego.

El tocado al adversario puede ser preciso pero también puede ser aleatorio, como resultado del combate libre, la velocidad de ejecución y los cambios de estrategia.

Un tocado es un punto a favor o en contra, hacen falta varios a favor para vencer en el combate.

Se esgrime uno contra uno, respetando arma, edad y sexo.

El blanco a atacar o defender está definido y depende del arma que se empuña: en espada todo el cuerpo, en sable de cintura para arriba, en florete sólo el tronco.

Regla universal: "La esgrima tiene un carácter leal y cortés"²⁸²; pues siempre existe un cierto riesgo. Por mucho que se desee ganar no todo vale.

Es necesario tener unas aptitudes físicas para poder competir.

Se empuña una única arma y con una sola mano.

Tocar al adversario sólo con el arma, lo que le hace que sea un deporte de lucha sin contacto directo.

Veamos con un ejemplo cómo una escena de obra y autor del Siglo de Oro, se podría presentar de tres modos diferentes, imaginando necesariamente que nos

282 "La E. C. (esgrima de competición o deportiva) y la E.T. (esgrima teatral) se rigen por una misma regla que dice: 'La esgrima tiene el carácter de un combate leal y cortés', en tanto en cuanto en las dos modalidades existe un cierto riesgo real; pero en E. T. podemos alterar conscientemente esa regla y jugar acciones que llamamos desleales, atacar a traición, engañar, mostrar miedo, o valor, o ser suicida, dependiendo de los personajes, la obra teatral, la puesta en escena... [...] Se tiene en cuenta al otro para compartirlo, no para anularlo." *Idem*, Alberola [1998], p.13.

trasladamos en el tiempo. La escena sería la del enfrentamiento entre Gonzalo Bustos, padre de los Infantes de Lara, y Viara, uno de los capitanes moros que ha combatido contra sus hijos. La escena representa el momento en que le presentan a Gonzalo Bustos las cabezas de sus siete hijos, en Acto II, escena III de la comedia *Los siete Infantes de Lara*,²⁸³ de Juan de la Cueva.

La primera propuesta, la escénica, sería tal cual la podríamos realizar en nuestro presente, con los recursos y conocimientos de que disponemos, ejecutando una dramaturgia de movimientos, con caracterización basada en el siglo XII (que es el tiempo de esa historia) y demás elementos sýgnicos a tono con los tiempos que corren. La segunda, trataríamos de hacer una propuesta histórica, teniendo en cuenta el armamento de la época y el modo posible de ser jugadas las armas en esas circunstancias por los personajes en esa situación, como si fuera real, cosa, como hemos dicho, muy poco viable. La tercera, en modo esgrima deportiva, no se podría realizar.

Con todo esto, vamos a intentar diseñar sobre el papel lo que sería este crudo enfrentamiento, acercándonos al tiempo del autor, pues sabemos que la obra se estrenó en Sevilla en 1579²⁸⁴, y que fue escrita unos años antes. La dimensión de una puesta en escena por entonces no consideraba la fidelidad a la caracterización, indumentaria y armas como necesarios para la representación. En el modo de jugar las armas y las propias armas sí tendríamos que ser fieles a ese tiempo. Se haría en un corral de comedias.

El desarrollo del enfrentamiento lo podemos ver en el Anexo III, *Ejemplos de coreografías de combate*, pp 883.

283 Cueva, J, de la, *El infamador. Los siete Infantes de Lara*, Edición José Cebrián, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

284 "En 1579 se estrenaron en el corral de doña Elvira [...] siete de las ocho piezas que nuestro poeta en escena aquel año de éxito y fama. Las tres primeras lo fueron por Alonso Rodríguez, y las restantes por Pedro de Saldaña: *La muerte del rey Sancho* (comedia). *El saco de Roma y muerte de Borbón* (comedia). *Los siete Infantes de Lara* (tragedia).", *Idem*, p.37.

12. Opinión de los maestros²⁸⁵.

Para finalizar traemos a colación la opinión estrictamente centrada en la cuestión del combate escénico, diferenciado de cualquier otro tipo de enfrentamiento, de varios maestros en esta especialidad, que a lo largo de décadas lo han puesto en valor internacionalmente.

En primer lugar, el maestro Enzo Cherubino, también profesor, afincado en Canarias, impulsor de la Esgrima espectacular en nuestras tierras:

"[...] Decimos que la práctica de la esgrima [...] contribuye a nuestra evolución individual en cuanto a: agilidad, equilibrio cardiorrespiratorio, flexibilidad, fuerza, valor, autodisciplina, intuición, rapidez de pensamiento, y de decisiones, astucia y velocidad. Por lo que concierne al control corporal y los gestos técnicos en el combate, aprenderemos a marcar los mismos golpes, a lanzarlos sin violencia, con frialdad y a respetar al adversario. Recordad siempre: ¡La esgrima se hace con alguien, no contra alguien!"²⁸⁶

El maestro de armas canadiense Bac H. Tau dice:

« Il est important de souligner que les combats sur scène ne se limitent pas à des combats à l'épée. En fait, les combats sur scène peuvent inclure tout type de conflit, qu'il s'agisse de conflits armés ou sans armes, qu'on lie au théâtre. Sur scène, toute altercation –qu'il s'agisse d'une simple gifle, d'une poussée ou bien d'une mêlée confuse sur un champ de bataille- est affaire sérieuse à mettre en scène. Ce n'est pas un jeu ou une compétition, il n'y a ni vainqueurs ni vaincus et pas davantage de guerriers ou de duellistes. Il y a seulement des artistes. »²⁸⁷

285 Cedemos la palabra a maestros de otros lugares y de otro tiempo y su obra escrita.

286 Cherubino, E., *Manual de Esgrima medieval y Arquería tradicional*, Arte Comunicación Visual, Santa Cruz de Tenerife, 2005, Prólogo.

287 Tau, B. H., *Esgrime Artistique*, Thespis, Paris, 2007, p. 4. Traducción de Francisco Alberola Miralles : "Es importante señalar que los combates en escena no se limitan sólo a los combates de espada. De hecho, los combates en escena pueden incluir todo tipo de conflicto, que se trata de conflictos armados o sin armas, que tienen lugar en el teatro. Sobre la escena, todo altercado –se trate de una simple bofetada, de un empujón o bien de una refriega confusa en el campo de batalla- es asunto serio a la hora de ponerlo en escena. No es un juego o una competición, ni hay vencedores ni vencidos y nunca luchadores o duelistas. Sólo hay (están) los artistas."

En la misma línea de diferenciación de los distintos tipos de esgrima y realzando la que llamamos Esgrima Artística, el maestro de armas portugués Eugénio Roque indica:

"A esgrima está ligada à evolução do Homen e da sua civilização na História, na Ciência, na política, na cultura.[...] Como expressao a Esgrima oferece ilimitadas e apasionantes possibilidades de criatividade".²⁸⁸

No podríamos dejar de mencionar al gran promotor de la esgrima escénica desde Francia, el entusiasta maestro de armas Bob Roboth acompañado de Daniel Marciano, que anuncian:

"L'escrime dite artistique est une conversation faite d'échanges selon un ordre convenu. Elle offre une plus grande liberté de déplacements. [...] Diverses formules de combat peuvent se concevoir. On peut essayer un combat à un contre deux ou bien imaginer una altercacion avec un nombre égal de "suivants" dans chaque camp. Ce type d'escrime implique aussi une connaissance de l'histoire de la période considérée [...]."²⁸⁹

Al igual que Michel Palvadeau, que comenta:

"Essentiellment destiné au spectacle, son objectif est de mettre en scene des combats d'escrime en replaçant les affrontements dans leur contexte social et humain, et en adoptant les méthodes de combat apropiées. [...] L'escrime artistique se propose précisément de mettre en valeur cette bipolarité de l'escrime, en associant à la science de les armes l'esthetique qui découle naturellement d'une pratique savante. Quell que sois son rôle, bono u méchant, le duelliste devra

288 Roque, E., *Esgrima Artística*, Hugin, Lisboa, 1999, p.19. traducción de Francisco Alberola Miralles: " La Esgrima está ligada a la evolución del Hombre y de su civilización en la Historia, en la Ciencia, en la política, en la cultura. [...] Como expresión la Esgrima ofrece ilimitadas y apasionantes posibilidades de creatividad." Conocía sus escritos y tenía referencias de otros colegas, pero fue en Agosto 2012 cuando pude estrechar su mano y comprobar su maestría en la esgrima de escena, como así ocurrió cuando en el Congreso de Esgrima Artística que se celebró en Estoril tuvo varios premios en diferentes modalidades.

289 Heddle-Roboth, R. y Marciano, D., *De l'Épée à la Scène*, Thespis, Ecole-Valentin, 2007, p.106-07. Traducción de Francisco Alberola Miralles: "La esgrima llamada artística es una conversación hecha de cambios (modificaciones) según un orden convenido (preestablecido). Ella ofrece una gran libertad de movimiento. [...] Diversas fórmulas de combate pueden concebirse. Se puede ensayar un combate de uno contra dos o bien imaginar un altercado con un número igual de acompañantes (o adversarios), dentro de cada campo. Este tipo de esgrima implica también un conocimiento de la historia del período considerado [...]." Familiarmente se le conoce como Bob Roboth y debo declarar que fue un placer trabajar con él en la Universidad de Paris en los años ochenta. Posteriormente, hemos seguido en contacto por medio de colegas compartidos, como Ricard Pous, Daniel Marciano, Adriano Iurossevich, Renato Gatto.

convaincre, faire preuve d'une grande aisance et révéler la beauté de geste par l'éclat de son interprétation...".²⁹⁰

Y la del maestro Joaquín Campomanes, campeón olímpico y profesor, que indica:

"Es imprescindible dismantelar la esgrima deportiva como base de trabajo y transformar los elementos de progresión técnica que ésta tiene en los verdaderos objetivos de formación actoral. [...] En muchas ocasiones he oído que la esgrima es una actividad corporal muy buena para el entrenamiento de un actor. Yo no comparto esa opinión. Para el entrenamiento de un actor, la esgrima puede ser igualmente útil como la natación, el atletismo o el tiro con arco. En mi opinión, la esgrima es imprescindible no para el entrenamiento de un actor, sino en la formación del actor.[...] El otro gran espacio de aplicación de la esgrima en el trabajo del actor (es) la "lucha escénica", aplicación práctica de todo el proceso de aprendizaje puesto al servicio de la "puesta en escena". [...] Al igual que el vestuario o el maquillaje no disfraza o camufla al actor, sino que construye al personaje, las armas forman parte igualmente de esa construcción y a su vez le confieren un carácter determinado. Su forma de portarla, envainarla o desenvainarla, su destreza o su torpeza, definen un personaje. De aquí la importancia del total y pleno conocimiento de su uso y de su utilización. La calidad en los movimientos, la precisión, la coordinación y la seguridad no se improvisan."²⁹¹

No queremos finalizar este apartado sin dejar constancia escrita de la opinión de la maestra de diversas técnicas del movimiento como es Marta Schinca, que nos dedica unas frases apoyando la interconexión entre las disciplinas corporales, lazos fuertes expresivos para el actor:

290 Pavaldeau, M., *Guide pratique d'escrime artistique*, ep, Bresson, 2009, p.28. Traducción de Francisco Alberola Miralles: "Esencialmente destinado al espectáculo, su objetivo es poner en escena los combates de esgrima situando en su lugar los enfrentamientos en su contexto social y humano, y adoptando los métodos de combate apropiados. [...] La esgrima artística se propone precisamente poner en valor esta bipolaridad de la esgrima, asociando a la ciencia de las armas la estética que fluye o deriva naturalmente de una práctica sabia. Sea cual sea su papel, bueno o malo, el duelista deberá convencer, dar prueba de un gran dominio y mostrar la belleza del gesto por el brillo de su interpretación..." Tuve el honor de conocerlo en la 5ª Edición del Campeonato del Mundo de Esgrima Artística (World Stage Fencing Championship) celebrado en Estoril (Portugal) en agosto 2012.

291 Campomanes Grande, J., "La codificación en el trabajo del actor", en *ADE Teatro*, Madrid, nº 92, septiembre-octubre 2002, p.150-152.

"Restaría comentar que las diferentes técnicas corporales como [...]la Expresión, la Danza, el Mimo, la Acrobacia, la Esgrima, así como otros códigos de trabajo corporal, se complementan entre sí a la hora de afrontar una educación para el movimiento. [...] Podemos aseverar [...] que todas [...] agrandan la riqueza de las otras, aportando puntos de vista diferentes sobre los mismos contenidos, sin contradecirlos. [...] El arte del movimiento es tan viejo como el teatro, pero es en el siglo XX cuando diferentes técnicas corporales se empiezan a desarrollar autónomamente, estructurando, a la vez, un conjunto de códigos que, aplicados al trabajo del actor, agrandan su potencial creativo y expresivo. [...] Extraer lo universal del arte del movimiento, [...] De esta forma abarca toda la gama posible de matices de esfuerzo en el movimiento humano, que se extendería al mundo animal, materias y elementos.²⁹²

Y por último, vale la pena traer a colación las palabras del Maestro del Danzar del siglo XVII, Juan de Esquivel Navarro, en las que sabiamente aporta una opinión interdisciplinar entre artes tan próximas como ésta y el esgrimir las armas:

"Ha habido muy pocos que dancen que no hayan frecuentado las armas; porque como se hallan diligentes y prestos de pies, y con fuerza en las piernas, y tienen los oídos llenos de oír en la Escuela tratar de la destreza, que es de lo más que se trata, en viéndose con medianos pulsos, van a aprender: y estos tales se hacen capaces más aprisa que el que no sabe danzar. Y por esto el danzar y el juego de armas los tengo por hermanos, porque ambas cosas en un sujeto se dan muy bien las manos. Y en este Tratado podía yo poner muchos diestros de ambas habilidades como lo son Alberto de la Cuesta, Familiar del Santo Oficio; Juan de Pastrana, Escribano de su Majestad, vecinos de Madrid, y otros muchos que no pongo por no ser enfadoso. Y singularizo estos dos, porque efectivamente están en esta Ciudad obrando ambas cosas con excelencia, que es notorio a todos los que los conocen.²⁹³

292 Schinca, M., "El lugar de las técnicas corporales en la formación actoral", en *ADE Teatro*, Madrid, nº 92, septiembre-octubre 2002, pp.144-149.

293 Esquivel Navarro, J. de, *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Impreso en Sevilla por Juan Gomez de Blas, 1642, Capítulo V, p.35.

ANEXOS

ANEXO I.

FICHAS DE ESGRIMA ESCÉNICA

**INDICE ALFABÉTICO DE AUTORES, OBRAS Y ESCENAS
DE ARMAS DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

Modelo de Ficha de Esgrima Escénica²⁹⁴.

Fichas de recogida y catalogación de datos sobre todo tipo de enfrentamiento y lances de armas. Las fichas están basadas en textos teatrales de autores del Siglo de Oro. En ellas se anotan datos referidos a la autoría de la obra, identificación de la escena, personajes, acción que desarrollan, armas con las que combaten, u objetos y útiles si los hubiere que se utilizan como armas; también, el modo estrófico en el que está escrita, el argumento del lance de armas y el conflicto que genera el encuentro entre adversarios.

Las Fichas recogen todo el periodo aurisecular, desde *La Celestina* (un poco antes, desde Rodrigo de Cota y su *Diálogo entre Amor y un Viejo*) hasta post-Calderón, con Moreto y las lindezas de su 'don Diego'.

Su misión es disponer un cuerpo ordenado de escenas de armas a las que se pueda recurrir y consultar. La gran mayoría han sido citadas a lo largo de la tesis, y quizás al lector interese curiosear en esos textos y situaciones originales, puestas de este modo al alcance de unas páginas. De esta manera se facilita su lectura y también el acercamiento al teatro del Siglo de Oro español.

En su conjunto forman un cuerpo de Fichero próximo al centenar, en el que hay tan solo un par de fichas (garbanzos negros) que, cosa extraña, no contienen ninguna escena de armas, pero sí un conflicto suficiente como para que pueda haber enfrentamiento, y por eso están recogidas.

Sabemos que son muchas más las escenas de las que aquí se muestran, y somos conscientes de esa carencia. Sabemos también que estas, o parecidas palabras, son asumidas por muchos estudiosos que se atreven a investigar aspectos inmersos de nuestro inmenso teatro áureo.

Por último decir que no están recogidas todas las escenas de armas de cada uno de los textos que presentamos en este fichero; que a veces se ha optado por una escena menos conocida que otra de ese texto, porque nos ha parecido más interesante por contener algún aspecto relacionado con las armas, el conflicto, el número de personajes, o la irregularidad de la escena misma.

294 Modelo de Ficha que recoge información sobre la escena de armas estudiada.

Y que las Fichas están basadas únicamente en el texto del autor. En la interpretación que de ella se hace a veces nos conduce a lugares exquisitos no contenidos en el mismo, y quizás esa digresión personal sea tomada como una presunción. Nada más alejado de nuestra intención: siempre se busca enriquecer lo que desde el texto y autor se propone, sin traicionar la idea por él propuesta. Al menos eso es lo que se pretende e intenta.

En la parte final del fichero incluimos un cuadro en el que se relacionan distintos datos contenidos en ellas, poniendo especial interés en la relación arma / conflicto / estrofa, a modo de guía práctica que oriente en la organización de posibles y futuras puestas en escena y / o probables investigaciones.

MODELO DE FICHA DE ESGRIMA ESCÉNICA

AUTOR :	FICHA N°
TÍTULO:	
Comentario:	
JORNADA / ACTO: ESCENA: GÉNERO: ÉPOCA:	
MODO ESTRÓFICO:	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN:	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...):	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO:	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE:	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS:	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO:	

Relación de autores del Siglo de Oro ordenados alfabéticamente.

AZEVEDO, ÁNGELA DE	pg. 378
CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO	pg. 382
CARO MALLÉN DE SOTO, ANA	pg. 451
CASTRO, GUILLÉM DE	pg. 466
CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE	pg. 478
CLARAMONTE, ANDRÉS DE	pg. 497
COTA, RODRIGO DE	pg. 500
CUEVA, JUAN DE LA	pg. 504
ENZINA, JUAN DEL	pg. 509
FERNÁNDEZ, LUCAS	pg. 520
LOPE DE VEGA, FÉLIX	pg. 528
MIRA DE AMESCUA, ANTONIO	pg. 663
MORETO, AGUSTÍN DE	pg. 669
PÉREZ DE MONTALBÁN	pg. 678
REY DE ARTIEDA	pg. 680
ROJAS, FERNANDO DE	pg. 682
ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE	pg. 689
RUEDA, LOPE DE	pg. 732
RUÍZ DE ALARCÓN, JUAN	pg. 738
SALUCIO DEL POYO, DAMIÁN	pg. 749
TIRSO DE MOLINA	pg. 753
TORRES NAHARRO	pg. 782
VÉLEZ DE GUEVARA	pg. 791
VICENTE, GIL	pg. 792
ZAYAS, MARÍA DE	pg. 799

Numeración ordinal de Fichas por autores

AZEVEDO, ÁNGELA DE

pg. 378

Muerto disimulado, El

Nº ficha 1

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO

pg. 382

Alcalde de Zalamea, El

Nº ficha 2

A secreto agravio, secreta venganza

Nº ficha 3

Casa con dos puertas mala es de guardar

Nº ficha 4

Dama duende, La

Nº ficha 5

Dar tiempo al tiempo

Nº ficha 6, 7

Escondido y la tapada, El

Nº ficha 8

Galán fantasma, El

Nº ficha 9

Hombre pobre todo es trazas

Nº ficha 10

Mágico prodigioso, El

Nº ficha 11

Médico de su honra, El

Nº ficha 12

No hay burlas con el amor

Nº ficha 13

Príncipe constante, El

Nº ficha 14

Sitio de Breda, El

Nº ficha 15

Vida es sueño, La

Nº ficha 16,17

CARO MALLÉN DE SOTO, ANA

pg. 451

Conde Partinuplés, El

Nº ficha 18

Valor, agravio y mujer

Nº ficha 19

CASTRO, GUILLÉM DE

pg. 466

Mocedades del Cid, Las

Nº ficha 20

Curioso impertinente, El

Nº ficha 21

Perfecto caballero, El

Nº ficha 22, 23

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE

pg. 478

Gallardo español, El

Nº ficha 24

Guardia cuidadosa, La

Nº ficha 25

Numancia, La

Nº ficha 26

<i>Retablo de las maravillas, El</i>	Nº ficha 27
<i>Rufián dichoso, El</i>	Nº ficha 28
CLARAMONTE, ANDRÉS DE	pg. 497
<i>Deste agua no beberé</i>	Nº ficha 29
COTA, RODRIGO DE	pg. 500
<i>Diálogo entre Amor y un Viejo</i>	Nº ficha 30
CUEVA, JUAN DE LA	pg. 504
<i>Infamador, El</i>	Nº ficha 31
<i>Siete Infantes de Lara, Los</i>	Nº ficha 32
ENZINA, JUAN DEL	pg. 509
<i>Plácida y Vitoriano</i>	Nº ficha 33, 34
FERNÁNDEZ, LUCAS	pg. 520
<i>Comedia de Bras Gil y Beringuella</i>	Nº ficha 35
LOPE DE VEGA, FÉLIX	pg. 528
<i>Almenas de Toro, Las</i>	Nº ficha 36
<i>Amor, pleito y desafío</i>	Nº ficha 37
<i>Argel fingido, El</i>	Nº ficha 38
<i>Asalto de Mastroque por el Príncipe de Parma, El</i>	Nº ficha 39
<i>Bastardo Mudarra, El</i>	Nº ficha 40
<i>Caballero de Olmedo, El</i>	Nº ficha 41, 42
<i>Castelvines y Monteses</i>	Nº ficha 43, 44
<i>Dama boba, La</i>	Nº ficha 45
<i>Discreta enamorada, La</i>	Nº ficha 46
<i>Doncella Teodor, La</i>	Nº ficha 47
<i>Dos bandoleras, Las</i>	Nº ficha 48
<i>Estrella de Sevilla, La</i>	Nº ficha 49
<i>Fingido verdadero, Lo</i>	Nº ficha 50
<i>Flores de don Juan, Las</i>	Nº ficha 51

<i>Fuenteovejuna</i>	Nº ficha 52
<i>Genovés liberal, El</i>	Nº ficha 53
<i>Hamete de Toledo, El</i>	Nº ficha 54
<i>Locos de Valencia, Los</i>	Nº ficha 55
<i>Melindres de Belisa, Los</i>	Nº ficha 56
<i>Moza del cántaro, La</i>	Nº ficha 57
<i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i>	Nº ficha 58
<i>Primer rey de Castilla, El</i>	Nº ficha 59, 60
<i>Rey don Pedro en Madrid, El</i>	Nº ficha 61
<i>Rufián Castrucho, El</i>	Nº ficha 62
<i>Viuda valenciana, La</i>	Nº ficha 63
MIRA DE AMESCUA, ANTONIO	pg. 663
<i>Esclavo del demonio, El</i>	Nº ficha 64
MORETO, AGUSTÍN DE	pg. 669
<i>Lindo Don Diego, El</i>	Nº ficha 65
<i>Travesuras del Cid, Las</i>	Nº ficha 66
PÉREZ DE MONTALBÁN	pg. 678
<i>Monja Alférez, La</i>	Nº ficha 67
REY DE ARTIEDA	pg. 680
<i>Amantes de Teruel, Los</i>	Nº ficha 68
ROJAS, FERNANDO DE	pg. 682
<i>Celestina, La</i>	Nº ficha 69
ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE	pg. 689
<i>Abre el ojo</i>	Nº ficha 70
<i>Bandos de Verona, Los</i>	Nº ficha 71
<i>Donde hay agravios no hay celos</i>	Nº ficha 72
<i>Entre bobos anda el juego</i>	Nº ficha 73
<i>Obligados y ofendidos</i>	Nº ficha 74

RUEDA, LOPE DE	pg. 732
<i>Comedia Medora</i>	<i>Nº ficha 75</i>
<i>Pagar y no pagar. Paso Sexto.</i>	<i>Nº ficha 76</i>
RUÍZ DE ALARCÓN, JUAN	pg. 738
<i>Examen de maridos, El</i>	<i>Nº ficha 77</i>
<i>Verdad sospechosa, La</i>	<i>Nº ficha 78, 79</i>
SALUCIO DEL POYO, DAMIÁN	pg. 749
<i>Privanza y caída de don Álvaro de Luna</i>	<i>Nº ficha 80</i>
TIRSO DE MOLINA	pg. 753
<i>Burlador de Sevilla, El</i>	<i>Nº ficha 81</i>
<i>Condenado por desconfiado, El</i>	<i>Nº ficha 82</i>
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	<i>Nº ficha 83</i>
<i>Marta la piadosa</i>	<i>Nº ficha 84</i>
<i>Vergonzoso en palacio, El</i>	<i>Nº ficha 85</i>
TORRES NAHARRO	pg. 782
<i>Comedia Himenea</i>	<i>Nº ficha 86</i>
<i>Comedia Soldadesca</i>	<i>Nº ficha 87</i>
VÉLEZ DE GUEVARA	pg. 791
<i>Reinar después de morir</i>	<i>Nº ficha 88</i>
VICENTE, GIL	pg. 792
<i>Auto da Barca do Inferno</i>	<i>Nº ficha 89</i>
<i>Tragicomedia de Don Durados</i>	<i>Nº ficha 90</i>
ZAYAS, MARÍA DE	pg. 799
<i>Traición en la amistad, La</i>	<i>Nº ficha 91</i>

Fichas de Esgrima Escénica numeradas

AZEVEDO, ÁNGELA DE

AUTOR: AZEVEDO, ÁNGELA DE

FICHA Nº 1

TÍTULO: *El muerto disimulado*²⁹⁵

Comentario: "El teatro de Ángela de Azevedo se caracteriza por un gusto muy barroco por la desmesura, el exceso, lo extremo. El gusto por lo absoluto, por la exasperación de las pasiones, alcanza en sus comedias momentos difíciles de igualar [...]."296 Las actitudes de los personajes son sorprendentes, no creíbles, caprichosas muchas veces (por ejemplo, cuando don Álvaro se empeña en matar a su primo Alberto porque ha hablado con su hermana, y asevera que "es fuerza que vaya / luego a quitarle la vida").

JORNADA I, pp.221-224, vv.771-827, GÉNERO: comedia de capa y espada, comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Lisarda, vestida de varón y con actitudes de vengador, va en busca del que cree que es el asesino de su hermano, Clarindo. Casualmente se ve inmersa en un enfrentamiento en el que uno de los enfrentados es, precisamente, la persona que está buscando.

Texto.

(Salen don Álvaro y Alberto riñendo.)

Don Álvaro.-

De esta suerte de mi honor
vengar las injurias trato.

Alberto.-

No el honor así se venga,
que es ofenderlo apurarlo,
y más si son las sospechas
procedidas de un engaño.

Don Álvaro.-

¿Qué engaño, aleve? Mi acero
te hará el desengaño claro.

Alberto.-

Ved primero...

Don Álvaro.-

Ya lo he visto.

295 Azevedo, Ángela de , *El muerto disimulado*, Publicaciones de la ADE, Serie Literatura Dramática nº 44, Edición de Fernando Doménech, Madrid, 1999, pp.191-334.

296 *Idem*, p.9.

(Salen Papagayo y Lisarda metiéndose en medio.)

Lisarda.-

Caballeros, reportaos
y de los aceros vuestros
reprimid los golpes bravos.

Papagayo.-

No puedo sacar el mío,
que está mal acostumbrado,
y por ser poco devoto
nunca hasta aquí le contaron
en Coimbra en la procesión
de los desnudos.

Don Álvaro.-

Dejadnos.
¿Qué os obligó, caballero,
a entraros acá?

Papagayo.-

El diablo,
que no fue santo ni santa.

Lisarda.-

Ea, no haya más, hidalgos.

Alberto.-

A muy buen tiempo ha venido
este hombre para excusarnos
a los dos una desdicha,
y así, pues lugar me ha dado,
yo me retiro.

Don Álvaro.-

Cobarde;
¿huyes? Espera.

Lisarda.-

Mi brazo
os detendrá.

Alberto.-

Nos veremos
a solas los dos.

Papagayo.-

En salvo
se pone este amigo: acierta.

Don Álvaro.-

Pues que me habéis estorbado
mi venganza, contra vos
se han de volver mis enfados.

Lisarda.-

Sin razón es que mi acero
sabrà rebatir.

Papagayo.-

Remalo.
¿Con mi amo es la pendencia?
¿Qué harás en aqueste caso,
Papagayo? Ya se ve,
Por si acaso algún cristiano
Va por la calle, que acuda,
decir de los papagayos,
siguiendo el común estilo:
“¿Quién pasa, quién pasa?”

(Cae la espada a don Álvaro).

Don Álvaro.-

¡Raro
valor! Tened que la espada
se me ha caído.

Papagayo.-

¡Oh, bizarro
Lisardillo, que hecho hombre
De espadas ganó la mano.

(Dale Lisarda la espada).

Lisarda.-

Tomad y a reñir volved.

Don Álvaro.-

Eso no, más las volvamos

a las vainas, y os suplico,
que ya me veo aficionado
a vuestros bríos, quién sois
me digáis.

Lisarda.-

A mi Lisardo
me llaman; soy forastero
y vengo por un despacho
de serviciós a la Corte.

MODO ESTRÓFICO: romance en á-o.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Lisarda (que se hace llamar Lisardo), don Álvaro y Alberto.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): pelea, que se desarrolla en dos partes. La primera es de don Álvaro contra su primo Alberto, por cuestiones de honor; la segunda es, tras haberlos separado Lisarda, entre don Álvaro, y ella misma.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Lisarda acompañada de su criado Papagayo están en Lisboa en busca del que ella cree que es el asesino de su hermano; oyen cuchilladas en una casa y acuden; separa a los que se están batiendo; uno de ellos huye y el otro, don Álvaro, se ofende y le reta; se enfrentan y Lisarda le desarma. Inmediatamente ella se enamora de él; inmediatamente se hacen amigos.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto de la primera parte es entre don Álvaro con su primo Alberto, que se ha acercado "atrevido / a hablar con Beatriz, mi hermana" (vv. 885-86). El segundo conflicto es por la ofensa que, según don Álvaro, le ha hecho Lisarda separándolos a ambos, con lo que ha impidiendo que lo matara.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 2

TÍTULO: *El alcalde de Zalamea*.²⁹⁷

El capitán don Álvaro, en casa de Pedro Crespo, finge perseguir a Rebolledo para conseguir ver a Isabel.

JORNADA I, ESCENA: XIII-XVI GÉNERO: comedia de honor, ÉPOCA: siglo XVI, reinando Felipe II (1556-1598)

Texto.-

ÁLVARO:

[...] Quiero
para cierta invención que he imaginado,
con que salir intento de un cuidado.

REBOLLEDO:

Pues, ¿qué es lo que se aguarda?
Lo que tarda en saberse, es lo que tarda
en hacerse.

ÁLVARO:

Escúchame. Yo intento
subir a ese aposento
por ver sien él una persona habita,
que de mí hoy esconderse solicita.

REBOLLEDO:

Pues, ¿por qué no le subes?

ÁLVARO:

No quisiera,
sin que alguna color para esto hubiera,
por disculparlo más; y así, fingiendo
que yo riño contigo, has de irte huyendo
por ahí arriba. Yo entonces enojado
la espada sacaré. Tú muy turbado
has de entrarte hasta donde
esta persona que busque se esconde.

REBOLLEDO:

Bien informado quedo.

CHISPA:

(Pues habla el capitán con Rebolledo)

297 Calderón de la Barca, P., *El Alcalde de Zalamea en Teatro*, Ediciones Xertoa, San Sebastián, 1984, pp.233-337.

hoy de aquella manera,
desde hoy me llamarán la bolichera).

(Habla REBOLLEDO en alta voz).

REBOLLEDO:

¡Vive Dios que han tenido
esta ayuda de costa, que he pedido,
un ladrón, un gallina y un cuitado!
Y ahora que la pide un hombre honrado,
¡No se la dan!

CHISPA:

Ya empieza su tronera. (Aparte)

ALVARO:

Pues, ¿cómo me habla a mí de esa manera?

REBOLLEDO:

No tengo de enojarme
cuando tengo razón?

ÁLVARO:

No, ni ha de hablarme;
y agradezca que sufro aqueste exceso.

REBOLLEDO:

Ucé es mi capitán, sólo por eso
callaré. Mas, por Dios, que si yo hubiera
la bengala en mi mano...

ÁLVARO:

¿Qué me hiciera?

CHISPA:

¡Tente, señor! (Su muerte considero.)

REBOLLEDO:

Que me hablara mejor.

ÁLVARO:

¿Qué es lo que espero,
que no doy muerte a un pícaro atrevido?

REBOLLEDO:

Huyo, por el respeto que he tenido
a esa insignia.

ÁLVARO:

Aunque huyas,
te he de matar.

CHISPA:
 (Ya él hizo de las suyas.)

SARGENTO:
 ¡Tente, señor!

CHISPA:
 ¡Escucha!

SARGENTO:
 ¡Aguarda, espera!

CHISPA:
 Ya no me llamarán la bolichera
 (Éntrale acuchillando y salen Juan con espada y Pedro Crespo).

JUAN:
 ¡Acudid todos presto!

CRESPO:
 ¿Qué ha sucedido aquí?

JUAN:
 ¿Qué ha sido esto?

CHISPA:
 Que la espada ha sacado
 el capitán aquí para un soldado,
 y esa escalera arriba
 sube tras él.

CRESPO:
 ¿Hay suerte más esquivia?

CHISPA:
 Subid todos tras él.

JUAN:
 Acción fue vana
 esconder a mi prima y a mi hermana.

 (Éntranse y salen Rebolledo huyendo, e Isabel e Ines).

REBOLLEDO:
 Señoras, si siempre ha sido
 sagrado el que es templo, hoy
 sea mi sagrado aqueste,
 puesto que es templo de Amor.

ISABEL:
 ¿Quién a huir de esa manera
 os obliga?

INÉS:

¿Qué ocasión
tenéis de entrar hasta aquí?

ISABEL:

¿Quién os sigue o busca?

(Salen don Álvaro y el Sargento).

ÁLVARO:

Yo;
que tengo de dar la muerte
al pícaro, ¡Vive Dios!
Si pensase....

ISABEL:

Deteneos,
siquiera porque, señor,
vino a valerse de mí;
que los hombres, como vos,
han de amparar las mujeres,
si no por lo que ellas son,
porque son mujeres; que esto
basta, siendo vos quien sois.

ÁLVARO:

No pudiera otro sagrado
librarle de mi furor,
sino vuestra gran belleza;
por ella vida le doy.
Pero mirad, que no es bien
en tan precisa ocasión
hacer vos el homicidio,
que no queréis que haga yo.

ISABEL:

Caballero, si cortés
ponéis en obligación
nuestras vidas, no zozobre
tan presto la intercesión.
Que dejéis este soldado

os suplico; pero no
que cobréis de mí la deuda
a que agradecida estoy.

ÁLVARO:

No sólo vuestra hermosura
es de rara perfección,
pero vuestro entendimiento
lo es también; porque hoy en vos
alianza están jurando
hermosura y discreción.

(Salen Pedro Crespo y Juan, las espadas desnudas).

CRESPO:

¿Cómo es eso, caballero?
¿Cuando pensó mi temor
hallaros matando a un hombre,
os hallo...

ISABEL:

(¡Válgame Dios!)

CRESPO:

...requebrando una mujer?
Muy noble sin duda sois,
pues que tan presto se os pasan
los enojos.

ÁLVARO:

Quien nació
con obligaciones, debe
acudir a ellas; y yo
al respeto de esta dama
suspendí todo el furor.

CRESPO:

Isabel es hija mía,
y es labradora, señor,
que no dama.

JUAN:

(Vive el cielo
que todo ha sido invención,

para haber entrado aquí!
Corrido en el alma estoy
de que piensen, que me engañan,
y no ha de ser.) Bien, señor
capitán, pudierais ver
con más segura atención
lo que mi padre desea
hoy serviros, para no
haberle hecho este disgusto.

CRESPO:

¿Quién os mete en eso a vos,
rapaz? ¿Que disgusto ha habido?
Si el soldado le enojó,
¿no había de ir tras él? Mi hija
estima mucho el favor
del haberle perdonado,
y el de su respeto yo.

ÁLVARO:

Claro está, que no habrá sido
otra causa, y ved mejor
lo que decís.

JUAN:

Yo lo he visto
muy bien.

CRESPO:

Pues, ¿Cómo habláis vos
así?

ÁLVARO:

Porque estáis delante,
más castigo no le doy
a este rapaz.

CRESPO:

Detened,
señor capitán; que yo
puedo tratar a mi hijo
como quisiere, y no vos.

JUAN:

Y yo sufrirlo a mi padre,
mas a otra persona no.

ÁLVARO:

¿Qué habíais de hacer?

JUAN:

Perder
la vida por la opinión.

ÁLVARO:

¿Qué opinión tiene un villano?

JUAN:

Aquella misma que vos;
que no hubiera un capitán
si no hubiera un labrador.

ÁLVARO:

¡Vive Dios, que ya es bajeza
sufrirlo!

CRESPO:

Ved que yo estoy
de por medio.

(Sacan las espadas).

REBOLLEDO:

¡Vive Cristo,
Chispa, que ha de haber hurgón!

CHISPA:

¡Aquí del cuerpo de guardia!

REBOLLEDO:

¡Don Lope! (ojo avizor.)

(Sale don Lope con hábito, muy galán, y bengala).

LOPE:

¿Qué es aquesto?

MODO ESTRÓFICO: pareados de once sílabas: AA, BB, CC...vv. 631-672; desde el v. 673 al v. 680 son heptasílabos y endecasílabos pareados (silvas pareadas) 7a-11A, 7 b-11B...; desde el 681 en adelante cambia y la estrofa es romance en ó acentuado.

<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: capitán don Álvaro, Rebolledo, Isabel, Pedro Crespo, su hijo Juan y don Lope.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): el capitán y Rebolledo fingen una discusión, excusa para acceder a las habitaciones superiores de la casa en donde está Isabel. Una vez allí hay enfrentamiento verbal y armas.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: la escena podemos dividirla en varias sub-escenas. La primera, es el concierto entre el Capitán y Rebolledo; la segunda, la ejecución del plan con la persecución del capitán a Rebolledo; la tercera, sería el cruce de armas en la casa de Pedro Crespo entre ambos, pelea fingida, para excusar el haber entrado. Lo siguiente es el diálogo con Isabel y la irrupción de Pedro Crespo y su hijo Juan, espadas en mano.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: tenemos por tanto dos enfrentamientos: el primero, fingido, entre el capitán y Rebolledo y el segundo, entre Pedro Crespo, apoyado por su hijo Juan, y el capitán don Álvaro. El conflicto del primero es el carácter prepotente del capitán hacia los aldeanos y su afán de ver y entablar relación con la hija de Pedro Crespo; el segundo conflicto deviene directamente de éste y es consecuencia: Pedro Crespo conoce los verdaderos motivos del capitán y le reclama un respeto a su honor, a sí mismo y a su casa y sus gentes. La impertinencia del capitán provoca que se desenvainen las espadas y que se lleguen a esgrimir, seguramente, algunos golpes entre el capitán y Juan y Pedro Crespo.</p>

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 3

TÍTULO: *A secreto agravio, secreta venganza.*²⁹⁸

Comentario: Drama de honor, se dice que su protagonista es el Yago español que venga su ofensa con la muerte de su esposa doña Leonor, y previamente la de su ofensor, don Luís. En su venganza intervienen los cuatro elementos: el mar , el agua, el viento y el fuego:

Así el mar las manchas lava
de la gran desdicha mía:
el viento la lleve luego
donde no se sepa della;
la tierra ande por no vella,
y cenizas la haga el fuego;
porque así el mortal aliento,
que a turbar el sol se atreve,
consume, lave, arda y lleve
tierra, agua, fuego y viento.

Hay un monólogo de don Lope sobre el honor que podría ser monólogo de armas (Jornada III, Escena VI).

Escena²⁹⁹ de armas en la que don Juan, amigo de don Lope, se cruza con don Luis, amante de hace años de doña Leonor, y cruzan armas en la oscuridad. Don Luis se esconde en la habitación de ella, cuyo esposo, don Lope, acude al ruido de las cuchilladas y cruza armas con don Juan, a oscuras igualmente, sin reconocerlo.

JORNADA II, ESCENA XIII-XIV, vv.636-697, GÉNERO: drama de honor, de adulterio, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

D^a Leonor.-

Estando casada ya;
y pues os desengañé,
¿a qué habéis venido aquí?

Don Luis.-

Sólo he venido por ver
si hay ocasión de quejarme;
que si culpando tu fe
descanso, iré luego a Flandes,
donde una bala me de,
para que la pólvora cumpla

298 Calderón de la Barca, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1976.

299 *Idem*, pp.71-73.

lo que me ofreció otra vez.

Sirena.-

Gente sube la escalera.

D^a Leonor.-

¡Ay, cielos! ¿Qué puedo hacer?
Oscura está aquesta sala;
que aquí te quedes es bien,
porque a ti solo te hallen;
y habiendo entrado quien es,
podrás irte, no a Castilla;
que ocasión habrá después
para acabar de quejarte.

Sirena.-

Yo voy contigo también.
(*Vanse las dos.*)

ESCENA XII

Don Luís.-

¿Qué confusión es ésta,
que a mi desdicha iguala?
Oscura está la sala,
y la noche funesta,
ya de sombra cubierta
baja. No sé la casa ni la puerta;
que otra vez no he llegado
aquí. ¡Forzosa pena!
Temerosa Sirena
y Leonor, me han dejado
confuso y sin sentido.

ESCENA XIII

(*Don Juan que andando a oscuras se encuentra con don Luís.*)

Don Juan.-

¿A estas horas no hubieran encendido
una luz? Mas, ¿qué es esto?
¿Quién es? ¿No me responde?

Don Luís.-

(Aparte)
¡Halle puerta por donde
salir!

Don Juan.-

Responda presto,
o ya desenvainada,
lengua de acero, lo dirá mi espada.

*(Al entrarse don Luís por la puerta que va al cuarto de
doña Leonor, alcanzado por don Juan, saca la espada y la cruza con
él, retirándose luego.)*

ESCENA XIV

Don Lope y Manrique.- Don Juan.

Don Lope.-

¡Ruido de cuchilladas
y oscuro el aposento!

Don Juan.-

Aquí los pasos siento.

Manrique.-

Voy por luz
(Vase.)

Don Lope.-

¡Aquí espadas!
Ya es fuerza que me asombre

Don Juan.-

Ya le he dicho otra vez que diga el nombre.

Don Lope.-

¿Quién mi nombre pregunta?

Don Juan.-

Quien porque habléis, sospecho
que abrirá en vuestro pecho

mil bocas con la punta
de este acero.

ESCENA XV

Doña Leonor, Sirena, Manrique. –Don Lope y don Juan.

Doña Leonor.-

(Dentro)

¡Luz, presto!

(Salen doña Leonor y Sirena, y Manrique con luz.)

Don Lope.-

Don Juan!

Don Juan.-

¡Don Lope!

Doña Leonor.-

¡Ay, cielos!

Don Lope.-

Pues ¿qué es esto?

Don Juan.-

En esta cuadra entraba,
cuando un hombre salía.

Doña Leonor.-

Algún hombre sería,
que robarla intentaba.

Don Lope.-

¡Hombre!

Don Juan.-

Sí, y preguntando
quien era, la respuesta dio callando.

Don Lope.-

(Aparte)

(Disimular conviene.)

.....

yo era el mismo que salía.

<p>MODO ESTRÓFICO: se reproduce la estrofa 7a,7b,7b,7a,7c,11C, de seis versos, siendo el último de arte mayor, endecasílabo, mientras que los otros son heptasílabos.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan, don Luís, don Lope; doña Leonor, Sirena y Manrique.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): en el doble cruce de armas los adversarios primeros son don Juan-don Luís (que huye); en el segundo son don Juan-don Lope, que se reconocen cuando traen luz. Es una escena de difícil ejecución espacial puesto que son dobles parejas las enfrentadas, en sucesión continua una de la otra.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Luis, antiguo amante de doña Leonor, acude a verla, amparado por la oscuridad y favorecido por la criada Sirena. Estando hablando doña Leonor y él oyen pasos. Ella y su criada se alejan, quedando don Luís en la sala oscura. Don Juan entra y en la oscuridad se cruza con don Luis y espada en mano cruzan golpes. Don Luis va a esconderse a la habitación de doña Leonor y de nuevo a oscuras don Juan se cruza con don Lope que ha oído ruidos de cuchilladas y acude presto. Se reconocen cuando traen luz.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el amor que antaño se tenían doña Leonor y don Luis, hace que ella consienta en que él vaya a verla a su casa. Estando así llega don Lope su esposo, acompañado de don Juan.</p>

TÍTULO: *Casa con dos puertas mala es de guardar.*³⁰⁰

Comentario: dos galanes con dos amas con dos criadas con dos casas, una de ellas con dos puertas, y la otra con dos aposentos comunicados. Por otro lado, el padre (Fabio) de una de ellas, Laura, y el criado, Calabazas, de uno de ellos, Lisardo. Dos hermanos, don Félix y Marcela dama, a quien pretende Lisardo. Curioso que el galán Lisardo huya abandonando a su criado Calabazas y también que éste se haga pasar por valiente. Recordemos que es comedia de enredo. Destacamos el monólogo de Lisardo ("Después que troqué / el hábito de estudiante/ al de soldado/ ..." en Jornada I, escena V, p.119.

Escena³⁰¹ de pelea entre Lisardo (con su criado Calabazas) y Fabio (y su criado Lelio).

JORNADA III ESCENA: XII GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto:

Fabio.-

Aunque las fuerzas me faltan
no las fuerzas del honor
para tomar mil venganzas.

Lisardo.-

Deteneos, que ninguno
de aquí ha de pasar.

Fabio.-

Mi espada
hará paso por el pecho

Vuestro.

Calabazas.-
¡Infeliz Calabazas;
¿Quién te metió en acechar?

Lisardo.- (*Aparte.*)

Pues que ya Félix se alarga,
antes que aquí me conozcan
mejor es volver la espalda;
esto es valor, no temor.

Calabazas.- (*Aparte*)

¿Quién creyera que Lisardo
en la ocasión me dejara?

300 Calderón de la Barca, P., *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 289, Madrid, 1972, pp.105-195.

301 *Idem*, p.187-88.

Lelio.-
Aquí se quedó uno dellos.

Fabio.-
Pues muera, Lelio. ¿Qué aguardas?

Calabazas.-
Deteneos, ¡por dios!

Fabio.-
¿Quién sois?

Calabazas.-
Si es que el miedo no me engaña,
un curioso impertinente.

Fabio.-
Dejad la espada.

Calabazas.-
La espada
es poca cosa; el sombrero,
la daga, el broquel, la capa,
la ropilla y los calzones.

Fabio.-
¿Sois criado del que agravia
esta casa?

Calabazas.-
Sí señor;
porque es un agraviacasas,
que no se puede sufrir.

Fabio.-
¿Quién es, y cómo se llama?

Calabazas.-
Lisardo se llama, y es
un soldado, camarada
de Félix.

Fabio.-
Porque no empiece
Por la menor mi venganza,
No te doy muerte.

Calabazas.-
Haces bien.

Fabio.-
Y pues alguna luz hallan

mis desdichas, a buscar
 iré a Félix. ¡Oh, mal haya
 casa con dos puertas, pues
 tan mal el honor se guarda!

MODO ESTRÓFICO: romance en a-a.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Lisardo y Calabazas (criado) contra Fabio y Lelio (criado).

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento grupal de dos contra dos, que, por abandono del galán se transforma en dos contra uno: el criado queda solo, que por supuesto, cobarde, no quiere luchar y se rinde entregando no sólo armas, sino también parte de la ropa.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): Fabio, padre de Laura, regresa precipitado a su casa, cuando iba a estar unos días de asueto en el campo. Mientras tanto su hija Laura ha concertado con su amiga Marcela un intercambio de casa, de tal forma que Marcela se vaya a su casa para hacer creer a Lisardo que vive allí. Lisardo ha acudido a esa casa acompañado de don Félix, su amigo, y amante de Laura, que es quien debería estar en esa casa, pues él no sabe nada del cambio. Entra dentro Lisardo, y estando allí llegan Fabio y su criado Lelio, llaman y descubren que hay alguien (un hombre) en su casa. Al mismo tiempo también don Félix ha sacado la espada y Lisardo le encomienda que acompañe a Marcela, su dama, (que don Félix cree que es Laura, la suya) y que la deje en su casa –que es donde vive don Félix-. Lisardo y Calabazas, su criado, impiden el paso a Fabio y Lelio; cruzan armas y Lisardo viendo que ya don Félix y su dama se han alejado, decide salir por piernas. Queda Calabazas, a quien hacen prisionero.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: pueden esgrimir armas ofensivas como son la espada y la daga, y armas defensivas, como el broquel, la capa...

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: quizás la capa.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: Fabio, padre de Laura y Lelio, su criado, pelean porque ven a unos tipos que están dentro de su casa, de noche, donde ha quedado su hija Laura en compañía de su criada Celia; mientras que Lisardo, pillado *in fraganti*, tiene que forzosamente desenvainar y defender a su amada sin saber que aquella es la casa de Fabio: debe impedir que se llegue a conocer a la dama y para eso defiende el terreno, mientras su amigo don Félix acompaña a su dama, Marcela.

AUTOR: CALDERÓN

FICHA Nº 5

TÍTULO: *La Dama Duende*.³⁰²

Comentario: la llegada del galán don Manuel a Madrid acompañado de su criado Cosme es un modelo de escena que se repite en otras varias como *Dar tiempo al tiempo* de nuestro autor, o *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, y otras

Escena³⁰³ de la llegada de don Manuel a Madrid y encuentro de armas con don Luis, a quien debe impedir que siga a una dama.

JORNADA I, vv.100-254, GÉNERO: Comedia de Capa y Espada, ÉPOCA: S. XVII.

Texto.

(Salen doña ÁNGELA e ISABEL, en corto tapadas)

ÁNGELA.-

Si como lo muestra
el traje, sois caballero
de obligaciones y prendas,
amparad a una mujer,
que a valerse de vos llega.
Honor y vida me importa
que aquel hidalgo no sepa
quién soy y que no me siga.
Estorbad, por vida vuestra,
a una mujer principal,
una desdicha, una afrenta,
que podrá ser que algún día...
¡Adiós, adiós; que voy muerta! (Vase)

COSME:-

¿Es dama? ¿O es torbellino?

MANUEL.-

¿Hay tal suceso?

COSME.-

¿Qué piensas
hacer?

MANUEL.-

¿Eso preguntas?
¿Cómo puede mi nobleza
excusarse de excusar
una desdicha, una afrenta?
Que según muestra, sin duda,
es su marido.

COSME.-

¿Y qué intentas?

302 Calderón de la Barca, P.; *La dama duende*, en *Comedias de capa y espada*, Edición de Ángel Valbuena Briones, Espasa-Calpe nº 137, Madrid, 1978, pp.1-110.

303 *Idem*, pp.6-12.

MANUEL.-

Detenerle con alguna
industria. Mas si con ella
no puedo, será forzoso
el valerme de la fuerza
sin que él entienda la causa.

COSME.-

Si industria buscas, espera;
que a mi fe me ofrece una.
Esta carta, que encomienda
es de un amigo, me valga.

(Salen don LUIS y RODRIGO, su criado)

LUIS.-

Yo tengo de conocerla,
no más de por el cuidado
con que de mi se recela.

RODRIGO.-

Síguela, y sabrás quién es.

(Llega COSME, y retírase don MANUEL)

COSME.-

Señor, aunque con vergüenza
llego, vuesarced me haga
tan gran merced que me lea
a quién esta carta dice.

LUIS.-

No voy agora con flema.

(Detiéndele)

COSME.-

Pues si flema sólo os falta,
yo tengo cantidad de ella,
y podré partir con vos.

LUIS.-

Apartad.

MANUEL.-

(¡Oh, qué derecha *(Aparte)*
es la calle. Aún no se pierde
de vista.)

COSME.-

Por vida vuestra.

LUIS.-

Vive Dios, que sois pesado,
y os romperé la cabeza
si mucho me hacéis.

COSME.-

Por eso
os haré poco.

LUIS.-

Paciencia
me falta para sufriros.
Apartad de aquí.

MANUEL.-

(Rempújale)

(Ya es fuerza (*Aparte*)
llegar. Acabe el valor
lo que empezó la cautela.)
(*Llega*)
Caballero, ese criado
es mío, y no sé qué pueda
haberos hoy ofendido
para que de esa manera
le atropelléis.

LUIS.-

No respondo
a la duda o a la queja
porque nunca satisface
a nadie. Adiós.

MANUEL.-

Si tuviera
necesidad mi valor
de satisfacciones, crea
vuestra arrogancia de mí
que no me fuera sin ella.
Preguntar en qué os ofende
merece más cortesía
y, pues la corte la enseña,
no la pongáis en mal nombre
aunque un forastero venga
a enseñarla a los que tienen
obligación de saberla.

LUIS.-

¡Quién pensare que no puedo
enseñarla yo...

MANUEL.-

La lengua
suspended y hable el acero.
(*Sacan las espadas*)

LUIS.-

Decís bien.

COSME.-

¡Oh, quién tuviera
gana de reñir!

RODRIGO.-

Sacad
la espada vos.

COSME.-

*Es doncella
y sin cédula o palabra.
No puedo sacarla.
(Salen doña BEATRIZ, teniendo a don JUAN, y
CLARA, criada y gente)*

JUAN.-

Suelta,
Beatriz.

BEATRIZ.-

No has de ir.

JUAN.-

Mira que es
con mi hermano la pendencia.

BEATRIZ.-

¡Ay de mí, triste!

JUAN.-

A tu lado
estoy.

LUIS.-

Don Juan, tente. Espera;
que más que a darme valor
a hacerme cobarde llegas.
Caballero forastero,
quien no excusó la pendencia
solo, estando acompañado
bien se ve, que no la deja
de cobarde. Idos con Dios;
que no sabe mi nobleza
reñir mal, y más con quien
tanto brío y valor muestra.
Idos con Dios.

MANUEL.-

Yo os estimo
bizarría y gentileza;
pero si de mí por dicha
algún escrúpulo os queda,
me hallaréis donde quisierais.

LUIS.-	Norabuena
MANUEL.-	Norabuena.
JUAN.-	¿Qué es lo que miro y escucho? ¿Don Manuel?
MANUEL.-	¿Don Juan?
JUAN.-	Suspensa el alma no determina qué hacer cuando considera un hermano y un amigo, que es lo mismo, en diferencia tal, y hasta saber la causa, dudaré.
LUIS.-	La causa es ésta. Volver por ese criado este caballero intenta, que necio me ocasionó a hablarle mal. Todo cesa con esto.
JUAN.-	Pues, siendo así cortés, ¿me darás licencia para que llegue a abrazarte? El noble huésped que espera nuestra casa es el señor don Manuel, hermano. Llega; que dos que han reñido iguales, desde aquel instante quedan más amigos pues ya hicieron de su valor experiencia. Daos los brazos.
MANUEL.-	Primero que a vos os los dé, me lleva el valor que he visto en él a que al servicio me ofrezca del señor don Luis.
LUIS.-	Yo soy vuestro amigo, y ya me pesa de no haberos conocido, pues vuestro valor pudiera haberme informado.

MANUEL.-	El vuestro, escarmentado, me deja una herida en esta mano
LUIS.-	[¡Por mi vida!] ¡Más quisiera tenerla mil veces yo!
COSME.-	¡Qué cortesana pendencia!
JUAN.-	¿Herida? Vení a curaros. Tú, don Luis, aquí te queda hasta que tome su coche doña Beatriz que me espera, y de esta descortesía me disculparás con ella. Venid, señor, a mi casa --mejor dijera a la vuestra-- donde os curéis.
MANUEL.-	Que no es nada.
JUAN.-	Venid presto.
MANUEL.-	(¡Qué tristeza (Aparte) me ha dado que me reciba con sangre Madrid!)
LUIS.-	(¡Qué pena (Aparte) tengo de no haber podido saber qué dama era aquella!)
COSME.-	(¡Qué bien merecido tiene (Aparte) mi amor lo que se lleva porque no se meta a ser don Quijote de la legua!)
MODO ESTRÓFICO: romance é-a	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: d. Luís, d. Manuel y su criado Cosme.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal que deriva en armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): una dama le pide a don Manuel que entretenga y estorbe a la persona que le sigue mientras ella huye; éste, junto con su criado Cosme, tratan de impedirle el paso a don Luís, que ofendido le empuja al criado; don Manuel se enfrenta a él y pelean. Al poco llega don Juan, amigo de don Manuel y hermano de don Luís; se reconocen don Juan y don Manuel, acabando la discusión; don Manuel y don Luís se reconcilian..	

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto se produce cuando Cosme impide y dificulta el paso a don Luis en la calle. Don Luis le empuja. Don Manuel se le enfrenta, aparentemente por ese hecho, cuando en realidad es porque la dama le ha pedido que le estorbe el paso al caballero que la sigue, que es el tal don Luís.

TÍTULO: *Dar tiempo al tiempo*.³⁰⁴

Comentario: del comienzo de la obra hay que apuntar lo siguiente: 1/ que empieza con un exabrupto o maldición, y 2/ que llegan al lugar, Madrid, de noche, sin descansar, tras larga jornada, galán y criado en busca de dama, y es similar a *Donde no hay agravios...* de Rojas Zorrilla.

Don Juan y Chacón, de noche, se encuentran con unos soldados.

JORNADA I, ESCENA: V y VI, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Soldado 1º.-

Hidalgos, cuatro soldados
Muy hombres de bien...

Chacón.-

(Ap.) Ya escampa.

Soldado 2º.-

Ya ven el frío que hace...
Han menester una capa.

Don Juan.-

Yo también la he menester.

Chacón.-

Yo daré la mía barata,
sólo con que vuesarcedes
hallen por donde tomarla.

Soldado 3º.-

No alborotemos la calle,
ni fíen de su arrogancia;
que no les estará bien.

Chacón.-

Vuesarcedes, camaradas,,
¿aconsejan, o capean?

Soldado 4º.-

¡Cuerpo de tal, lo que garlan!

Don Juan.-

Ahora lo verán mejor.

(*Sacan las espadas y riñen.*)

304 Calderón, P., *Dar tiempo al tiempo*, en TESO.

Chacón.-

(Ap.) ¿Qué va que me descalabran,
según ando de dichoso?

Don Pedro.-

Allí son las cuchilladas.

Don Diego.-

Lleguemos, por si podemos
estorbar una desgracia.

Ambos y Ginés.-

Paz: ténganse.

Soldado 1º.-

Aquí no hay
sino apelar a las plantas.

(Huyen los soldados y los caballeros hablan a don Juan.)

Don Pedro.-

Tenéos, pues van huyendo.

Don Juan.-

Sí haré; que a mi honor le basta
quien por la capa viene,
vuelva huyendo sin la capa.
el socorro os agradezco:
quedad con Dios.

Chacón.-

Si se tardan
en huir, por vida del
trecesino y de Juana,
según estoy de furioso,
que huyera yo. *(Vanse)*

MODO ESTRÓFICO: romance a-a.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan, Chacón, su criado, y unos soldados. Después don Pedro, don Diego y Ginés que les ayudan.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): pelea grupal de dos contra cuatro.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: el encuentro entre ellos es fortuito. Suponemos que los soldados van de juerga y al toparse con ellos, por pendencia, les piden una capa, que, por supuesto no les dan. Se traba discusión y se cruzan las espadas. Curiosamente es el criado Chacón el que dice más texto y el que más se les opone; recordemos que hasta el momento todo lo que le ha sucedido le ha puesto de no buen humor, como es: llegar de noche a Madrid, cansados, que le tiren porquerías encima, que le den un niño como si fuera suyo, que no encuentre a quien quería para cambiar la capa , y para colmo, unos pendencieros soldados se la quieren sustraer.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: posiblemente la capa motivo del enfrentamiento, llena de porquería, que huele fatal.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto es el asalto en mitad de la noche por unos soldados que quieren robarles las capas (o al menos una). Al ser el motivo del enfrentamiento únicamente la capa, cuando aparecen don Pedro y don Diego en auxilio, los soldados huyen.

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 7

TÍTULO: *Dar tiempo al tiempo*³⁰⁵.

Comentario: Destacar el personaje del galán don Juan, que acaba siempre huyendo, como si realmente fuera un criado u otro personaje distinto al caballero que pretende dama.

Don Juan, Chacón y Beatriz, que se encuentran con la Justicia.

JORNADA I, ESCENA: XX, GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Alguacil1º.-

La justicia, caballeros.

Chacón.-

(Aparte) Esto solo nos faltaba.

Alguacil1º.-

¿Quiénes son?

Beatriz.-

(Aparte) ¡Hay de mí infelice!

Don Juan.-

Un forastero, que acaba
de apearse aquesta noche...

Alguaciles.-

¿Y quién es aquesta dama?

Chacón.-

Mi mujer.

Alguacil 2º.-

¿A dónde va
a esta hora con ella?

Chacón.-

A caza.

Alguacil 3º.-

Pues, ¿cómo con la justicia
a hablar se pone de chanza?

Chacón.-

Cecear suelo algunas veces,
y quise decir a casa.

Alguacil 1º.-

¿Cómo sabremos que es...

Beatriz.-

(Aparte.) ¿Hay mujer más desdichada?

305 Calderón, P., *Dar tiempo al tiempo*, en TESO.

Alguacil 1º.-	mujer suya?
Chacón.-	Con creerme, pues que yo lo diga basta.
Alguacil 1º.-	Mejor será que lo diga en la cárcel; que alterada toda esta calle, esta noche ha habido mil cuchilladas.
Don Juan.-	Vuesarcedes, caballeros, adviertan...
Alguacil 4º.-	No hablen palabra, sino vengan con nosotros.
Don Juan.-	Que es rigor; y si no tratan de hacerlo por cortesía, lo harán...
Alguaciles.-	¿Cómo?
Don Juan.-	A cuchilladas. <i>(Sacan las espadas.)</i>
Chacón.-	Ya van tres veces con esta. Danzantes somos de espadas; que con cualquier mayordomo vuelve de nuevo la danza.
Don Juan.-	Huid, señora; que ninguno os seguirá.

Beatriz.-	<i>(Aparte.)</i> ¡Ay, desdichada! ¿Dónde iré yo que no encuentre riesgos, penas y desgracias? <i>(Vase)</i>
Alguaciles.-	<i>(Huyendo.)</i> Resistencia, resistencia.
Don Juan.-	Tú, donde quiera que vaya, síguela.
Chacón.-	¡Gracias a dios, que algo que me esté bien mandas! <i>(Vase.)</i>
Alguacil 2º.-	Favor aquí a la justicia.
Don Juan.-	<i>(Aparte)</i> Ya que ellos de aquí se alargan, no han de conocerme a mí, si volando no me alcanzan. <i>(Vase.)</i>
Alguacil 1º.-	<i>(Al escribano.)</i> Mientras que vamos tras él, usted escriba la causa.
MODO ESTRÓFICO: romance en a-a.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan, Beatriz y Chacón, alguaciles y escribano.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión y enfrentamiento con armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Juan y Chacón se cruzan con Beatriz que va huyendo de su hermano que le quiere dar de daga (apuñalar). Don Juan cree que es Leonor, su dama, pues de su casa ha salido. Los tres van caminando, es de noche, por las calles de Madrid, cuando se encuentran con dos alguaciles y un escribano, con ganas de coger a alguien. Les piden que se identifiquen y se lía una nueva pendencia de armas: don Juan se enfrenta a los dos alguaciles y manda que Chacón siga a Beatriz a quien le ha dicho que huya. El desenlace es el mismo de siempre hasta ahora: don Juan, galán, huye, perseguido por los alguaciles.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas y algún chuzo (vara) de la justicia.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto principal es que ellos tres no responden a la demanda que hacen los alguaciles, que les piden que se identifiquen. No lo hacen por que tanto Beatriz como don Juan-Chacón se encuentran en una situación anómala (ella huyendo de su hermano que la quiere matar; ellos huyendo también de don Diego, con quien don Juan ha cruzado armas, y anteriormente de aquellos que les han ayudado contra los soldados).	

TÍTULO: *El escondido y la tapada*.³⁰⁶

Comentario: combate a oscuras en espacio escénico cerrado y limitado. Peripecia inicial: Celia, dama, junto a su criada Inés, esperan a don César, amante de ella y a Mosquito, su criado, que está por Inés. Indican el modo en que llamarán desde la calle. Don César ha dado muerte a alguien en Madrid y se encuentra huido a Portugal. El hermano de Celia, don Félix, está en la guerra de Italia y si se encontrara con él, le mataría. En eso llaman a la puerta, creen que es don César y es don Félix, su hermano, acompañado de don Juan, que es amante de Lisarda hermana de don Alfonso, aquel a quien dio muerte don César y que lo busca para matarlo. Don Alfonso galanteaba con Celia y por eso don César se fue a por él (I,vv. 98-126). Llegan embozados don César con Mosquito, que vienen a Madrid para ver a Lisarda y estar con Celia (I, vv. 351-355). Un coche en el que van Lisarda y Beatriz, su criada, vuelca cerca de la casa de Celia, las acogen y socorren y las entran en su casa... Es una trama bastante rebuscada en la que Calderón tiende a concentrar a todos los personajes, agonistas y antagonistas, en un mismo espacio y a un mismo tiempo. No deja de ser una buena filigrana.

En el paso de una habitación a otra se encuentran dos grupos de personas: por un lado los galanes don Juan y don César y por otro las damas Lisarda y Celia.

JORNADA II, ESCENA: XXV, XXVI y XXVII. GÉNERO: comedia de enredo y de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Don Cesar.-

Ya que tan quieta la casa,
ruido ninguno se oye,
saldré, pues que tengo llave
con que abrir, para ir adonde
repare el daño de Celia,
¡Qué escuché!, ¿ahora estáis torpes,
pues? Mirad que las desdichas
tiene pasos de ladrones.
La puerta hallé ya; adiós, pues,
infelices confusiones
de un desdichado: ¡Ay, Lisarda!,
goza feliz tus amores,
sin verlos yo.

306 Calderón de la Barca, P., *El escondido y la tapada*, Operarios, Madrid, 1854.

ESCENA XXVI

Dicho, don Juan.

Don Juan.-

¿Quién va allá?

Don César.-

¡Ay de mí!

Don Juan.-

¿quién es?

Don César.-

Un hombre.

Don Juan.-

¿Qué hombre en esta casa?

Don César.-

Uno
que si el mundo se le opone,
ha de salir sin que nadie
le conozca, ni lo estorbe.

Don Juan.-

Sí hiciera, a no ser yo quien
a estorbarlo se dispone.

ESCENA XXVII

Dichos, Celia y Lisarda, tras ella.

Lisarda.-

Tengo de verte la cara

Celia.-

No harás, aunque a eso te arrojes

Lisarda.-

¿Cómo has de estorbarlo?

Don César.-

Así.

Celia.-

Así.

(Mata Celia la luz, y sacan don César y don Juan la espada y riñen.)

MODO ESTRÓFICO: romance en o-e.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan y don César, galanes, Lisarda (y Beatriz, criada) y Celia, damas.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento a oscuras.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: escena a oscuras, don César está dentro de la habitación esperando que Mosquito le de la señal para salir a la calle. Mosquito ha salido disfrazado de mujer y se ha tenido que alejar, pues don Diego, padre de Lisarda, se ha empeñado en acompañarle, confundiéndolo con Celia. Celia entra en la habitación y don César la confunde con Mosquito. Don Juan está en otra parte de la estancia y se cruza con don César, poco después de haber entrado Lisarda y su criada Beatriz que se van a cruzar con Celia. Entre estas dos parejas, de forma paralela, unas echan mano a las manos y los otros echan mano a las armas y cruzan las espadas. Cuando encienden luz, Celia y Don César se han escondido de nuevo, y Lisarda acusa a don Juan de tener escondida a una dama (la tapada) y don Juan a Lisarda de tener a un hombre escondido (el escondido). Pelean a oscuras.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no. Importante el candelabro o farol.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto es que de pronto don Juan descubre que hay alguien en la habitación, al igual que Lisarda. Como ninguno de ellos sabe quién o quiénes son, ellos se enzarzan en una pelea con espadas y ellas en una persecución.

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 9

TÍTULO: *El galán fantasma*.³⁰⁷

Comentario: escena de noche. Peripetia inicial: Julia, dama, encubierta, de noche, se encuentra con Astolfo, galán, amantes, para decirle que el Duque Federico la acosa y la pretende y que ha decidido matarle a él esa noche, si se acerca a su casa. Oyen pasos, ella se va, él se queda impidiendo que la sigan. Se encuentra con Carlos, su amigo, y éste le ofrece como solución utilizar el túnel subterráneo que va desde su casa a la casa de Julia, y así burlar al Duque y su guardia.

Candil, criado de Astolfo, es quien ha dicho al Duque quien es el amante de Julia. Carlos pretende a Laura, hermana de Astolfo.

Enrique, padre de Astolfo y de Laura, recibe un mensaje en el que se le dice que evite que su hijo Astolfo salga de casa, pues su vida corre peligro.

Candil informa a Enrique de lo que le sucede a Astolfo (dineros perdidos en el juego, amores con Julia y el peligro que corre por el otro pretendiente). Enrique sale a buscarlo. Anochece. El Duque, ayudado por la criada de Julia, Porcia, entra en casa de ésta, mientras que Leonelo y Octavio aguardan fuera. Astolfo y Carlos ven cómo entra y Astolfo decide acceder por una ventana al jardín de Julia, mientras Carlos queda guardando el paso. En el jardín el Duque y Julia; llega Astolfo, se retan, cruzan armas; mientras, en la calle, Enrique discute y Carlos le impide el paso; Octavio se suma a este lance y Leonelo acude en ayuda del Duque.

Astolfo es herido; todos se lamentan.

Escena³⁰⁸ de armas singular por parejas que se transforma en grupal: combate entre Astolfo, enamorado de Julia, y el Duque, el pretendiente, seguida de la de Carlos y Enrique, amigo y padre de Astolfo, a la que se suman Leonelo y Octavio, criados del Duque.

**ACTO I, vv. 866-938, GÉNERO: comedia de capa y espada,
ÉPOCA: Siglo XVII.**

Texto.

(Entra cayendo Astolfo)

ASTOLFO

¡El cielo me valga!

DUQUE

Pues, ¿qué es esto?

JULIA

¡Muerta estoy!

PORCIA

¡Qué desdicha!

307 Calderón, P., *El galán fantasma*, en www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-galan-fantasma (ví: octubre de 2012).

308 *Ídem*, Acto I, vv. 866-938.

ASTOLFO	<p><i>(Aparte)</i> Vida y alma, perdámonos de una vez, y no muramos de tantas.</p>
DUQUE	<p>¿Quién va?</p>
ASTOLFO	<p>Un hombre solo.</p>
DUQUE	<p>¿Cómo desta suerte en esta casa entráis?</p>
ASTOLFO	<p>Como vós de esotra.</p>
DUQUE	<p>¿Sabéis quién soy?</p>
ASTOLFO	<p>No sé nada, que a estas horas y a estos celos todas las sombras son pardas.</p>
DUQUE	<p>Pues vuelve por donde entraste.</p>
ASTOLFO	<p>Celos no vuelven la espalda.</p>
DUQUE	<p>Haré que las vuelvas, y... <i>(Riñen.)</i></p>
JULIA	<p>¡Señor, Señor!</p>
DUQUE	<p>Suelta, aparta. <i>(Dentro ruido de espadas.)</i></p>
PORCIA	<p>En la calle, al mismo tiempo, se oyen también cuchilladas. <i>(Dentro Enrique.)</i></p>

ENRIQUE

Yo he de entrar en el jardín.

(Dentro Carlos)

CARLOS

Mi brazo esta puerta guarda.

JULIA

Da voces, Porcia.

DUQUE

Hoy verás
que es rayo ardiente mi espada.

ASTOLFO

¡Oh! Que estás favorecido
y riñes con gran ventaja.

(Dentro Enrique)

ENRIQUE

La puerta echaré en el suelo.

(Dentro Carlos)

CARLOS

Guardola yo.

JULIA

¡Pena rara!

(Dentro Leonelo.)

LEONELO

Yo te sabré hacer pedazos.

PORCIA

Luces traeré desta sala.

JULIA

Acudid todos.

ASTOLFO

¡Ay cielos!
Muerto soy.

(Cae en el suelo herido y desmayado.)

PORCIA

¡Desdicha extraña!

DUQUE

Que aquí no me conocieran
fuera de grande importancia.

(Entran todos.)

ENRIQUE

Julia, ¿qué es esto?

JULIA

No sé,
tu desgracia y mi desgracia.
Tu hijo Astolfo, ¡muerta estoy!,
es, ¡qué pena tan tirana!,
el que, ¡rigurosa estrella!,
sobre, ¡el aliento me falta!,
esas flores, ¡qué rigor!,
caducas ya, ¡qué desgracia!,
hizo, ¡terrible desdicha!,
que con su púrpura y nácar
se conviertan en rubís
las que fueron esmeraldas.
El brazo, ¡ay Dios!, que te ofende,
el acero que te agravia,
no le sepas, no le sepas,
que sepa doblar las ansias,
ver posible la desdicha
y imposible la venganza.

ENRIQUE

¿Cómo imposible, ¡ay de mí!,
si este acero y estas canas
Etna de fuego y de nieve
serán ?

JULIA

Tente, espera, aguarda,

no le ofendas que es el Duque.

DUQUE

Enrique, Enrique, ya basta. 920

ENRIQUE

Pues vuestra Alteza, señor,
¿tanto enojo, furia tanta?

DUQUE

Así mi valor castiga
a quien mi valor agravia, (*Vase.*)
y si mil veces viviera,
le diera muerte otras tantas.

LEONELO

¡Qué lastimosa tragedia!

OTAVIO

¡Qué rigurosa desgracia!

CARLOS

¡Qué amigo tan infeliz!

JULIA

¡Qué mujer tan desdichada! (*Vase.*)

CANDIL

De todo tuve la culpa,
tener la pena me falta.

PORCIA

Temblando estoy de temor
por ser de su muerte causa. (*Vase.*)

ENRIQUE

¡Ay infelice de mí!
En pena, en desdicha tanta,
pues que me falta en la tierra,
denme los cielos venganza.

(*Entrase metiendo el cuerpo de Astolfo.*)

MODO ESTRÓFICO: romance en á-a.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Astolfo contra el Duque; al mismo tiempo, fuera de escena se enfrenta Carlos, amigo de Astolfo, impidiendo el paso en la puerta que guarda, por la que quiere pasar Enrique, padre de Astolfo. Y también Leonelo y Octavio, amigos del Duque, que al ruido se irán uno hacia la puerta y el otro hacia donde está el Duque.

<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): son varios los enfrentamientos armados: el número uno: Astolfo contra el Duque, al que se suma Leonelo, y dos, Carlos contra Enrique, al que se suma Octavio.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: en el enfrentamiento uno, se batan los dos galanes, pretendientes de Julia; es combate singular que se transformará en grupal cuando Leonelo acuda en ayuda del Duque. En el enfrentamiento dos, en la calle, pelean dos del mismo bando que no se reconocen, pues es de noche; a este dúo se les sumará un tercero que peleará por defender la puerta, ya contra Carlos ya contra Enrique.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el Duque pretende a Julia, pero ella está enamorada de Astolfo; todo viene motivado por los celos del Duque que no duda en eliminar a Astolfo con tal de conseguir a Julia.</p>

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 10

TÍTULO: *Hombre pobre todo es trazas*.³⁰⁹

Comentario: pelea fingida parecida a *Castelvines y Monteses* de Lope de Vega. Debemos destacar que el galán es pobre, que tiene un criado con el que se bate, que pretende dos damas al mismo tiempo y que citado por ambas a la misma hora imagina una treta para salir bien de la situación. Como galán se hace pasar por dos galanes al mismo tiempo: don Diego (en relación con Clara) y don Dionis (con Beatriz). A las dos pretende y sin ninguna se queda. Con Rodrigo, su criado, hablan de las ocupaciones del galán y del criado a lo largo del día y de la noche.

Don Diego, galán, y su criado Rodrigo, caracterizado de caballero, pelean fingidamente.

JORNADA III, GÉNERO: Comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Rodrigo.-

Vos, señor, habéis venido
en ocasión, aunque yo
satisfaceros quisiera,
por mi opinión no lo hiciera;
porque ningún hombre dio
satisfacción que se pide
delante de una mujer;
y así ved cómo ha de ser.

D. Diego.-

Cuando igual en mí se mide
la razón y el valor, no
es justo que blasonéis,
ni quiero que vos me deis
satisfacciones que yo
puedo tomar. Perdonad
Beatriz, si pierdo indiscreto
a vuestra casa el respeto.
la espada, hidalgo, sacad;
que desta suerte pretendo
castigar engaños, no
satisfaceros.

Rodrigo.-

Y yo
desta suerte me defiendo.

309 Calderón, P., *Hombre pobre todo es trazas*, en TESO.

(Sacan las espadas y riñen.)

Beatriz.-

No me ha dejado el temor
aliento.

Inés.-

(Aparte) ¡Qué gusto ofrece!

Rodrigo.-

(Aparte) Tira quedo, que parece
que va de veras, señor.

D.Diego.-

Cobarde, así tu malicia
mi espada ha de castigar.

Rodrigo.-

(Aparte) Eso es tirar a matar.

(Salen un alguacil y gente.)

Alguacil.-

¡Favor aquí a la justicia!

Rodrigo.-

(Aparte) (Lo que me toca es huir.)
¡Muerto soy! *(Aparte)* Aquesto haré
muy propiamente, porque
tengo poco que fingir.

(Vase fingiendo que va herido.)

Alguacil.-

Detenéos al Rey, y dadme
la espada.

D. Diego.-

La espada, no;
porque un hombre como yo
no la ha de entregar. Llevadme
con ella donde gustéis;
que yo no resisto aquí
el ir preso; sólo así

resisto que me llevéis
 sin espada, pues es cierto
 que yo no tengo que hacer
 resistencia, por haber
 a un hombre tan bajo muerto.
 mi palabra bastará,
 si digo que preso voy.
 (Vanse.)

MODO ESTRÓFICO: redondillas.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Diego contra Rodrigo, su criado, caracterizado de caballero³¹⁰, y la justicia que los separa y detiene a don Diego.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento por engaño y falsedad de la cadena entregada a la dama.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Diego pide explicaciones a Rodrigo sobre la cadena jugada y perdida. Se baten en defensa de la burla hecha a la dama, doña Beatriz y a él mismo. Es un enfrentamiento acordado y fingido.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto es la pobreza en la que se encuentra el galán don Diego que quiere hacerle un regalo impresionante a Beatriz, pero no tiene con qué hacerlo; para resolver esa situación imagina una partida de cartas en la que su criado Rodrigo, al que no conocen, juegue una cadena de baratija como si fuera de mucho valor, cadena que ganaría don Diego y entregaría a Beatriz, como así ocurre. Después se conoce el valor real de la cadena y es entonces cuando don Diego reta a Rodrigo por la ofensa que le ha hecho a la dama y a él mismo. El conflicto es fingido, al igual que la pelea.

310 El criado caracterizado de caballero o de galán no es frecuente; sin embargo podemos citar que en alguna otra ocasión ocurre, como en la comedia *Donde ahay agravios no hay celos*, en la que Sancho se hace pasar por don Juan, mientras que éste, el galán, va vestido de criado; y en *El lindo don Diego* en la que la criada Beatriz se disfraza de condesa y habla de modo culto.

TÍTULO: *El mágico prodigioso*.³¹¹

Comentario: chocante el título de esta obra, pues el personaje protagonista, Cipriano, es en primer lugar mágico (en sentido de mago, aquel que puede alterar el curso de los elementos, figuras, situaciones, etc.), y además es prodigioso, lo cual le da una dimensión mayor a este extraordinario personaje. Por tanto, debe resolver situaciones que sean prodigiosas y a la vez precisen del elemento mágico.

Escena entre Cipriano y el demonio que acaba en tablas.

JORNADA III, GÉNERO: comedia fantástica, vv.2569-2758, pp.211-217, ÉPOCA: siglo II antes de Cristo.

Texto.

(Sale el demonio)

DEMONIO:

¡Justos cielos! *(Aparte)*
 Si juntas un tiempo tuvo
 mi ser la ciencia y la gracia
 cuando fui espíritu puro,
 la gracia sola perdí,
 la ciencia no. ¿Cómo, injustos,
 si esto es así, de mis ciencias
 aun no me dejáis el uso?
(Sin verle)

CIPRIANO:

¡Lucero, sabio maestro!

CLARÍN:

No le llames; que presumo
 que venga en otro cadáver.

DEMONIO:

¿Qué me quieres?

CIPRIANO:

Que del mucho
 horror que padezco absorto
 rescates hoy mi discurso.

311 Calderón, P., *El mágico prodigioso*, en Comedias religiosas, Clásicos Castellanos, nº 106, Madrid, 1963, pp.119-230.

CLARÍN:

Yo, que no quiero rescates, (*Aparte*)
por este lado me escurro.

(*Vase Clarín*)

CIPRIANO:

Apenas sobre la tierra
herida acentos pronuncio
cuando en la acción que allá estaba
Justina, divino asunto
de mi amor y mi deseo
Pero ¿para qué procuro
contarte lo que ya sabes?
Vino, abracéla, y al punto
que la descubro--¡ay de mí!--
en su belleza descubro
un esqueleto, una estatua,
una imagen, un trasunto
de la muerte, que en distintas
voces me dijo--¡oh qué susto!--,
"Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo."
Decir que en la magia tuya,
por mí ejecutada, estuvo
el engaño no es posible,
porque yo punto por punto
la obré, sin que errar pudiese
de sus caracteres mudos
una línea, ni una voz
de sus mortales conjuros.
Luego tú me has engañado
cuando yo los ejecuto,
pues sólo fantasmas hallo
adonde hermosuras busco.

DEMONIO:

Cipriano, ni hubo en ti
defecto, ni en mí le hubo.
En ti, supuesto que obraste
el encanto con agudo
ingenio; en mí, pues el mío
te enseñó en él cuanto supo.
El asombro que has tocado
más superior causa tuvo.
Mas no importará; que yo,
que tu descanso procuro,
te haré dueño de Justina
por otros medios más justos.

CIPRIANO:

No es ése mi intento ya;
que de tal suerte confuso
este espanto me ha dejado
que no quiero medios tuyos.
Y así, pues que no has cumplido
las condiciones que puso
mi amor, sólo de ti quiero,
ya que de tu vista huyo,
que mí cédula me vuelvas,
pues es el contrato nulo.

DEMONIO:

Yo te dije que te había
de enseñar en este estudio
ciencias que atraer pudiesen,
de tus voces al impulso,
a Justina; y pues el viento
aquí a Justina te trujo,
válido ha sido el contrato,
y yo mi palabra cumplo.

CIPRIANO:

Tú me ofreciste que había
de coger mi amor el fruto
que sembraba mi esperanza
por estos montes incultos.

DEMONIO:

Yo me obligué, Cipriano,
sólo a traerla.

CIPRIANO:

Eso dudo;
que a dárme la te obligaste.

DEMONIO:

Yo la vi en los brazos tuyos.

CIPRIANO:

Fue una sombra.

DEMONIO:

Fue un prodigio.

CIPRIANO:

¿De quién?

DEMONIO:

De quien se dispuso
a ampararla.

CIPRIANO:

¿Y cuyo fue?

(Temblando el Demonio)

DEMONIO:

No quiero decirte cuyo.

CIPRIANO:

Valdréme yo de tus ciencias
contra ti. Yo te conjuro
que quién ha sido me digas.

DEMONIO:

Un Dios, que a su cargo tuvo
a Justina.

CIPRIANO:

Pues ¿qué importa
sólo un dios, puesto que hay muchos?

DEMONIO:

Tiene Él el poder de todos.

CIPRIANO:

Luego solamente es uno,
pues con una voluntad
obra más que todos juntos.

DEMONIO:

No sé nada, no sé nada.

CIPRIANO:

Ya todo el pacto renuncio
que hice contigo; y en nombre
de aquese Dios te pregunto:
¿Qué le ha obligado a ampararla?

(Haciéndose fuerza para no decirlo)

DEMONIO:

Guardar su honor limpio y puro.

CIPRIANO:

Luego Ése es suma bondad,
pues que no permite insultos.
Mas ¿qué perdiera Justina
si aquí se quedaba oculto?

DEMONIO:

Su honor, si lo adivinara
por sus malicias el vulgo.

CIPRIANO:

Luego ese Dios todo es vista,
pues vio los daños futuros.
Pero ¿no pudiera ser
ser el encanto tan sumo
que no pudiera vencerle?

DEMONIO:

No, que su poder es mucho.

CIPRIANO:

Luego ese Dios todo es manos,
pues que cuanto quiso pudo.
Dime, ¿quién es ese Dios,

en quien he topado juntos
ser una suma bondad,
ser un poder absoluto,
todo vista y todo manos,
que ha tantos años que busco?

DEMONIO:

No lo sé.

CIPRIANO:

Dime quién es.

DEMONIO:

¡Con cuánto horror lo pronuncio!
Es el Dios de los cristianos.

CIPRIANO:

¿Qué es lo que moverle pudo
contra mí?

DEMONIO:

Serlo Justina.

CIPRIANO:

¿Pues tanto ampara a los suyos?

(Con rabia)

DEMONIO:

Sí, mas ya es tarde, ya es tarde
para hallarle tú, si juzgo
que, siendo tú esclavo mío,
no has de ser vasallo suyo.

CIPRIANO:

¡Yo tu esclavo!

DEMONIO:

En mi poder
tu firma está.

CIPRIANO:

Ya presumo
cobrarla de ti, pues fue
condicional, y no dudo
quitártela.

DEMONIO:

¿De qué suerte?

CIPRIANO:

De esta suerte.

(Saca la espada, tírale y no le topa)

DEMONIO:

Aunque desnudo
el acero contra mí
esgrimas fiero y sañado,
no me herirás; y porqué
desesperen tus discursos,
quiero que sepas que ha sido
el Demonio el dueño tuyo.

CIPRIANO:

¿Qué dices?

DEMONIO:

Que yo lo soy.

CIPRIANO:

¡Con cuánto asombro te escucho!

DEMONIO:

Para que veas, no sólo
que esclavo eres, pero cúyo.

CIPRIANO:

¡Esclavo yo del Demonio!
¿Yo de un dueño tan injusto?

DEMONIO:

Sí, que el alma me ofreciste,
y es mía desde aquel punto.

CIPRIANO:

¿Luego no tengo esperanza,
favor, amparo o seguro
que tan gran delito pueda
borrar?

DEMONIO:

No.

CIPRIANO:

Pues ya ¿qué dudo?
No ociosamente en mi mano

esté aqueste acero agudo;
pasándome el pecho, sea
mi voluntario verdugo.
Mas ¿qué digo? Quien de ti
librar a Justina pudo
¿a mí no podrá librarme?

DEMONIO:

No, que es contra ti tu insulto;
y Él no ampara los delitos,
las virtudes sí.

CIPRIANO:

Si es sumo
su poder, el perdonar
y el premiar será en Él uno.

DEMONIO:

También lo será el premiar
y el castigar, pues es justo.

CIPRIANO:

Nadie castiga al rendido:
yo lo estoy, pues le procuro.

DEMONIO:

Eres mi esclavo, y no puedes
ser de otro dueño.

CIPRIANO:

Eso dudo.

DEMONIO:

¿Cómo, estando en mi poder
la firma que con dibujos
de tu sangre escrita tengo?

CIPRIANO:

Él que es poder absoluto
y no depende de otro
vencerá mis infortunios.

DEMONIO:

¿De qué suerte?

CIPRIANO:	Todo es vista, y verá el medio oportuno.
DEMONIO:	Yo la tengo.
CIPRIANO:	Todo es manos. Él sabrá romper los nudos.
DEMONIO:	Dejaréte yo primero entre mis brazos difunto. <i>(Luchan)</i>
CIPRIANO:	¡Grande Dios de los cristianos! A Ti en mis penas acudo. <i>(Arrójale de sus brazos)</i>
DEMONIO:	Ése te ha dado la vida.
CIPRIANO:	Más me ha de dar, pues le busco. <i>(Vase cada uno por su puerta)</i>
MODO ESTRÓFICO: romance en ú-o.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Cipriano, demonio.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): duelo, pelea de espada y lucha.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Cipriano reclama al demonio, llamado Lucero, la cédula donde le ofrecía su alma a cambio de tener a Justina. Él se niega y tras la discusión verbal emprenden una pelea en la que Cipriano, armado de espada, le ataca. Sus acciones no hacen mella. Continúan luchando. Quedan en tablas y ambos se alejan, rivales.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: Cipriano, espada; demonio, tridente y otras armas.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: Cipriano le reclama al demonio el no haber cumplido su parte del contrato, que era conseguir a Justina para él.	

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 12

TÍTULO: *El médico de su honra*.³¹²

Comentario: es una obra compleja, que se centra sobretodo en el honor a través de la pareja, en la que tan solo la sospecha o la duda, pueden llegar a mancharlo. Es un drama contradictorio, de sentimientos encontrados, pues por un lado se aprecia la grandeza de los personajes y, por otro, impresiona el comportamiento grave y las situaciones trágicas que desencadenan.

Escena³¹³ en la que don Arias y don Gutierre se enfrentan por cuestiones de honor. JORNADA I, ESCENA: XVII, pp.157-59, GÉNERO: drama de honor, ÉPOCA: siglo XVII

Texto.

LEONOR:

Vuestra majestad perdone;
que no puedo detener
el golpe a tantas desdichas
que han llegado de tropel...

REY:

(¡Vive Dios, que me engañaba! *(Aparte)*
La prueba sucedió bien).

LEONOR:

...y oyendo contra mi honor
presunciones, fuera ley
injusta que yo, cobarde,
dejara de responder;
que menos perder importa
la vida, cuando me dé
este atrevimiento muerte,
que vida y honor perder.
Don Arias entró en mi casa...

ARIAS:

Señora, espera, detén
la voz, vuestra majestad,
licencia, señor me dé,
porque el honor de esta dama
me toca a mí defender.
Esa noche estaba en casa

312 Calderón, P., *El médico de su honra*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 593, Madrid, 1977, pp.125-232.

313 *Idem*, pp.157-159.

de Leonor una mujer
con quien me hubiera casado,
si de la parca el crüel
golpe no cortara fiera
su vida. Yo, amante fiel
de su hermosura, seguí
sus pasos, y en casa entré
de Leonor --atrevimiento
de enamorado-- sin ser
parte a estorbarlo Leonor.
Llegó don Gutierre, pues;
temerosa, Leonor dijo
que me retirase a aquel
apósito; yo lo hice.
¡Mil veces mal haya, amén,
quien de una mujer se rinde
a admitir el parecer!
Sintióme, entró, y a la voz
de marido, me arrojé
por el balcón; y si entonces
volví el rostro a su poder
porque era marido, hoy,
que dice que no lo es,
vuelvo a ponerme delante.
Vuestra majestad me dé
campo en que defienda altivo
que no he faltado a quien es
Leonor, pues a un caballero
se le concede la ley.

GUTIERRE;

Yo saldré donde...

(Empuñan)

REY:

¿Qué es esto?

¿Cómo las manos tenéis
en las espadas delante
de mí? ¿No tembláis de ver
mi semblante? Donde estoy,
¿hay soberbia ni altivez?
Presos los llevad al punto;
en dos torres los tened;
y agradeced que no os pongo
las cabezas a los pies.

(Vase el Rey)

ARIAS:

Si perdió Leonor por mí
su opinión, por mí también
la tendrá; que esto se debe
al honor de una mujer.

(Vase don Arias)

GUTIERRE:

(No siento en desdicha tal *(Aparte)*
ver riguroso y crüel
al rey; sólo siento que hoy
Mencía, no te he de ver).

(Vase don Gutierre)

ENRIQUE:

(Con ocasión de la caza,
preso Gutierre, podré
ver esta tarde a Mencía).
Don Diego, conmigo ven;
que tengo de porfiar
hasta morir o vencer.

(Vanse don Enrique, don Diego, y acompañamiento)

MODO ESTRÓFICO: romance en é.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Arias, don Gutierre, el Rey, Leonor, el Infante don Enrique.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal que desemboca en pedir campo para cruzar las armas.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Gutierre ha abandonado a su antigua amante porque en una ocasión vio salir a alguien, de noche, de su casa. Ese hecho es suficiente para colmarlo de dudas y celos. Declara que ese fue el motivo por el que don Gutierre la abandonó. Don Arias, que era el que estaba escondido, se defiende relatando lo sucedido realmente: entró en esa casa donde esperaba encontrarse con otra mujer y, al verse descubierto, salió del lugar. Él y don Gutierre se enfrentan por cuestiones de honor.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: Leonor ha pedido al rey que se repare su honor y éste indaga preguntando a don Gutierre sobre su antigua relación. La intimidación de esa relación hace que se vea comprometido don Arias, que ofendido, reta a don Gutierre. Don Gutierre responde desenvainando la espada; don Arias pide campo, es decir, lugar para un duelo, desenvainando también. El rey, ofendido porque empuñen armas delante de él, los hace detener.

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 13

TÍTULO: *No hay burlas con el amor.*³¹⁴

Comentario: destacamos que aquí el enamorado es el criado. Peripecia inicial en la que Moscatel, criado, se lamenta, pues está enamorado. Su amo, don Alonso, le requiebra, pues dice que eso, enamorarse, está reservado al galán, al caballero, no al sirviente. Enfadado lo despide. En eso llega don Juan, amigo de don Alonso, que reclama la ayuda de ambos: está enamorado de doña Leonor, hija segunda de don Pedro y no puede pedirla pues don Pedro le concedería casarse con la mayor, doña Beatriz, que, según don Juan, dice latinajos y hace versos y habla raro, de modo culto, que dicen. Don Juan ha escrito un papel y quiere que Moscatel lo lleve a doña Leonor, que lo entregará a Inés, su criada, de quien está enamorado Moscatel.

Escena³¹⁵ en la que don Pedro descubre a don Alonso y Moscatel en su casa, escondidos. Desenvainan y cruzan armas. Don Juan, amigo de ambos, se pone en medio para evitar la pelea. (La escena se parece a aquella de *Obligados y ofendidos*, de Rojas Zorrilla, en la que el padre descubre al Marqués escondido en su casa, pretendiente de su hija Fénix).

JORNADA III, ESCENA:XVI, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Don Pedro.-

¿Quién está aquí dentro?

Don Alonso.-

Un hombre. (*Dentro.*)

(*Salen del cuarto don Pedro, don Alonso y Moscatel.*)

Moscatel.-

Dice bien, porque no es nadie
el otro que está con él.

Don Pedro.-

Don Juan, pues que yo a ayudarte
iba contra tu enemigo,
obligación es más grande
el ayudarme tú a mí,
cuando la causa es más grave.
Este hombre ofende mi honor,
y a mí me importa matarle.

314 Calderón, P., *No hay burlas con el amor*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 593, Madrid, 1977, pp.11-122.

315 *Idem*, pp.119-122.

Don Alonso.-

Don Juan, en tan grande empeño
la obligación tuya sabes.
Mi vida y las destas damas
es preciso que yo ampare.

Doña Leonor.-

¡Ay de mí!

Doña Beatriz.-

¡Infelice soy!

Don Juan.-

(Aparte) ¿Quién vió empeño semejante?

Don Pedro.-

(A don Juan) ¿Te suspendes?

Don Alonso.-

(A don Juan) ¿Ahora dudas?

Don Pedro.-

Mas soy bastante a vengarme
sin ti.
(Riñen y don Juan se pone en medio.)

Don Juan.-

Tente don Alonso.
Tente, señor.

Don Pedro.-

Pues ¿tú paces
pones?

Don Alonso.-

Pues ¿tú contra mí
tan viles extremos haces?

ESCENA XIX

Don Luís, don Diego. Dichos.

Don Luís.-

(Dentro) Cuchilladas hay en casa
de don Pedro.

Don Diego.-

(Dentro) Más no aguardes.
Entremos, don Luís.

Don Luís.-
(Dentro) Teneos.

Don Pedro.-
Gente viene.

Don Alonso.-
¡Duro trance!

(Salen don Luís y don Diego.)

Don Luís .-
¿Qué es esto?

Don Pedro.-
Esto, es don Luís
satisfacer el ultraje
que te oí; pues si no está
bien a tu honor el casarte
con Beatriz, el mío está bien
satisfacer y vengarme.

Don Luís.-
Ahí verás que no sin causa
traté yo de disculparme,
quizá por haber tenido
algún empeño en la calle.

Don Alonso.-
Sin duda que tú me heriste.

Don Luís.-
Es verdad.

Don Alonso.-
Yo he de vengarme.

Don Luís.-
Pues quiere el cielo que así
hoy mis celos desengañe,
viva Leonor en mi pecho:
ya es forzoso que la guarde
contra ti.

Don Pedro.-	Don Juan, don Juan en aquesta casa nadie ha de defender mis hijas sino quien con ellas case.
Don Alonso.-	Esa palabra te tomo.
Don Juan.-	Pues el remedio es tan fácil, yo soy de Leonor.
Don Alonso.-	Y yo de Beatriz.
Don Pedro.-	Fuerza es que calle; que ya sucedido el daño, nada puede remediarse.
Moscatel.-	En fin, el hombre más libre, de las burlas de amor sale herido, cojo y casado, que es el mayor de sus males.
MODO ESTRÓFICO: romance en á-e.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Pedro contra don Alonso y Moscatel separados por don Juan; también don Luis y don Diego.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal seguido de armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: al descubrir don Pedro a don Alonso y Moscatel escondidos en su casa, quiere batirse con ellos y pide ayuda a don Juan, que es igualmente requerido por don Alonso: él está en medio e intenta poner paz entre ambos.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el principio de esta escena final es que don Pedro, padre de las damas, ha encontrado a don Alonso, pretendiente de doña Beatriz, junto con su criado Moscatel, en su casa escondidos: conflicto de honor, por tanto y cruce de armas.	

AUTOR : CALDERÓN.

FICHA Nº 14

TÍTULO: *El Príncipe constante*.³¹⁶

Comentario: El elemento que le da unidad de acción es la presencia de los cautivos, desde la primera escena y a lo largo de toda la obra. En jornada II varios cautivos cantan una copla o canción, a modo de aquella de *El caballero de Olmedo*: "A la conquista de Tánger, / contra el tirano de Fez, / al infante don Fernando / envió su hermano el rey."

Destacamos algunos aspectos: Brito es el gracioso, finge estar muerto tumbándose en el suelo, y lo pisan, claro.

Convertir las capillas en establos y los altares en pesebres, dice don Fernando de los lugares de oración de la ciudad de Ceuta, si se llegaran a entregar al enemigo, idea que también está recogida en *La campana de Aragón*, de Lope.

De lo efímero de la vida, diálogo entre don Fernando y Fénix en página 63 y ss.: "A florecer las rosas madrugaron, / y para envejecerse florecieron:/ cuna y sepulcro en un botón hallaron,/ tales los hombres sus fortunas vieron:/ en un día nacieron y expiraron:/ que pasados los siglos, horas fueron."

De la amistad y el amor frente al honor y la lealtad, diálogo entre don Fernando y Muley, su guardián amigo, recuerda la reflexión de Sancho Ortiz cuando tiene que decidir entre su amistad con Busto o cumplir la orden del rey y eliminarlo, en *La Estrella de Sevilla*.

Se habla en la última batalla, hacia el final, de una figura bélica muy poderosa como es la guerra sin tiempo ("que es sin tiempo esta guerra"), y a oscuras, de noche.

Estructuralmente las escenas de armas que presenta en conjunto es un asalto de los cristianos a los moros, distribuidas en secuencias de enfrentamientos realizados entre dos o tres individuos³¹⁷.

Escena³¹⁸ de combate de don Fernando contra el rey de Fez, al que se rinde.

JORNADA I, ESCENA: XVII y XVIII, GÉNERO: comedia de moriscos, ÉPOCA: 1437 (siglo XV).

Texto.

(Sale don Enrique)

ENRIQUE:

¡Oh, Fernando!

Tu persona veloz vengo buscando.

FERNANDO:

Enrique, ¿qué hay de nuevo?

316 Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante* en *Teatro*, Xertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.5-105.

317 Las secuencias y binomios de armas valen bien para las escenas cortas de armas en las que los personajes entran, salen, se cruzan en el escenario, tirando algunos golpes, con actitudes de acoso, persecución, ayuda a otros, rendición, heridas, voces y llamadas, etcétera. Todo ello impregna ese momento bélico de un ritmo vivaz y atractivo. En *El gallardo español*, de Cervantes se da una escena similar, y también en *La vida es sueño*, de Calderón.

318 *Idem*, pp.37-38.

ENRIQUE:

Aquellos ecos
ejércitos de Fez y Marruecos
son, porque Tarudante
al rey de Fez socorre, y arrogante
el rey con gente viene,
en medio cada ejército nos tiene
de modo que, cercados,
somos los sitiadores y sitiados.
Si la espada volvemos
al uno, mal del otro nos podemos
defender, pues por una y otra parte
nos deslumbran relámpagos de Marte.
¿Qué haremos, pues de confusiones llenos?

FERNANDO:

¿Qué? Morir como buenos,
con ánimos constantes.
¿No somos dos maestros, dos infantes?
Cuando bastara ser dos portugueses
particulares, para no haber visto
la cara al miedo. Pues Avis y Cristo
a voces repitamos,
y por la fe muramos,
pues a morir venimos.

(Sale don Juan)

JUAN:

Mala salida a tierra dispusimos.

FERNANDO:

Ya no es tiempo de medios,
a los brazos apelen los remedios,
pues uno y otro ejército nos cierra
en medio. ¡Avis y Cristo!

JUAN:

¡Guerra, guerra!

(Éntranse sacando las espadas, dase la batalla y sale Brito)

BRITO:

Ya nos cogen en medio
un ejército y otro sin remedio.
¡Qué bellaca palabra!
La llave eterna de los cielos abra
un resquicio siquiera,
que de aqueste peligro salga afuera
quien aquí se ha venido
sin qué, ni para qué. Pero fingido
muerte estaré un instante,
y muerto lo tendré para adelante.

(Échase en el suelo y sale[n don Enrique y un moro acuchillándose)

MORO:

¿Quién tanto se defiende,
siendo mi brazo rayo que descende
desde la cuarta esfera?

ENRIQUE:

Pues aunque yo tropiece, caiga y muera
en cuerpos de cristianos,
no desmaya la fuerza de las manos,
que ella de quien yo soy mejor avisa.

BRITO:

(¡Cuerpo de Dios con él, y qué bien pisa!) *(Aparte)*

(Písanle, y éntanse, y salen Muley y don Juan Coutiño riñendo)

MULEY:

Ver, portugués valiente,
en ti fuerza tan grande no lo siente
mi valor, pues quisiera
daros hoy la victoria.

JUAN:

¡Pena fiera!
Sin tiento y sin aviso
con cuerpos de cristianos cuantos piso.

BRITO:

(Aparte)
(Yo se lo perdonara
a trueco, mi señor, que no pisara.)

*(Vanse los dos y sale don Fernando,
retirándose del Rey y de otros moros)*

REY:

Rinde la espada, altivo
portugués; que si logro el verte vivo
en mi poder, prometo
ser tu amigo. ¿Quién eres?

FERNANDO:

Un caballero soy, saber no esperes
más de mí. Dame muerte.

(Sale don Juan, y pónese a su lado)

JUAN:

Primero, gran señor, mi pecho fuerte,
que es muro de diamante,
tu vida guardará puesto delante.
¡Ea, Fernando mío,
muéstrese agora el heredado brío!

REY:

Si esto escucho, ¿qué espero?
Suspéndanse las armas, que no quiero
hoy más felice gloria
que este preso me basta por victoria.
Si tu prisión o muerte
con tal sentencia decretó la suerte,
de ala espada, Fernando,
al rey de Fez.

<i>(Sale Muley)</i>	
MULEY:	¿Qué es lo que estoy mirando?
FERNANDO:	Sólo a un rey la rindiera, que desesperación negarla fuera.
MODO ESTRÓFICO: estrofa en pareados: 7a, 11A,7b,11B, en consonante: pareados.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Fernando y don Juan; rey de Fez y soldados.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): combate singular y grupal.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: en la batalla se han enfrentado don Fernando y el rey de Fez con sus soldados ayudado por don Juan. Don Fernando rinde las armas al rey y se entrega.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas y alfanjes.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: en una batalla se pelea por el conflicto bélico provocado, en este caso una invasión de los portugueses contra los moros en Fez.	

TÍTULO: *El sitio de Breda*.³¹⁹

Comentario: Sitio y asalto a la ciudad por parte de las tropas españolas y sus aliados. Destacar la estratagema para su rendición: simular que se va a asaltar Grave, retirando los tercios españoles los últimos, y cuando es creída la argucia, cambiar la dirección y cercar Breda. Importante también las cláusulas de rendición al Marqués de Espínola.

Escena³²⁰ de doble enfrentamiento entre dos españoles, Fadrique y Alonso, y dos sitiados, Morgan y Justino.

JORNADA I, vv. 843-858, GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Morgan.-

¡Ea, famosos flamencos!
Hoy las victoriosas armas
muestren sangrientas que están
siempre a vencer enseñadas.

Justino.-

No permitáis que así tomen
puesto a vista de las altas
torres de Breda. Humillemos
esta española arrogancia.

Fadrique.-

Pues si conocéis que somos
españoles, ¿cómo aguarda
vuestro valor que volvamos?
Pues sabéis de veces tantas,
que los españoles nunca
vuelven con cobarde infamia
de donde una vez llegaron.

Morgan.-

¡Guerra, guerra!

Fadrique.-

¡Cierra España!

MODO ESTRÓFICO: romance en á-a.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: soldados Fadrique y Alonso contra Morgan y Justino.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE,

319 Calderón, P., *El sitio de Breda*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (ví: enero de 2010)

320 *Idem*, vv.843-858.

ENFRENTAMIENTO VERBAL...): combate de dos contra dos en combinaciones varias, según la dinámica de ataques y defensas.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Fadrique y Alonso forman parte del ejercito sitiador; están haciendo escaramuzas con los sitiados y se encuentran con dos de ellos con los que cruzan armas.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas, lanzones, rodela...
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: la guerra de asedio y asalto a la ciudad de Breda.

TÍTULO: *La vida es sueño*.³²¹

Comentario: "La vida es sueño es una encrucijada saturada de individuos aislados, desgajados de su medio habitual, empujados al disparate. Más allá de ese límite sabemos que está la quimera, el desvarío. [...] es una obra en exceso violenta para ser sólo un sueño".³²² "Los personajes están fuera de sí en constante actitud de admiración e interrogación. El drama barroco español es un drama de personajes alterados [...]"³²³.

Escena³²⁴ entre Segismundo y Rosaura. Es la tercera vez que él la ve, y se siente atraído por ella.

JORNADA II, ESCENA VII-VIII, vv.1584-1595 y 1620-1667, GÉNERO: comedia filosófica, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

SEGISMUNDO

[...]

Mujer, que aqueste nombre
es el mejor requiebro para el hombre.
¿Quién eres? que sin verte
adoración me debes, y de suerte
por la fe te conquisto,
que me persuado a que otra vez te he visto,
¿quién eres mujer bella?

ROSAURA

Dissimular me importa, soy de Estrella
una infelize dama.

SEGISMUNDO

No digas tal, di el Sol, a cuya llama
aquella Estrella vive,
pues de tus rayos resplandor recibe.

[...]

321 Calderón, P., *La vida es sueño*, Edic. de Ciriaco Morón, Cátedra, nº 57, Madrid, 2006.

322 Esta cita corresponde a parte del texto que aparecía en el programa de mano de *La vida es sueño*, que fue puesta en escena en 2008 en la ESAD de Murcia, con dirección escénica y adaptación teatral de Francisco Alberola. Algunas imágenes se pueden ver en Anexo IV.

323 *Idem*, p.55.

324 *Idem*, pp.142-146.

ROSAURA

Tu favor reverencio,
respóndate retórico el silencio,
cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla, señor, quien mejor calla.

SEGISMUNDO

No has de ausentarte, espera,
¿cómo quieres dejar dessa manera
a oscuras mi sentido?

ROSAURA

Esta licencia a vuestra Alteza pido.

SEGISMUNDO

Irte con tal violencia,
no es pedir, es tomarte la licencia.

ROSAURA

Pues si tú no la das, tomarla espero.

SEGISMUNDO

Harás que de cortés pase a grosero,
porque la resistencia
es veneno cruel de mi paciencia.

ROSAURA

Pues cuando ese veneno
de furia, de rigor, y saña lleno,
la paciencia venciera,
mi respeto no osara, ni pudiera.

SEGISMUNDO

Solo por ver si puedo,
harás que pierda a tu hermosura el miedo,
que soy muy inclinado
a vencer lo imposible, hoy he arrojado
desse balcón a un hombre, que decía,
que hacerle no podía,
y así por ver si puedo, cosa es llana,
que arrojarè tu honor por la ventana.

ROSAURA

No en vano prevenía
a este Reino infeliz tu tiranía,
escándalos tan fuertes

	<p>de delitos, traiciones, iras, muertes.</p> <p>Más qué ha de hacer un hombre, que de humano no tiene mas que el nombre, atrevido, inhumano, cruel, soberbio, bárbaro, y tirano, nacido entre las fieras?</p>
SEGISMUNDO	<p>Porque tu esse baldón no me dijeras, tan cortés me mostraba, pensando que con eso te obligaba, mas si lo soy hablando deste modo, has de decirlo, vive Dios, por todo.</p>
	<p>Hola, dejadnos solos, y esa puerta se cierre, y no entre nadie.</p>
ROSAURA	<p>Yo soy muerta: advierte.</p>
SEGISMUNDO	<p>Soy tirano, y ya pretendes reducirme en vano.</p>
MODO ESTRÓFICO: pareados de 7 y 11 sílabas en consonante.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Segismundo, Rosaura.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal, acoso, pelea física y cruce de armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: es la tercera vez que Segismundo se cruza con Rosaura y siempre le ha sorprendido gratamente. En esta ocasión la requiere, dada su posición de poder, soberbio y amenazador. Rosaura le esquiva, pero ante la insistencia obsesiva de Segismundo se enfrenta a él defendiendo de nuevo su honor y también su vida.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto que provoca este mal encuentro entre ambos es la soberbia de Segismundo y su prepotencia; en la corte se comporta como un déspota y no admite, en su erróneo comportamiento, que nadie le lleve la contraria. Recordemos que acaba de arrojar al vacío a un hombre, casi por capricho.	

AUTOR : CALDERÓN

FICHA Nº 17

TÍTULO: *La vida es sueño.*

Escena entre Segismundo y Astolfo que acude en defensa de Clotaldo.

JORNADA II, ESCENA: IX, GÉNERO: comedia filosófica, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Astolfo.-

¿Pues qué es esto,
príncipe generoso?
¿Así se mancha acero tan brioso
en una sangre helada?
Vuelva a la vaina tu lucida espada.

Segismundo.-

En viéndola teñida
en esa infame sangre.

Astolfo.-

Ya su vida
tomó a mis pies sagrado,
y de algo ha de servirme haber llegado.

Segismundo.-

Sírvate de morir; pues desta suerte
también sabré vengarme con tu muerte
de aquel pasado enojo.

Astolfo.-

Yo definiendo
mi vida; así la majestad no ofendo.

MODO ESTRÓFICO: pareados de 7 y 11 sílabas, en consonante.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Segismundo y Clotaldo.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal seguido de cruce de armas.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Segismundo se acaba de enfrentar a Rosaura. Clotaldo acude en su defensa. Enfrentados, Segismundo está a punto de matarle, Rosaura da gritos; acude Astolfo que se enfrenta a Segismundo.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el despotismo con que se comporta Segismundo, que no admite que nadie le contradiga.

CARO MALLÉN DE SOTO, ANA

AUTOR : CARO MALLÉN DE SOTO, ANA

FICHA Nº 18

TÍTULO: *Conde Partinuplés, E*³²⁵

Comentario: lenguaje culto y cortesano, recuerda la *Tragicomedia de don Duardos*, el galán caballero sufre una serie de pruebas y encantamientos, con desapariciones, etc. El Conde Partinuplés es pretendido por la emperatriz Rosaura, que es ayudada por las artes mágicas de su prima Aldora. Destacamos un cierto parecido también con *El burlador de Sevilla* de Tirso en dos cosas: una, en la respuesta del Conde a la pregunta de Rosaura "¿quién habla aquí?" (v.991), con "un hombre" (v.992); la segunda, es la cena que le sirven a él y a su criado Gaulín con platos que desaparecen, vuelan, etc.(pp.121-124, vv.897-975).

Escena³²⁶ del Torneo en el que se baten tres contra el Conde, que es el mantenedor. Las condiciones estipuladas han sido a tres botes (golpes) de lanza y a cinco golpes de espada, (vv.1934 y 1935). Los retadores son Roberto, Eduardo y Federico que combatirán contra el Conde que está cubierto; antes, cada uno lee su "mote" o letra, tres octosílabos que riman – aa, (p.171, vv.2057-2070). A continuación tornean. Vence el Conde Partinuplés. Se forman cuatro parejas caballero-dama. Gaulín, solo, sin dama, hace un guiño hacia las mujeres del patio de butacas.

ACTO III, pp.170-173, vv.2055-2117, GÉNERO: comedia palatina del amor cortés, ÉPOCA: siglo XV.

Texto.-

Emilio.-

Los instrumentos publican
que viene un aventurero.

(Tocan, hace la entrada Roberto y da la letra.)

Aldora (*Lea*).-

¡Si el cielo sustento en vano
temeré mudanza alguna
del tiempo ni la fortuna!

(Tornean y después entra Eduardo, y hace lo mismo, y lee Aldora, mientras echan las celadas.)

Aldora (*Lea*).-

¡No tiene el mundo lauyrel
para coronar mis sienes,
dulce amor, si dicha tienes!

325 Caro Mallén de Soto, A., *El Conde Partinuplés*, Edición de Lola Luna, Kassel. Edition Reichenberger, 1993.

326 *Idem*, pp.170-173.

(Tocan y entra Federico, y hace lo mismo que los demás.)

Rosaura.-

Ni tengo elección, ni tengo
sentido con qué juzgar
porque me falta el aliento.

Emilio.-

Toma la letra señor.

Aldora.-

Venga; dice así el concepto.
(Lea) ¡Del mismo sol a los rayos,
águila o Ícaro nuevo,
hoy a penetrar me atrevo!

(Tornean y dice Emilio)

Emilio.-

El mantenedor merece
la Emperatriz y el Imperio.

(Alcen las celadas y hablen)

Roberto.-

¿Cómo, cuando no se sabe
quién es este caballero,
y es traición no habernos dado
cuenta a los aventureros?

Aldora.-

Hable, señora, tu Alteza.

Rosaura.-

La condición del torneo
fue que al que venciese en él,
como fuese igual sujeto,
el premio gozase.

Federico.-

Yo
lo remitiré al acero.

Eduardo.-

Todos haremos lo mismo.

Rosaura.-

Decid, ¿quién sois caballero?,
Hablad ya, pues es preciso.

(Descubre la celada)

Conde.-

Soy el Conde.

Rosaura.-

Amor, ¿qué es esto?

(Bajan al tablado las damas)

Lisbella.-

Conde, mi primo y señor,
mira que te espera un reino.

Conde.-

Gózale, Lisbella, hermana,
que sin Rosaura no quiero
bien ninguno.

Rosaura.-

Yo soy tuya.

Conde.-

Prima, aquí no hay remedio
Francia y Roberto son tuyos,
¿qué respondes?

Lisbella.-

Que obedezco.

Roberto.-

Soy tu esclavo.

Eduardo.-

Y yo, Aldora,
tu esposo, si gustas de ello.

Aldora.-

Tuya es mi mano.

Roberto.-	Si quieres, Federico, serás dueño de mi hermana Recisunda.
Federico.-	Yo seré dichoso.
Gaulín.-	Bueno, todos y todas se casan, sólo a Gaulín, santos cielos, le ha faltado una mujer o una sierpe, que es lo mismo.
Conde.-	No te faltará, Gaulín.
Gaulín.-	Cuando hay tantas, ya lo creo; mayor dicha es que me falte.
MODO ESTRÓFICO: romance en é-o.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Aldora, Rosaura, Emilio, Roberto, Federico, Eduardo, Conde Partinuplés, Lisbella, Gaulín.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): el asunto que se desarrolla es un torneo en toda regla en donde varios compiten con el mantenedor; el torneo se ha acordado a tres lanzas y a cinco golpes de espada; los contendientes son tres contra el mantenedor, tomados de uno en uno.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: la princesa Rosaura ha convocado este torneo para que el vencedor sea su esposo.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: en texto nada se dice sobre las armas; suponemos que serían las propias de un torneo. Se citan lanzas y espadas y estas serían las armas con que justarían.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los caballeros que compiten en el torneo pretenden, todos, a la emperatriz Rosaura: ese es el motivo del enfrentamiento reglado.	

TÍTULO: *Valor, agravio y mujer*.³²⁷

Comentario: comedia de enredo, de capa y espada. Posible relación del personaje don Juan con el de Tirso. La acción en Flandes: Leonor, abandonada por don Juan se pone ropas de hombre y va en su busca. Allí se encontrará con su hermano don Fernando, el príncipe Ludovico y las damas Estela y Lisarda (cruces de amoríos, unos que se hacen pasar por otros, celos, amores cortesanos...) Destacar el criado Ribete que pone un punto de reflexión sobre temas como la comedia, sobre las mujeres que las componen, sobre sí mismo como criado... también que se piden espadas negras, que se nombra a Pacheco de Narváez y su técnica de armas, sobre el tabaco, sobre la lista de objetos que guarda el bobo en el zurrón, sobre don Juan, sus virtudes y defectos... Hay un posible monólogo de armas de Leonor (vestida de hombre, como Leonardo) en el que ella inventa el relato de su vida, parecido al que hace Guzmán, en *La monja Alférez*, de Pérez de Montalbán.

Escena de armas con cruce de adversarios, en el que se enfrentan primero Leonardo (Leonor vestida de hombre) contra don Juan; después, cuando Ludovico desafía a don Juan se pondrá de su lado; por último, cuando Ludovico huye, volverán a enfrentarse Leonardo (ella) y don Juan.

JORNADA II, vv. 1378-1589, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

(Sale don Juan).

Don Juan.-

No en vano
temí que el puesto ocupase
gente. Un hombre solo es. Quiero
reconocerle.

Leonor.-

Buen talle
tiene aquéste. ¿Si es don Juan?
Quiero más cerca llegarme
y conocer, si es posible,
quién es.

327 Caro Mallén de Soto, A., *Valor, agravio y mujer*, Edición electrónica de Mathew D. Stroud, colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc., (ví: mayo, 2012). // Edición de Lola Luna, Castalia Instituto de la Mujer, Móstoles, 1993.

Don Juan.-

Si aquéste hablase,
sabré si es el de Pinoy.

(Van llegando uno a otro)

Leonor.-

Yo me determino a hablarle
para salir de esta duda.
¿Quién va, hidalgo?

Don Juan.-

Quien sabe
ir adonde le parece.

Leonor.-

(Aparte.)
(Él es. ¡Respuesta galante!)
No ir si no quiero yo.

Don Juan.-

¿Quién sois vos para estorbarme
que me esté o me vaya?

Leonor.-

El diablo.

Don Juan.-

¿El diablo? ¡Lindo descarte!
Es poco un diablo.

Leonor.-

Ciento,
mil millares de millares
soy si me enojo.

Don Juan.-

¡Gran tropa!

Leonor.-

¿Burláisos?

Don Juan.-

No soy bastante
a defenderme de tantos;
y así, os pido, si humildades
cortesés valen con diablos,
que los llevéis a otra parte,
que aquí, ¿qué pueden querer?
(Aparte.) (Estime que aquí me halle
este alentado, y que temo
perder el dichoso lance
de hablar a Estela esta noche.)

Leonor.-

Digo yo que querrán darles
a los como vos ingratos
dos docenas de pesares.

Don Juan.-

¿Y si no los quiero?

Leonor.-

¿No?

Don Juan.-

Demonios muy criminales
traéis. Moderaos un poco.

Leonor.-

Vos muy civiles donaires.
O nos hemos de matar,
o sólo habéis de dejarme
en este puesto, que importa.

Don Juan.-

¿Hay tal locura? Bastante
prueba es ya de mi cordura
sufrir estos disparates;
pero me importa. El mataros
fuera desdicha notable,
y el irme será mayor;

que los hombres de mis partes
jamás violentan su gusto
con tan precisos desaires;
demás de que tengo dada
palabra aquí de guardarle
el puesto a un amigo.

Leonor.-

Bien.
Si como es justo guardasen
los hombres de vuestras prendas
otros preceptos más graves
en la ley de la razón
y la justicia, ¡qué tarde
ocasionaran venganzas!
Mas ¿para qué quien no sabe
cumplir palabras, las da?
¿Es gentileza, es donaire,
es gala o es bizarría?

Don Juan.-

(Aparte.)
(Éste me tiene por alguien
que le ha ofendido. Bien puedo
dejarle por ignorante.)
No os entiendo, ¡por Dios vivo!

Leonor.-

Pues yo sí me entiendo, y baste
saber que os conozco, pues
sabéis que hablo verdades.

Don Juan.-

Vuestro arrojamiento indica
ánimo y valor tan grande,
que os estoy aficionado.

Leonor.-

Aficionado es en balde.
No es ésta la vez primera
que de mí os aficionasteis,
mas fue ficción, porque sois
aleve, ingrato, mudable,
injusto, engañador, falso,
perjuero, bárbaro, fácil,
sin Dios, sin fe, sin palabra.

Don Juan.-

Mirad que no he dado a nadie
ocasión para que así
en mi descrédito hable,
y por estar donde estáis
escucho de vos ultrajes
que no entiendo.

Leonor.-

¿No entendéis?
¿No sois vos el inconstante
que finge, promete, jura,
ruega, obliga, persüade,
empeña palabra y fe
de noble, y falta a su sangre,
a su honor y obligaciones,
fugitivo al primer lance
que se va sin despedirse
y que aborrece sin darle
ocasión?

Don Juan.-

Os engañáis.

Leonor.-

Más valdrá que yo me engañe.
¡Gran hombre sois de una fuga!

Don Juan.-

Más cierto será que falte
luz a los rayos del sol
que dejar yo de guardarle
mi palabra a quien la di.

Leonor.-

Pues mirad. Yo sé quién sabe
que disteis una palabra,
que hicisteis pleito homenaje
de no quebrarla, y apenas
disteis al deseo alcance,
cuando se acabó.

Don Juan.-

Engañáisos.

Leonor.-

Más valdrá que yo me engañe.

Don Juan.-

No entiendo lo que decís.

Leonor.-

Yo sí lo entiendo.

Don Juan.-

Escuchadme.

Leonor.-

No quiero de vuestros labios
escuchar más falsedades,
que dirán engaños nuevos.

Don Juan.-

Reparad...

Leonor.-

No hay que repare,
pues no reparasteis vos.
Sacad la espada.

Don Juan.-

Excusarse
no puede ya mi cordura
ni mi valor, porque es lance
forzoso.

(Comienzan a reñir y sale el príncipe Ludovico)

Ludovico.-

Aquí don Leonardo
me dijo que le esperase,
y sospecho que se tarda.

Don Juan.-

Ya procuró acreditarse
mi paciencia de cortés,
conociendo que hablasteis
por otro; pero no habéis
querido excusar los lances

Ludovico.-

¡Espada en el terrero!

Leonor.-

¡Ejemplo de desleales,
bien os conozco!

Don Juan.-

¡Ea, pues,
riñamos!

(Riñen).

Ludovico.-

(Aparte.)
¡Fortuna, acabe
mi competencia! Don Juan
es éste, y podré matarle
ayudando a su enemigo.)

(Pónese al lado de Leonor)

Pues estoy de vuestra parte,
¡muera el villano!

Leonor.-

No hará,
(Pónese al lado de don Juan)

que basta para librarle
de mil muertes mi valor.

Don Juan.-

¿Hay suceso más notable?

Ludovico.-

¿A quien procura ofenderos
defendéis?

Leonor.-

Puede importarme
su vida.

Don Juan.-

¿Qué es esto, cielos?
¿Tal mudanza en un instante?

Ludovico.-

¡Ah, quién matara a don Juan!

Leonor.-

No os habrá de ser muy fácil
que soy yo quien le defiende.

Ludovico.-

¡Terribles golpes!

Leonor.-

Más vale
pues aquesto no os importa,
iros, caballero, antes
que os cueste...

Ludovico.-

(Aparte.)

(El primer consejo
del contrario es favorable.
A mí no me han conocido.
Mejor será retirarme.
No espere Estela.)

(Vase retirando Ludovico y Leonor tras él)

Leonor.-

Eso sí.

Don Juan.-

Vos sois bizarro y galante.
¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?
¡Que este hombre me ocasionase.
a reñir, y con la espada
hiciese tan desiguales
el enojo y la razón!
¡Que tan resuelto jurase
darme muerte, y que en un punto
me defendiese! Éste es lance
que lo imagino imposible.
Que puede, dijo, importarle
mi vida; y cuando brüoso
a reñir me persüade
al que me ofende resiste.
No entiendo estas novedades.

(Sale doña Leonor)

Leonor.-

¡Ea, ya se fue. Volvamos
a reñir!

Don Juan.-

El obligarme
y el ofenderme, quisiera

saber —¡por Dios! — de qué nace.

Yo no he de reñir con vos,
hidalgo. Prueba bastante
de que soy agradecido.

Leonor.-

Tendréis a favor muy grande
el haberos defendido
y ayudado. ¡Qué mal sabe
conocer vuestro designio!
¡La intención de mi dictamen,
con justa causa ofendido
de vos. ¡No quise que nadie
tuviese parte en la gloria
que ya espero con vengarme;
pues no era victoria mía
que otro valor me usurpase
el triunfo, ni fuera gusto
o lisonja el ayudarme,
pues con esto mi venganza
fuera menos memorable
cuando está toda mi dicha
en mataros sólo.

Don Juan.-

Si alguien
os ha ofendido, y creéis
que soy yo, engañáisos.

Leonor.-

Antes,
fui el engañado; ya no.

Don Juan.-

Pues decid quién sois.

Leonor.-

En balde
procura saber quién soy

	<p>quien tan mal pagarme sabe. El príncipe de Pinoy era el que seguí; bastante ocasión para que vuelva le he dado. Quiero excusarme de verle. Quedaos, que a mí no me importa aquesto, y si antes os provoqué, no fue acaso.</p>
Don Juan.-	<p>¿Quién sois? Decid.</p>
Leonor.-	<p>No se hable en eso, creed que mi agravio os buscará en otra parte.</p>
Don Juan.-	<p>Escuchad. Oíd.</p>
Leonor.-	<p>No es posible. Yo os buscaré. Aquesto baste. (Vase.)</p>
MODO ESTRÓFICO: romance en á-e.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan, Leonor (vestido de hombre, como Leonardo) y Ludovico.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal que evoluciona a lance de armas uno contra uno, dos contra uno y uno contra uno.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Leonor, vestida de Leonardo ha quedado con Estela, dama. Don Juan quiere llegar al lugar antes que nadie para flirtear con Estela, Ludovico también. Se enfrentan Leonor y don Juan. Ludovico entra y se pone del lado de Leonor para matar a don Juan. Ella, entonces defiende a don Juan.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los celos en todos ellos.	

CASTRO, GUILLEM DE

AUTOR : CASTRO, GUILLÉM DE

FICHA Nº 20

TÍTULO: *Las mocedades del Cid*.³²⁸

Comentario: destacamos que es un bofetón lo que provoca este duelo a muerte entre el hijo del ofendido y el ofensor. Es una acción de lucha corporal la que lo genera.

Escena³²⁹ en la que el Cid venga la ofensa que el Conde Loçano ha hecho a su padre Diego Laínez.

ACTO I, vv.758-814, GÉNERO: comedia caballeresca, ÉPOCA: siglo XIII.

Texto.

Rodrigo.-

¿Conde?

Conde.-

¿Quién es?

Rodrigo.-

A esta parte
quiero decirte quien soy.

Conde.-

¿Qué me quieres? Aquí estoy.

Rodrigo.-

Con respeto, quiero hablarte.
Aquel viejo que está allí,
¿sabes quién es?

Conde.-

Ya lo sé.
¿Por qué lo dices?

Rodrigo.-

¿Por qué?
Habla bajo, escucha.

Conde.-

Di.

Rodrigo.-

¿No sabes que fue despojo
de honra y valor?

Conde.-

Sí sería.

328 Castro, G. de, *Las mocedades del Cid*, Edición de Luciano García Lorenzo, Cátedra nº 72, Madrid, 1998.

329 *Idem*, pp.99-101.

Rodrigo.-

¿Y que es sangre suya y mía
la que yo tengo en el ojo?
¿sabes?

Conde.-

¿Y el sabello (acorta
razones) ¿qué ha de importar?

Rodrigo.-

Si vamos a otro lugar,
sabrás lo mucho que importa.

Conde.-

Quita, rapaz; ¿puede ser?
Vete, nóvel caballero,
vete, y aprende primero
a pelear y a vencer;
y podrás después honrarte
de verte por mí vencido,
sin que yo quede corrido
de vencerte y de matarte.
Deja agora tus agravios,
porque nunca acierta bien
venganzas con sangre quien
tiene la leche en los labios.

Rodrigo.-

En ti quiero comenzar
a pelear, y aprender;
y verás si sé vencer,
veré si sabes matar.
Y mi espada mal regida
te dirá en mi brazo diestro
que el corazón es maestro
y quedaré satisfecho,
desta ciencia no aprendida,
mezclando entre mis agravios
esta leche de mis labios
y esa sangre de tu pecho.

Conde.-	<p>... ..</p> <p>Rapaz</p> <p>con soberbia de gigante,</p> <p>mataréte si delante</p> <p>te me pones; vete en paz.</p> <p>Vete, vete, si no quiés</p> <p>que como en cierta ocasión</p> <p>di a tu padre un bofetón,</p> <p>te dé a ti mil puntapiés.</p>
Rodrigo.-	<p>¡Ya es tu insolencia sobrada!</p> <p><i>(Se acuchillan el Conde y Rodrigo).</i></p>
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Conde Loçano, don Rodrigo (Cid).	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión, enfrentamiento verbal, reto, pelea a muerte.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: el Cid reclama la reparación de la ofensa que el Conde le ha hecho a su padre; discuten y llegan a las armas.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada medieval (el Cid empuña la espada de Mudarra, con la que el rey acaba de nombrarlo caballero).	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: es la ofensa (el bofetón) que dio el Conde al padre del Cid, honor mancillado que impregna a toda la familia, que sólo se podrá restablecer y limpiar con sangre.	

TÍTULO: *El curioso impertinente* (versión de Yolanda Pallín)³³⁰.

Comentario: esta obra está basada en aquella que se cuenta en *El Quijote* con el mismo título, y en versión de Guillém de Castro. Destaca en primer lugar el dibujo de tan grande amistad entre los dos amigos, Anselmo y Lotario, y cómo todo puede darse la vuelta, aun teniéndolo todo a favor: Lotario renuncia a Camila, cuando están a punto de casarse, porque Anselmo se enamora de ella. A partir de ahí todo es una locura de peripecias entre este trío magnífico de personajes, cuyo final, trágico, exige que sólo sean dos. Destacamos el apunte que hace el Duque sobre las comedias y sobre los españoles comediantes, y también el monólogo de Culebro, un español pendenciero, en el que relata su vida, relato parecido, en cierto modo, a aquel otro monólogo de Enrico de *El condenado por desconfiado*, de Tirso.

Escena³³¹ de enfrentamiento entre Anselmo y Lotario, grandes amigos.

Acto III, ESCENA final, pp.87-88, GÉNERO: drama de celos, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Anselmo.-

Lotario, muerte me das,
pero muerto he de matarte.

Lotario.-

No me sigas.

Anselmo.-

Alcanzarte
quisiera, y no puedo más.
Más...yo la culpa he tenido.
(*Cae Anselmo*)

Lotario.-

Ven Camila.
(*Salen el Duque, la Duquesa y demás hombres y mujeres.*)

Duque.-

Tente, tente.
Matadle.

Anselmo.-

No Duque mío,
oíd primero.

Duque.-

Prendedle.

330 Castro, G. de (versión de Yolanda Pallín), *El curioso impertinente*, Departamento de publicaciones de CNTC, Madrid (Textos de teatro clásico nº 45), 2007.

331 *Idem*, pp.87-88.

Anselmo.-

Él fue mi más grande amigo,
y el darme ahora la muerte
fue la mayor amistad
que en su vida pudo hacerme.
y, pues mi culpa conozco,
y me imagino de suerte
que por el alma no salga,
me importa apretar los dientes,
para morir consolado
de vuestras Altezas.
Denme palabra que ha de cumplir
lo que en su presencia ordene.

[...]

Es, señor, que de mi muerte
alcance el perdón Lotario,
para que después hereden
él y Camila, casados,
como mis gustos, mis bienes.

MODO ESTRÓFICO: en la misma escena hay un cambio de metro: empieza el enfrentamiento con una redondilla y, enseguida cambia y continua la acción en romance é-e.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: en el enfrentamiento armado intervienen sólo Anselmo y Lotario (y Camila que es testigo); en la escena es preciso que el Duque se presente después a escena para ser el mandatario que cumpla las órdenes de Anselmo: que se casen Camila y Lotario y que sean herederos de sus bienes.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal y armas.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: por despecho con Camila, su criada Leonela le cuenta toda la verdad a Anselmo sobre la relación amorosa entre su esposa Camila y Lotario. Fuera de escena Anselmo busca a Lotario y entran ya cruzando armas. Ambos pelean por sí mismos y por Camila.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto se genera al incidir en querer traspasar ciertas líneas de amistad, y entrar en un terreno en el que lo personal y la amistad se confunden. Anselmo es quien provoca el conflicto entre él y Lotario al exigirle que pruebe una y otra vez la fidelidad de su mujer. Lotario empujado por Anselmo declara a Camila hacia mitad de la obra: "mi corazón / no era mío, y tuyo era, / no pude darle sosiego / a las alas con que atiza, / y así voló la ceniza / y volvió a encenderse el fuego." Acto II, p. 74.

TÍTULO: *El perfecto caballero*.³³²

Comentario: la comedia, con final trágico, recuerda de alguna manera al rey de *La Estrella de Sevilla* y el debate que el caballero debe asumir entre cumplir la palabra y orden del rey o lo que cree que es justo.

Destacamos la escena en la que varios monteros se enfrentan a don Jaime y a su hijo don Miguel (y Ludovico, caballero, que les socorre); también el monólogo de don Jaime: "Aprendió a jugar las armas..."

Escena³³³ de enfrentamiento entre varios monteros contra don Miguel, su hijo y su criado; la escena se presenta en el tramo final de la misma, y después, en relato de don Miguel, conoceremos todo lo que ha ocurrido.

ACTO I, vv. 163-176, ESCENA: GÉNERO: comedia de honor, ÉPOCA: siglo XVI en Nápoles.

Texto.

(Sale don Jaime Centellas y Galindo, criado suyo, como que se retiran, y el viejo sale herido en la cabeza y con mucha sangre que le caiga por la cara. Y salen don Miguel Centellas, hijo del viejo, y Ludovico, retirándose de muchos monteros que los acuchillan; y por otra parte la Reina vestida de caza.)

Ludovico.-

Deteneos.

Montero 1.-

He de matallo.

Montero 2.-

¡Muera el traidor!

Don Jaime.-

No es traidor.

Desdichado ser podrá,
que en efecto es hijo mío...
perdí con la sangre el brío.

Diana.-

¡Válame dios, qué será!

Don Jaime.-

Tenme, Galindo.

332 Castro, G. de, *El perfecto caballero en Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Introducción y notas por Alva V. Ebersole, Edit. Castalia, Estudios de Hispanofilia, Valencia, 1973, p.180-213.

333 *Idem*, pp.182.

Galindo.-	Si puedo que estoy de miedo mortal.
Reina.-	¿Hase visto estruendo igual?
Rey.-	Ludovico.
Diana.-	Muerta quedo, Hermano!
Rey.-	Tenéos, villanos.
Todos.-	El rey, el rey.
Don Miguel.-	Rendir quiero así a tus pies el acero como la boca a tus manos.
MODO ESTRÓFICO: se usan dos estrofas, para la primera parte, el enfrentamiento grupal, las redondillas; para el relato de don Miguel, el romance e-a.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Jaime, don Miguel su hijo, Galindo, criado, ayudados por Ludovico, caballero, contra varios monteros del rey; el Rey, la Reina, Diana.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento y combate grupal.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: los monteros del rey no aciertan a batir a un jabalí que don Miguel mata de un tiro de dardo; aquellos se enojan y les atacan, injuriándoles; traban pelea unos contra otros. Sólo la aparición del rey hace que se detengan todos. Ludovico, caballero del rey les ha ayudado. Don Miguel va herido en la cabeza.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas, lanzones, ballestas, cuchillas enastadas, etc.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: la envidia de los monteros, debido a que ha sido don Miguel el que ha acertado a cobrar el jabalí que todos perseguían.	

TÍTULO: *El perfecto caballero.*

Escena monólogo en la que don Jaime relata la educación que le dio a su hijo. Importante por los conceptos en los que formaban a los caballeros.

ACTO I, GÉNERO: comedia de honor, ÉPOCA: siglo XVI en Nápoles.

Texto:

DON JAIME.-

Doña Beatriz de Cardona
(que sintiendo mis desgracias
a pocos años después
murió en opinión de santa,
fue madre de don Miguel,
diole al mundo cuando el Alba
nos pareció que reía
de ver que el niño lloraba.
Críale su propia madre,
temiendo el ver que en las amas
a veces la mala leche
a la buena sangre gasta.
Que a mi parecer Señor
es esta la oculta causa
que a los que heredan nobleza
algunas veces les falta.
Impuse en dejando el pecho
en el, por cosa ordinaria,
en la comida concierto,
y en la bebida templanza.
Con la competente edad
nuestra Doctrina Cristiana
ya se entiende que ha de ser
deste edificio la basa.
A cinco años fue a la escuela,
con orden quien le llevaba
de que antes viese la Misa
norte del cuerpo, y del alma.

Y el verla todos los días
un Caballero, es sin falta
obligación tan precisa,
como en otros voluntaria.
Leer supo, y escribir,
sino buena letra, clara,
con bastante ortografía
que en un Caballero basta.
Fue a las escuelas mayores,
y después de oír Gramática
a sola su inclinación
reduje sus esperanzas.
Pero en todo este discurso
no sufrí que le llegaran
al cuerpo con los azotes,
ni con la mano a la cara.
Que quien a temer se enseña,
y desde la primer cama
aprende a sufrir agravios,
desconoce las venganzas.
Y al bien inclinado, mas
le castigan las palabras;
y al que es malo, y muerde el freno
ningún castigo le basta.
Por mentir solo, aunque niño,
puse mi mano en su cara;
para enseñarle a entender
que la mentira es venganza.
Aprendió luego a ponerse
en un caballo, y con gala
afirmarse en las dos filas,
y herir con las dos lanzas.
Y en dando brío a la fuerza
aprendió a jugar las armas,
digo, a imitar con las negras
los rigores de las blancas.

Mostrar furioso el semblante,
sacar con brío la espada,
llevar compás en los pies,
y en las manos arrogancia.
No retirarse jamás,
y tirar solo estocadas;
que estas tretas solamente
a un Caballero le bastan.
Y a los veinte años, el día
del Santo Patrón de España,
después de haber comulgado
le ceñí en su Altar la espada.
Y a una parte de la Iglesia
con fiel pecho, y con voz baja,
despidiendo por los ojos
tierno humor de las entrañas,
Estos consejos le di:

[...]

Hijo pues a Dios conoces,
por donde quiera que vayas
acuérdate de que hay Dios.
y que es causa de las causas.
Con hombres de tu jaez
de ordinario te acompaña;
que una mala compañía
nobles muda, y honras gasta.
Se cortes, y bien criado,
porque la buena crianza
cuesta poco, y vale mucho,
nunca pierde, y siempre gana.
Ten con muchos amistad,
y con pocos apretada;
y si es fuerza, de uno solo
fía secretos del alma.
Paga si pides prestado,

y si no pudiendo tardas,
no engañes con dilaciones,
con verdades desengaña.
No juegues, pero si juegas
juega bien, y mejor paga;
que son basas del honor
la lealtad, y la palabra.
Huye el cuerpo a las mujeres,
pero si con ellas tratas
granjéalas con nobleza,
y gózalas con templanza.
No te ciegue su hermosura
a ser traidor por su causa
con el deudo que te admite,
del amigo que te llama.
Si al Rey sirves en la guerra,
obedece a quien te manda;
que es valor en la ocasión
el no huirla, ni buscarla.
Y si en la paz a reñir
te obligan precisas causas,
no huyas si te acometen,
si acometes, muere, o mata.
Agradece si te obligan,
y véngate si te agravian,
y para guardar secreto
pon en tu pecho un alcázar.
No te cases siendo pobre,
pero mira si te casas
la riqueza en el valor,
y la hermosura en la fama.
Y trata siempre verdad,
que es la madre destas causas,
la causa destes efectos,
y el norte desta esperanza.
Y con esto don Miguel

<p>no dudes que Dios te haga un perfecto Caballero, y logre mis esperanzas.</p>
MODO ESTRÓFICO: romance á-a.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Jaime.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): soliloquio.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: no lo hay.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: menciona las siguientes: <p>Aprendió luego a ponerse en un caballo, y con gala afirmarse en las dos filas, y herir con las dos lanzas. Y en dando brío a la fuerza aprendió a jugar las armas, digo, a imitar con las negras los rigores de las blancas.</p> <p>[...]</p> <p>sacar con brío la espada, llevar compás en los pies, y en las manos arrogancia.</p>
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: no lo hay.

CERVANTES, MIGUEL DE

AUTOR : CERVANTES

FICHA N° 24

TÍTULO: *El gallardo español*.³³⁴

Comentario: esta obra a nivel argumental se caracteriza porque en ella, del lado de los moros, defiende plaza un cristiano, que es cristiano, aunque pelea con los moros, también porque contiene gran número de enfrentamientos uno contra uno, sobre todo en Jornada II y III. Cabe destacar, igualmente, que hay una dama, Margarita, que combate del lado de los cristianos vestida con ropas de hombre. Sobresalen dos figuras, la del protagonista don Fernando y la del pícaro Buytrago, preludio del gracioso español, que siempre tiene hambre y ganas de beber.

En la jornada I el moro Alimuzel hace un desafío a don Fernando.

Estructuralmente cabe destacar la lucha múltiple por parejas de Jornada II y III.

Escena de asalto a la plaza cristiana con escalas; entre los moros se encuentra don Fernando, de moro, al que llaman Lozano. Pelea del lado de los cristianos.

JORNADA III, pp.210-13, GÉNERO: comedia de moros y cristianos, también llamada comedia de moriscos, ÉPOCA: siglo XV-XVI.

Texto.

(Salen a la muralla don Martín, el Capitán Guzmán, y Buytrago, con una mochila a las espaldas, y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan.)

Don Martín.-

¡Gente soberbia y cruel,
a quien ayuda la suerte,
no penséis que es este el fuerte
tan flaco de san Miguel.
Bravo Guzmán, gran Buytrago,
hoy ha de ser vuestro día.!

Buytrago.-

(Bebe.) Déjeme vueseñoría,
que me esfuerce con un trago.
Échenme destos alanos
agora de dos en dos,
porque yo les juro a Dios
que han de ver si tengo manos.

334 *El gallardo español* en *Teatro completo*, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.139-220.

(Salen a escena, Azán, el Cuco, el Alabez, don Fernando, y otros Moros con escalas.)

Azán.-

Al embestir no se tarde,
porque quiero estar presente
para honrar al que es valiente
y dar infamia al cobarde.
Muzel una escala toma,
y muéstranos que te dan,
como a Meliones galán,
manos las del gran Mahoma.
¡Ea, al embestir amigos,
amigos al embestir,
que hoy será Mazalquiuir
sepultura de enemigos!

(Embisten, anda la grito, lleva Alimuzel una escala, sube por ella, y otro Moro por otra, desciende al Moro Buytrago, y don Fernando ase a Alimuzel, y derribale, pelea con otros y mátalos, todos han de caer dentro del vestuario, desde un cabo mira Azán, el Cuco, y el Alabez lo que pasa.)

Don Fernando.-

Ya no es tiempo de aguardar
a designios prevenidos,
viendo que están oprimidos
los que yo debo ayudar.
¡Baja Muzel!

Alimuzel.-

Por ventura,
quiéresme quitar la gloria
desta ganada victoria.

Don Fernando.-

Aun mas mi intento procura.

Alimuzel.-

Que me derribas, espera,
que ya abajo a castigarte.

Don Fernando.-

Aunque bajase el Dios Marte
acá de su quinta esfera,
no le estimaré en un higo.
¡Oh, cómo que trepa el galgo!

(Derriba al otro que sube.)

Alimuzel.-

Poco puedo, y poco valgo
con este amigo enemigo.
¿Por qué contra mí, Lozano,
esgrimes el fuerte acero?

(Riñen los dos.)

Don Fernando.-

Porque soy cristiano, y quiero
mostrarte que soy cristiano.

Don Martín.-

¡Disparen la artillería!
¡Aquí Buytrago, y Guzmán!
¡Robledo, venga alquitrán!
¡Arrojad esa alcancía!
¡Allí, que se sube aquél!

Don Fernando.-

Donde yo estoy, este muro
estará siempre seguro;
y aunque le pese a Muzel
este perro vendrá al suelo.

(Derriba al otro.)

Azán.-

¿Quién es aquel que derriba
a cuantos suben arriba?

Cuco.-

Que es renegado recelo.
Pero yo lo veré presto,
y le haré que se arrepienta.

Azán.-

A un Rey no toca essa afrenta.

(Vase el del Cuco contra D. Fernando.)

Cuco.-

Mahoma se sirve en esto.

Guzmán.-

Buytrago, el que nos defiende
es sin duda don Fernando.

Buytrago.-

Aquesso estaba pensando,
porque a los Moros ofende.

Cuco.-

Renegado perro aguarda.

Don Fernando.-

¡Rey del Cuco, perro, aguardo!

Cuco.-

¿Cómo en tu muerte me tardo?

Don Fernando.-

Pues la tuya ya se tarda.
Alimuzel, desta vas,
y tu, Rey, irás de aquesta,
¡concluyose ya esta fiesta!

Cuco.-

Muy mal herido me has.

Alimuzel.-

Muerto me has, Moro fingido,
y cristiano mal cristiano.

(Caen dentro del vestuario.)

Don Fernando.-

Tengo pesada la mano,
y alborotado el sentido.
Dios sabe si a mi me pesa,

gran don Martín valeroso,
haz que descieran al foso,
y recojan esta presa.

Guzmán.-

Don Fernando, señor, es,
que viene a hacer recompensa
de la cometida ofensa,
diez ha herido, y muerto a tres:
el Rey del Cuco es aquel,
que yace casi difunto.

Don Martín.-

Pues socorrámosle al punto.

Guzmán.-

Y el otro es Alimuzel.

Don Martín.-

Vayan por la Casamata
al foso, y retírenlos.

Buytrago.-

Vamos por ellos los dos.

(Quitanse del muro Guzmán, y Buytrago.)

Azán.-

Ya no es la empresa barata,
pues me cuesta un rey, y tantos,
que en veinte assaltos han muerto.

Alboroto, y en el puerto,
que podrá ser, de los Santos?

(Suenan todo.)

Campanas en la ciudad
suenan, señal de alegrías,
y tocan las chirimías,
aquesta es gran novedad.

Vamos a ver lo que es esto,
y toquen a recoger.

Alabez.-

No se lo que pueda ser.

Azán.-

Pues yo lo sabré bien presto.

(Entranse y salen Buytrago, y Guzmán.)

Guzmán.-

Al retirar don Fernando,
que en gran peligro estas puesto.

Don Fernando.-

No lo pienso hacer tan presto.

Buytrago.-

¿Pues, cuando?

Don Fernando.-

Menos se cuando.
Yo, que escalé estas murallas,
aunque no para huir dellas,
he de morir al pie dellas,
y con la vida amparallas.
Conozco lo que me culpa,
y aunque a la muerte me entregue
haré la disculpa llegue
adonde llegò la culpa.

Buytrago.-

Yo se muy poco, y diría,
y esta muy puesto en razón,
que la desesperación
no puede ser valentía.

Guzmán.-

Menos riesgo está en ponerte
del Conde a la voluntad,
que hacer la temeridad,
donde está cierto el perderte.
Procúrate retirar,
pues es cosa conocida,
que al mal de perder la vida
no hay mal que pueda llegar.
En efecto has de ir por fuerza,
si ya no quieres de grado.

<p>Don Fernando.-</p> <p style="padding-left: 40px;">De vuestra fuerza me agrado, pues mas obliga que fuerza. Retirad aquessos dos del foso, que es gente ilustre.</p> <p>Buytrago.-</p> <p style="padding-left: 40px;">Locura fuera de lustre el quedarte, juro a Dios.</p> <p style="text-align: center;"><i>(Éntranse todos.)</i></p>
<p>MODO ESTRÓFICO: redondillas.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Alimuzel, Buitrago, don Fernando, don Martín, moros Azán, Cuco y Alabez.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): asalto al muro cristiano y batalla entre ellos.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: los moros han decidido asaltar la plaza cristiana; entre ellos está don Fernando haciéndose pasar por moro, al que llaman Lozano, que ahora en el asalto se pone a favor de sus compañeros combatiendo contra los moros y ayudando a sus compañeros cristianos.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: de todo tipo: espadas, alfanjes, escudos, adargas, etc.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: quizás las escalas.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: en la situación de guerra el asalto es una acción de las muchas que se pueden intentar para tomar la plaza. No hay un conflicto grupal sino una situación de guerra. Particularmente don Fernando combate en esta ocasión ayudando a sus compañeros por que quiere restituir su fama y credencial como cristiano.</p>

TÍTULO: *La guarda cuidadosa*.³³⁵**ESCENA única, fragmento ³³⁶, GÉNERO: entremés (teatro menor), ÉPOCA: siglo XVI.**

Texto.

(Vuelve el sotasacristán Pasillas, armado con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa; viene con él otro sacristán, Grajales con un morrión y una vara o palo, atado a él un rabo de zorra).

SACRISTÁN

¡Ea, amigo Grajales, que éste es el turbador de mi sosiego!

GRAJALES

No me pesa sino que traigo las armas endebles y algo tiernas; que ya le hubiera despachado al otro mundo a toda diligencia.

AMO

¡Ténganse, gentiles hombres! ¿Qué desmán y qué acecinamiento es éste?

SOLDADO

¡Ladrones! ¿A traición y en cuadrilla? Sacristanes falsos, voto a tal que os tengo de horadar, aunque tengáis más órdenes que un ceremonial. Cobarde, ¿a mí con rabo de zorra? ¿Es notarme de borracho, o piensas que estás quitando el polvo a alguna imagen de bulto?

GRAJALES

No pienso sino que estoy ojeando los mosquitos de una tinaja de vino.

(A la ventana Cristina y su ama)

CRISTINA

¡Señora, señora, que matan a mi señor! Más de dos mil espadas están sobre él, que relumbran que me quitan la vista.

ELLA

335 Cervantes Saavedra, Miguel de., *La guarda cuidadosa* en *Teatro completo*, vol.II, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.359-72.

336 *Idem*, pp.369-70.

	Dices verdad, hija mía; ¡Dios sea con él! ¡Santa Úrsola, con las once mil vírgines, sea en su guarda! Ven, Cristina, y bajemos a socorrerle como mejor pudiéremos.
AMO	Por vida de vuestras mercedes, caballeros, que se tengan, y miren que no es bien usar de superchería con nadie.
SOLDADO	¡Tente, rabo, y tente, tapadorcillo; no acabéis de despertar mi cólera, que, si la acabo de despertar, os mataré, y os comeré, y os arrojaré por la puerta falsa dos leguas más allá del infierno!
AMO	¡Ténganse, digo; si no, por Dios que me descomponga de modo que pese a alguno!
SOLDADO	Por mí, tenido soy; que te tengo respeto, por la imagen que tienes en tu casa.
SACRISTÁN	Pues, aunque esa imagen haga milagros, no os ha de valer esta vez.
SOLDADO	¿Han visto la desvergüenza deste bellaco, que me viene a hacer cocos con un rabo de zorra, no habiéndome espantado ni atemorizado tiros mayores que el de Dio, que está en Lisboa?
	<i>(Salen Cristina y su señora)</i>
ELLA	¡Ay, marido mío! ¿Estáis, por desgracia, herido, bien de mi alma?
CRISTINA	¡Ay desdichada de mí! Por el siglo de mi padre, que son los de la pendencia mi sacristán y mi soldado.
SOLDADO	Aun bien que voy a la parte con el sacristán; que también dijo: "mi soldado".
AMO	No estoy herido, señora, pero sabed que toda esta pendencia es por Cristinica.
ELLA	

¿Cómo por Cristinica?

AMO

A lo que yo entiendo, estos galanes andan celosos por ella.

ELLA

Y ¿es esto verdad, muchacha?

CRISTINA

Sí, señora.

[...]

SOLDADO³³⁷

Siempre escogen las mujeres
aquello que vale menos,
porque excede su mal gusto
a cualquier merecimiento.

Ya no se estima el valor,
porque se estima el dinero,
pues un sacristán prefieren
a un roto soldado lego.

Mas no es mucho, que ¿quién vio
que fue su voto tan necio,
que a sagrado se acogiese,
que es de delincuentes puerto?
"Que a donde hay fuerza,
[se pierde cualquier derecho]."

SACRISTÁN

Como es propio de un soldado,
que es sólo en los años viejo,
y se halla sin un cuarto
porque ha dejado su tercio,
imaginar que ser puede
pretendiente de Gaiferos,
conquistando por lo bravo
lo que yo por manso adquiero,

337 A modo de chanza cantan el sacristán y el soldado los últimos versos del entremés. Pp.372.

no me afrentan tus razones,
 pues has perdido en el juego;
 que siempre un picado tiene
 licencia para hacer fieros.
 Que a donde, hay fuerza,
 [se pierde cualquier derecho]."

(Vanse cantando y bailando)

MODO ESTRÓFICO: escrito en prosa, salvo la parte final en la que cantan en romance é-o.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: el sacristán Pasillas, su amigo Grajales, el soldado, el amo, la ama y Cristina, la criada protagonista.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal y con armas muy peculiares, un poco en chanza, como si no fuera demasiado en serio la cosa.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: tanto el sacristán como el soldado galantean a Cristina, la criada de la casa; entre ellos hay celos que les impulsa a enfrentarse y a no dejar que el otro le gane la calle desde donde conversan con ella.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: el sacristán Pasillas lleva una espada oxidada y a modo de escudo un tapador de tinaja; su amigo Grajales, un morrión en la cabeza y un palo largo con un rabo de zorra, a modo de espanta moscas o algo así. El soldado podrá ir armado de espada, broquel, quizás daga, cargado de hierros feroces.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: un palo, una tapadera de tinaja de olivas...

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los celos que a ambos personajes les da el saber que la muchacha que quieren esta pretendida por otro.

TÍTULO: *La Numancia*.³³⁸Escena³³⁹ entre Teógenes y otro numantino en lucha fratricida compasiva.**JORNADA IV, GÉNERO: tragedia histórica, ÉPOCA: siglo II.**

Texto.

(Sale TEÓGENES con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos.)

TEÓGENES.-

Sangre de mis entrañas derramada,
 pues sois aquélla de los hijos míos;
 mano contra ti misma acelerada,
 llena de honrosos y crueles bríos;
 Fortuna, en daño mío conjurada;
 cielos, de justa piedad vacíos;
 ofrecedme en tan dura, amarga suerte
 alguna honrosa, aunque cercana muerte.
 Valientes numantinos, haced cuenta
 que yo soy algún pérfido romano,
 y vengad en mi pecho vuestra afrenta,
 ensangrentando en él espada y mano.
 Una de estas espadas os presenta
 mi airada furia y mi dolor insano;
 que, muriendo en batalla, no se siente
 tanto el rigor del último accidente.
 El que privare del vital sosiego
 al otro, por señal de beneficio
 entregue el desdichado cuerpo al fuego,
 que éste será bien piadoso oficio.
 Venid. ¿Qué os detenéis? Acudid luego.
 Haced ya de mi vida sacrificio
 y esta terneza que tenéis de amigos
 volved en rabia y furia de enemigos.

(Sale un NUMANTINO, y dice)

338 Cervantes, M. de, *La Numancia*, en Teatro completo, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.67-129.

339 *Idem*, pp.121-22.

NUMANTINO.-

¿A quién, fuerte Teógenes, agora invocas?
 ¿Qué nuevo modo de morir procuras?
 ¿Para qué nos incitas y provocas
 a tantas desiguales desventuras?

TEÓGENES.-

Valiente numantino, si no apocas
 con el miedo tus bravas fuerzas duras,
 toma esta espada y mátate conmigo,
 así como si fuese tu enemigo;
 que esta manera de morir me place
 en este trance más que en otra alguna.

NUMANTINO.-

También a mí me agrada y satisface
 pues que lo quiere así nuestra fortuna;
 mas vamos a la plaza adonde yace
 la hoguera a nuestras vidas importuna,
 porque el que allí venciere pueda luego
 entregar al vencido al duro fuego.

TEÓGENES.-

Bien dices, y camina; que se tarda
 el tiempo de morir como deseo.
 ¡Ora me mate el hierro, o el fuego me arda,
 que gloria y honra en cualquier muerte veo!

MODO ESTRÓFICO: octavas reales.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Teógenes y un numantino.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): lucha fratricida compasiva.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: los numantinos han decidido no entregarse a los romanos y la destrucción completa de Numancia, incluidos todos sus miembros. Como consecuencia, entre ellos mismos se enfrentan en duelos en los que se tienen que batir con el otro y matar y morir sin querer. En esta escena, Teógenes ofrece una espada a un numantino invitándole a que se bata con él.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada numantina, tipo falcata ibérica, y quizás un gladius romano, espada sustraída a los sitiadores.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto no es entre las partes enfrentadas, puesto que ambos son numantinos, el conflicto es que si queda alguien vivo los romanos podrían decir que han conquistado el lugar y no es eso lo que ha decidido el pueblo numantino. Por tanto, el conflicto es en conciencia consigo mismo cada uno de los personajes, que debe optar por inmolarse o batirse con otro compañero o amigo.

TÍTULO: *El retablo de las maravillas*.³⁴⁰**ESCENA única; fragmento pp.399-401, Entremés, ÉPOCA: siglo XVI.**

Texto.

(Suena una trompeta, o corneta dentro del teatro, y entra un Furrier de Compañías)

FURRIER

¿Quién es aquí el señor Gobernador?

GOBERNADOR

Yo soy. ¿Qué manda vuesa merced?

FURRIER

Que luego al punto mande hacer alojamiento para treinta hombres de armas que llegarán aquí dentro de media hora, y aun antes, que ya suena la trompeta; y adiós.

(Vase)

BENITO

Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo.

CHANFALLA

No hay tal; que ésta es una compañía de caballos que estaba alojada dos leguas de aquí.

BENITO

Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico; y mirad que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar docientos azotes en las espaldas, que se vean unos a otros.

CHANFALLA

¡Digo, señor Alcalde, que no los envía Tontonelo!

BENITO

Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandi[j]as que yo he visto.

CAPACHO

Todos las habemos visto, señor Benito Repollo.

340 Cervantes, M. de, *El retablo de las maravillas* en *Teatro completo*, vol.II, Edic. de Agustín Blázquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.389-401.

BENITO

No digo yo que no, señor Pedro Capacho. No toques más, músico de entre sueños, que te romperé la cabeza.

(Vuelve el Furrier)

FURRIER

Ea, ¿está ya hecho el alojamiento? Que ya están los caballos en el pueblo.

BENITO

¿Que todavía ha salido con la suya Tontonelo? ¡Pues yo os voto a tal, autor de humos y de embelecocos, que me lo habéis de pagar!

CHANFALLA

Séanme testigos que me amenaza el Alcalde.

CHIRINOS

Séanme testigos que dice el Alcalde que lo que manda Su Majestad lo manda el sabio Tontonelo.

BENITO

Atontoneleada te vean mis ojos, plega a Dios todopoderoso.

GOBERNADOR

Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de burlas.

FURRIER

¿De burlas habían de ser, señor Gobernador? ¿Está en su seso?

JUAN

Bien pudieran ser atontonelados: como esas cosas habemos visto aquí. Por vida del autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porquevea este señor lo que nunca ha visto; quizá con esto le cohecharemos para que se vaya presto del lugar.

CHANFALLA

Eso en buen hora, y véisla aquí a do vuelve, y hace de señas a su bailador a que de nuevo la ayude.

SOBRINO

Por mí no quedará, por cierto.

BENITO

Eso sí, sobrino; cánsala, cánsala; vueltas y más vueltas; ¡vive Dios, que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!

FURRIER

¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?

CAPACHO

Luego, ¿no vee la doncella herodiana el señor furrier?

FURRIER

¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

CAPACHO

Basta: ¡de ex illis es!

GOBERNADOR

¡De ex illis es; de ex illis es!

JUAN

¡Dellos es, dellos el señor furrier; dellos es!

FURRIER

¡Soy de la mala puta que los parió; y, por Dios vivo, que si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!

CAPACHO

Basta: ¡de ex illis es!

BENITO

Basta: ¡dellos es, pues no ve nada!

FURRIER

Canalla barretina: si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano.

BENITO

Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: ¡dellos es, dellos es!

FURRIER

¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad!

(Mete mano a la espada y acuchíllase con todos; y el Alcalde aporrea al Rabellejo; y la Chirinos descuelga la manta y dice:)

[CHIRINOS]

El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

<p>CHANFALLA</p>	<p>El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!</p>
<p>MODO ESTRÓFICO: escrito en prosa.</p>	
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: la confrontación se establece entre el furrier y los demás del pueblo que le acusan de ser uno de aquellos.</p>	
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento desenfadado a modo de chanza.</p>	
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: cada uno de los personajes del pueblo dicen que ven ciertos personajes que los comediantes hacen aparecer de modo mágico. La entrada al lugar del furrier, que no estaba prevista, y que desconoce el código de visión de las figuras, revela el engaño en el que todos están metidos. Todos creen ciertamente en aquello que no ven, pero que dicen que ven, y el furrier, al igual que los demás, no ve nada, pero no lo puede decir porque nada sabe.</p>	
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada el furrier, los demás se protegen con sillas, capas, mesa, etc.</p>	
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: sí.</p>	
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el furrier se siente ofendido, pues le están insultando, y se enfrenta a golpes.</p>	

TÍTULO: *El rufián dichoso*.³⁴¹

Comentario: comedia en la que el perverso rufián se convierte en santo. Importante destacar cuatro elementos: uno, el lenguaje de armas; dos, que hable un personaje de ficción llamado comedia; tres, los frailes empuñando raquetas como si fueran espadas y cuatro, los personajes de los diablos.

Escena³⁴² de los dos frailes jugando acciones de esgrima con dos raquetas.

JORNADA III, GÉNERO: comedia de santos, ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

Fray Antonio:

Con las paletas aquí
haré dos tretas de esgrima.
Precíngete como yo
y entrégame una paleta,
y está advertido una treta
que el padre Cruz me mostró
cuando en la jácara fue
águila vilante y diestra.
Muestra, digo; acaba, muestra.

Fray Ángel:

Toma, pero yo no sé
de esgrima más que un jumento.

Fray Antonio:

Ponte de aquesta manera:
vista alerta, ese pie, fuera,
puesto en medio movimiento.
Tírame un tajo volado
a la cabeza. ¡No así,
que ese es revés, pese a mí!

Fray Ángel:

¡Soy un asno enalbardado!

341 Cervantes, M. de, *El rufián dichoso*, en *Teatro completo*, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.377-449.

342 *Idem*, p.437.

<p>Fray Antonio:</p> <p style="padding-left: 40px;">Esta es la brava postura que llaman puerta de hierro los jaques.</p> <p>Fray Ángel:</p> <p style="padding-left: 40px;">¡Notable yerro y disparada locura!</p> <p>Fray Antonio:</p> <p style="padding-left: 40px;">Doy broquel, saco el baldeo, levanto, señalo o pego, repárome en cruz, y luego tiro un tajo de voleo.</p>
<p>MODO ESTRÓFICO: redondillas.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: fray Antonio y fray Ángel.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): no desarrollan un enfrentamiento, sino una demostración del modo de empuñar la espada y algunas acciones de esgrima que con ellas se pueden ejecutar. Utilizan terminología propia de la época y aunque la obra está publicada en 1569, anterior al primer tratado de armas conocido, el llamado <i>Tratado de la filosofía de las armas</i>, de Jerónimo de Carranza de 1582, ya los términos que describe son los que aquél empleará en sus comentarios y lecciones.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: aprovechando que uno de los dos frays tiene dos raquetas, el otro le dice de hacer unas tretas de esgrima; por tanto uno indica al otro lo que debe hacer, simulando un enfrentamiento de modo chocante y gracioso.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: no hay armas, son dos raquetas de jugar con pelota.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: sí. En esta escena es con raquetas con lo que se juega como si fuesen espadas.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: no hay conflicto entre los contendientes o jugadores, sólo hay ánimo de divertimento.</p>

CLARAMONTE, ANDRÉS DE

AUTOR : CLARAMONTE, ANDRÉS DE

FICHA Nº 29

TÍTULO: *Deste agua no beberé.*³⁴³

Comentario: la acción se centra sobre todo en tres personajes: el rey don Pedro el Cruel, Gutierre y su mujer Mencía, resultando la obra de una violencia a veces exagerada. Contiene algunas escenas muy interesantes: la de acoso e intento de seducción del rey a Mencía, y su monólogo anterior en lenguaje de batalla y acoso (I, vv. 604-806); el relato de la batalla (II, vv. 57-100); monólogo de armas de Gutierre (III, vv. 263-295); la escena del agua en la que Gutierre cree ver a su mujer Mencía reflejada en una fuente y charca (III, vv. 301-393); un caballero que aconseja no querer tener guerra contra las tropas del rey Enrique y buscar la paz (III, vv. 870-874). "El tema de don Pedro el Cruel o el Justiciero ha llamado la atención tanto de los poetas anónimos de los primeros romanceros como de los poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español. [...] De los dramaturgos que más se interesaron destaca el nombre de Lope de Vega, Luís Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán, Pedro Calderón y Tirso de Molina"³⁴⁴, a quien se le atribuye, según Blanca de los Ríos, *El infanzón de Illescas*, también conocida como *El rey Don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, con autoría de Lope de Vega.

Escena³⁴⁵ de enfrentamiento entre don Diego y don Gutierre.

JORNADA III, vv. 157-212, GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: Siglo XIV.

Texto.

Diego.-

Don Gutierre, esta es mi hermana;
la palabra y juramento
la has de cumplir, o conmigo
te has de matar.

Juana.-

Pues el cielo
tus sinrazones y engaños,
enemigo, ha descubierto.
la palabra que me has dado
me has de cumplir, o sobre ello
verás revuelta a Castilla,
y el mundo verás revuelto.

Diego.-

Su esposo has de ser.

343 Claramonte, A. de, *Deste agua no beberé* en *Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Introducción y notas por Alva V. Ebersole, Edit. Castalia, Estudios de Hispanofilia, Valencia, 1973, p.111-140.

344 *Idem*, p.108-109.

345 *Idem*, pp.131-32.

Juana.-

Serás
mi esposo, infiel.

Gutierre.-

¿Qué es aquesto?
Mujer, ¿Qué es lo que me pides?
¿Qué pides, hombre? No entiendo
la palabra que me pides
ni tal palabra te debo.
muerta mi esposa Mencía,
¿Tú mi mujer? ¿Tú mi dueño?
¿Yo te he gozado? ¿Qué dices?
Hago al cielo juramento
que no te he hablado palabra
por donde obligarme puedo,
y el cielo es desto testigo

Diego.-

Vive Dios, pues que nos vemos
en la campaña, remite
las palabras al acero

Gutierre.-

No me des, don Diego, causa
a que te pierda el respeto.

Diego.-

Estas lo han de averiguar.

(Hiere Gutierre a don Diego, y cae.)

Tente, por Dios, que me has muerto.

Gutierre.-

Bien ves que tengo razón.

Diego.-

Que la tienes te confieso

Gutierre.-

Ahora echaras de ver
que este es castigo del cielo.

... ..

Juana.-	<p>Detente, escúchame, aguarda, alevoso caballero, que si a mi hermano has herido, viva en la campaña quedo. mujer y ofendida soy; mira tú si en el infierno hay furia que se le iguale; rayo seré, seré incendio. llevarte quiero en mis brazos.</p>
Diego.-	<p>Que no es herida, sospecho, de muerte.</p>
Juana.-	<p>Dame la mano.</p>
Diego.-	<p>Del campo nos retiremos; que un agravio no es agravio mientras que vive en secreto.</p>
MODO ESTRÓFICO: romance en é-o.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Diego y don Gutierre. También doña Juana, hermana de don Diego.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): se retan y pelean.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Diego exige a Gutierre el reparo de su honor y casamiento con Juana su hermana. Gutierre no entiende de qué le acusan y sintiéndose ofendido se enfrenta a don Diego, hiriéndole.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: dado que Juana ha hecho creer a su hermano don Diego que ha sido seducida por Gutierre, aquel le exige se case con ella; pero como es falso, Gutierre sintiéndose ofendido y que no le reconocen su opinión como verdadera, se enfrenta a don Diego. El conflicto de Gutierre es que es acusado en falso; el de don Diego, que Gutierre no está dispuesto a cumplir la supuesta palabra dada a su hermana doña Juana.	

COTA, RODRIGO DE

AUTOR : COTA, RODRIGO DE

FICHA N° 30

TÍTULO: *Diálogo entre amor y un viejo.*³⁴⁶

Comentario: las tres partes en que diseccionamos para analizar un enfrentamiento se nos muestran perfectamente visibles en esta obra llamada Diálogo: el encuentro entre personajes, el crudo enfrentamiento entre adversarios y el desenlace irremediable. El signo que la envuelve es claramente trágico, y es un fin posible a todo el género humano: es en definitiva la lucha entre la vida y la muerte, representados ambos personajes en una deliciosa mujer-amor y un esquelético hombre anciano decrepito. La luz les inunda a los dos pero sólo Amor consigue ver; el otro, casi ciego, vive de los recuerdos y de la experiencia, que son sus armas para combatir el presente deslumbrante y ficticio que el amor le presenta. El combate entre los dos es la lucha por la vida, que al final ya se sabe cómo acaba.

ACTO ÚNICO, fragmento pp.133-38, GÉNERO: Diálogo dramático. ÉPOCA: escrita a finales del siglo XV y publicada a principios del siglo XVI.

Texto.

Viejo:

Cerrada estaua mi puerta.
 ¿A qué vienes? ¿Por do entraste?
 Di, ladrón, ¿por qué saltaste
 las paredes de mi huerta?
 La hedad y la razón
 ya de ti man libertado.
 Dexa el pobre corazón,
 retraydo en su rincón,
 contemplar cuál las parado.
 Tú traydor eres, Amor;
 delos tuyos enemigo
 y los que biuen contigo
 son ministros del dolor.
 Sábeta que sé que son
 Afán, Desdén y Deseo,
 Sospiro, Celos, Passión,
 Osar, Temer, Afición,
 Guerra, Saña, Deuaneo,
 Tormento y Desesperança,

³⁴⁶ Cota, R. de, *Diálogo entre Amor y un viejo* en *Teatro Medieval*, Edit. Castalia, Madrid, 1976, pp.133-154.

Engaños con Ceguedad,
Lloros y Catiuidad,
Congoxa, Rauia, Mudança,
Tristeza, Dubda, Coraje,
Lisonja, Troque y Espina
y otros mil deste linaje,
que consu falso visaje
su forma nos desatina.

Amor:

Ala habla que te hago,
¿por qué cierras las orejas?

Viejo:

Porque muerden las abejas
aunque llegan con halago.

Amor:

No me vaias atajando
que yo lo que quieres quiero.

Viejo:

Ni muestres tú falagando
que, aunque agora vienes blando,
bien sé que eres escusero.

Amor:

Escucha, padre señor,
que por mal trocaré bienes,
por vltrajes y desdenes
quiero darte gran honor.
A ti questás más dispuesto
para me contradezir,
assí tengo presupuesto
de sufrir tu duro gesto
por que sufras mi servir.

El Viejo:

Ve daý, pan de çaraças.
Vete, carne de señuelo.
Vete, mal ceuo de anzuelo.
Tira allá, que membaraças.
Reclamo de paxarero,

	<p>falso cerro de vallena, el ques cauto marinero no se vence muy ligero del cantar dela serena.</p> <p>Amor: Tu rigor no dé querella que manzille tu bondad y, pues tienes justedad, sigue los caminos della. Al culpado, si es aussente, lo llaman para juzgar. Pues, ¿por quál inconuiniente al presente ygnocente no te plaze descuchar?</p> <p>El Viejo: Habla ya. Di tus razones, di tus enconados quexos, pero dímelos de lexos. El ayre no menfeciones. Que, según sé de tus nueuas, si te llegas cerca mí, tú farás tan dulces prueuas quel vltraje que ora lleuas ésse lleue yo de ti.</p>
	<p>MODO ESTRÓFICO: novenas: redondilla más quintilla: a,b,b,a,c,d,c,c,d.</p>
	<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: el Amor y un Viejo.</p>
	<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento dialéctico, que fácilmente puede ser llevado al enfrentamiento con armas (quizás las cañas y palos con que el Viejo tiene construida su morada). Es un combate de doble signo: por un lado combate real entre dos adversarios reconocibles, uno joven, el otro mayor; por otro lado es un combate alegórico en el que los parámetros de espacio, tiempo, ritmo, gestualidad, pueden ser alterados, y así debería ser si fuera puesta en escena.</p>
	<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Amor quiere seducir al Viejo; él se resiste al principio, luego cede, por último, cuando se cree vencedor, Amor le muestra el engaño y la trampa que le ha tendido.</p>
	<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: no.</p>
	<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: palos, cañas...</p>

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: Amor quiere seducir, aparentemente, al personaje Viejo; para ello usa de sus artes, pero en realidad lo que persigue es la humillación y la rendición incondicional, y a continuación el saqueo. El conflicto para el Viejo es aguantar el embiste de Amor y no ceder, seguir en la aspereza, en la dureza de la vida, o dejarse, abandonarse a lo dulce, suave, blando, acogedor, equilibrio... Siempre gana lo segundo, y es ahí, cuando se nos rebela el engaño. La batalla está perdida.

CUEVA, JUAN DE LA

AUTOR : CUEVA, JUAN DE LA

FICHA N° 31

TÍTULO: *El infamador*.³⁴⁷ (1581)

Comentario. Se dice que Leucino, el infamador, es el modelo primitivo del personaje de don Juan de *El burlador de Sevilla* de Tirso. Lo cierto es que este personaje es un prepotente. Aparecen personajes de ficción como Venus, Diana y Mémesis, y el río Betis. Hay una reunión de dos alcahuetas, Teodora y Terecinda, y Portero, un alcahuete, que pretenden convencer a Eliodora para que se entregue a Leucino, por medio de un conjuro mágico.

Destacar el personaje Farandón, una especie de rufián (quizás "rufián castrucho"):

"Emparentado con el folclore, desfila luego por la comedia humanista del siglo XV y por los pasos populares de Lope de Rueda. [...]En el drama de Cueva sus expresiones son ampulosas, de una comicidad retórica bien lograda."³⁴⁸ La escena XIII de Jornada II está compuesta al modo de los pasos, cuyas características son: "la brevedad, un argumento desgajado del drama, la presencia del bravucón como personaje tipo, la intención de hacer reír al auditorio y el empleo de un lenguaje coloquial salpicado de populismos, de términos del hampa, de equívocos que no pasaban desapercibidos al público y de referencias a costumbres y a situaciones de la vida cotidiana."³⁴⁹

En Jornada III se habla de autores que hablan mal de las mujeres, como son el Arcipreste de Talavera y Cristóbal de Castillejo.

Escena³⁵⁰ de acoso a Eliodora. Ella se defiende y con una daga hiere a Hortelio.

JORNADA III, ESCENA VII, vv.345-84, GÉNERO: Farsa mitológica-comedia fantástica. ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

Leucino.-

Hortelio y Farandón, amigos míos,
 armas y corazones aprestemos,
 que ya acabó mi ruego a los desvíos
 d'Elidora, mi ansia en sus extremos.
 Pague los insolentes desvaríos
 que siempre usó conmigo, y no aguardemos
 a razones, más haga el duro apremio
 que por fuerza me dé el rogado premio.
 Esta es la casa. ¡Sus! ¡Ganad la puerta!
 ¡No nos tardemos más, que así conviene!
 ¡Que viva ha de ir conmigo o quedar muerta,

347 Cueva, Juan de la, *El infamador, Los siete Infantes de Lara*, ed. J. Cebrián, Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1991

348 *Idem*, p. 82.

349 *Idem*, p.85.

350 *Idem*, pp.160-61.

	aunque en su guardia Némesis la tiene!
Eliodora.-	¡Agora veo la horrible muerte cierta! ¡Ay, sin ventura, que Leucino viene! ¡Cierra esa puerta apriesa, amiga amada!
Felicina.-	¡No puedo, que la tienen ya ganada!
Leucino.-	Tu dureza, Elidora rigurosa, me trae cual ves a la presencia tuya a pedirte que elijas una cosa: ¡Morir aquí o que mi mal concluya!
Eliodora.-	No será tu amenaza poderosa para que por temor mi honor destruya, que no me espanta la espantosa muerte, la cual recibire con pegho fuerte.
Leucino.-	¡Recibirás con muerte triste afrenta!
Eliodora.-	Anda, que no hay afrenta que m´afrente estando de tu vano intento esmpta, ni hay cosa que mi ánimo amedrente.
Hortelio.-	¡Desta suerte has de ir, pues te contenta!
Felicina.-	¡Justicia! ¿Tal insulto se consiente?
Leucino.-	¡Calla, traidora!
Felicina.-	¡Guarte tú inhumano!
Hortelio.-	¡Ay, que me ha muerto!, ¡ay, cielo soberano!
Leucino.-	Con esta mano le daré venganza a mi criado, a quien cruel has muerto!
Eliodora.-	Si llegares a mí, de tu esperanza verás el fin con ver tu pecho abierto!

Felicina.-	¿Justicia!, ¿no hay justicia?, ¡la tardanza en ir a llamar es desconcierto!
Leucino.-	¡Mira que morirás si te defiendes!
Eliodora.-	¡Tú morirás si a mí llegar pretendes!
MODO ESTRÓFICO: octava real.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Eliodora, Hortelio, Leucino...	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión, acoso a la dama y golpe mortal de daga de ésta a Hortelio.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Leucino pretende tener trato carnal con Eliodora y ella le rechaza. Él y su criado Hortelio la amenazan y ella se defiende con una daga, e hiere de muerte a Hortelio.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: daga esgrime Eliodora.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto de la relación entre Eliodora y Leucino lo provoca éste al acosarla; en su defensa Eliodora esgrime una daga con la que amenaza a los dos provocadores.	

AUTOR : CUEVA, JUAN DE LA (1543-1610) FICHA Nº 32

TÍTULO: *Los siete Infantes de Lara*.³⁵¹ (representada en Sevilla en 1579).Comentario: Lope tratará el tema con la comedia *El bastardo Mudarra*.Escena³⁵² de enfrentamiento entre Gonzalo Bustos y varios moros.

Tiene un monólogo al principio; tiene que hacerse con una espada –que podría ser una de las de sus hijos-, con la que se enfrenta a varios; hay encuentro de armas singular y grupal y será desarmado al final.

No existe ninguna indicación expresa en texto sobre armas; sí sobre el modo de reducirlo, acorralándolo.

ACTO: II, ESCENA: III, vv.187-196 y 237-256, GÉNERO: Comedia histórica, ÉPOCA: Edad Media.

Texto.

Gonzalo Bustos.-

Rey, ¡ya he visto mi fortuna
y mis últimos disgustos!
¡Mis hijos son los que veo!
¡Los siete infantes de Lara!
¡Ya veo mi muerte clara,
qu' es el premio que deseo!
¡Hijos!, ¡luz del alma mía,
honor y espanto del mundo!
¿Do el valor vuestro, en quien fundo
el prez de la valentía?

... ..

¡Hijos!, ¡pues estáis conmigo,
no tengo ya que temer!
¡Esto así se ha de hacer
y vengarme en mi enemigo!
¡Morid todos que es muy justo,
pues muerte a mis hijos distes!
¡Que en vengar lo que hicistes,
a Bustos morir l' es gusto!

Almanzor.-

¡Préndelo presto, Viara!

351 Cueva, J. de la, *Los siete Infantes de Lara*, Edición José Cebrián, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp.213-284.352 *Idem*, pp.244-246.

Viara.-	¡Detente, cristiano!, ¡aguarda!
G. Bustos.-	¡Perro! ¡nada le acobarda a los que vienen de Lara!
Viara.-	¡Daréte la fiera muerte si no tienes sufrimiento!
G. Bustos.-	¡En cuantos estáis no siento quién me trate de tal suerte!
Viara.-	¡Aliaras, Bobalías! ¡Cercaldo por esta parte!
G. Bustos.-	¡No pudierais de otra arte prenderme.
MODO ESTRÓFICO: redondillas	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Gonzalo Bustos pelea contra capitán Viara y otros moros.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento corporal y con armas	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): Gonzalo Bustos es prisionero de Almanzor. Le presentan las cabezas de sus hijos, que han sufrido una emboscada favorecida por Ruy Velásquez, tío de aquellos. Se lamenta y empuñando una espada se enfrenta a todos los que se encuentran en la sala. Peleará contra Viara y contra varios. Es reducido y desarmado.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: Gonzalo Bustos, espada. Viara, alfanje. Otros moros pueden empuñar alfanje o lanza, con acompañamiento de escudo (pavés).	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no los hay.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO. INDICACIONES Y OBSERVACIONES DETERMINANTES: el conflicto por el que se llega a esta situación es una supuesta ofensa que los hijos de Gonzalo Bustos hicieron a doña Lambra, esposa de Ruy Velásquez, en sus bodas. Por queja de aquella, éste, en connivencia con los moros, les ha llevado a una emboscada en la que todos han sido muertos, decapitados.	

ENZINA, JUAN DEL

AUTOR: ENZINA, JUAN DEL (1462-1529)

FICHA N° 33

TÍTULO: *Égloga de Plácida y Vitoriano*³⁵³, compuesta en 1513.

Comentario: destacamos la información que nos brinda uno de los pastores sobre juegos y ocupaciones de ocio en los que se entretenían, como es el de luchar cuerpo a cuerpo (vv. 897-912). También el monólogo reflexivo de Plácida (vv. 1104- 1199) con el puñal que Vitoriano ha perdido. El intento de suicidio de Vitoriano con ese mismo puñal (vv. 1531-1586) lo veremos en la siguiente ficha.

Escena³⁵⁴ monólogo de Plácida con el puñal en la ausencia del amado (vv. 1104-1199)**GÉNERO: égloga, comedia renacentista, ÉPOCA: principios siglo XVI.**

Texto.

PLÁCIDA

Soledad penosa, triste,
 más que aprovechas me dañás,
 mal remedio en ti consiste
 para quien de mí se viste;
 y se abrasan las entrañas
 con tal fuego,
 que con su mismo sossiego,
 con sus fuerças muy estrañas.
 Muy estraño pensamiento
 a mi flaqueza combate
 sin tener defendimiento.
 Para salir de tormento
 cumple, triste, que me mate
 sin tardança.
 Ya está seca mi esperança,
 no sé qué remedio cate.
 Remedio para mi llaga
 no lo siento ni lo espero.
 ¡Cuitada! No sé qué haga.
 Mil vezes la muerte traga
 quien muere como yo muero.
 Ven ya, muerte,

353 Enzina, J. del, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Edición de E. Giménez Caballero, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1970.

354 *Idem*, pp.102-104.

acaba mi mala suerte
con un fin muy lastimero.
Lastimada de tal modo,
es de fuerza que de grado
rompa la llaga del todo,
póngase el cuerpo del lodo,
pues tal fin del alma ha dado.
¡O Cupido!,
que la recibas te pido
entre quantas has robado.
No so yo menos que Iseo,
ni la fe ni causa mía;
mas más fe y más causa veo
para dar fin al desseo
como hize al alegría.
Coraçón,
esfuerça con la pasión,
fenezca ya tu porfía.
¡O Vitoriano mío!,
no mío, mas que lo fueste,
este suspiro te embío,
aunque de tu fe confío
que el oído no le preste.
Huelga ya,
que Plácida morirá
siendo tú de amor la peste.
A sabiendas olvidaste
¡o traidor! este puñal.
Cierto, muy bien lo miraste
y aparejo me dexaste
para dar fin a mi mal.
¡O cruel!
Rescibe la paga dél
y este despojo final.
No fue más cruel Nerón
que tú eres, y esto creas.
Yo Filis, tú Demofón;
yo Medea, tú Jasón;

yo Dido, tú otro Eneas.
En él, tigre,
aunque causas que peligre,
nunca en tanto mal te veas.
¡Sus, braços de mi flaqueza,
dad conmigo en el profundo
sin temor y sin pereza!
Memoria de fortaleza
dexarás en este mundo,
cuerpo tierno,
aunque vayas al infierno
ternás pena, mas no dudo.
Por menos embaraçarme
en los miembros impedidos,
para más presto matarme,
muy bien será desnudarme
y quitarme los vestidos
que me estorvan.
Ya los miembros se me encorvan
y se turban mis sentidos.
No te turbes ni embaraces,
recobra, Plácida, fuerças;
cumple que te despedaces
y con la muerte te abrases;
deste camino no tuerças.
Mano blanca,
Se muy liberal y franca
en ferir, que ya te esfuerças.
¡O Cupido, dios de amor!,
rescibe mis sacrificios,
mis primicias de dolor,
pues me diste tal señor
que despreció mis servicios.
Ve, mi alma,
donde Amor me da por palma
la muerte por beneficios.

MODO ESTRÓFICO: toda la obra está escrita en estrofa octavilla (8a,8b,8a,8a,8b,4c, 8c,8b) de rima consonante.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: individualmente Plácida.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): monólogo de armas con un puñal.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: el enfrentamiento es con uno mismo, el personaje reflexiona, toma decisiones y emprende acciones. El hilo conductor sería el puñal como objeto que contiene a su dueño ausente.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: puñal.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: en el caso de Plácida el conflicto se lo provoca el abandono de Vitoriano.

TÍTULO: *Égloga de Plácida y Vitoriano*.³⁵⁵

Dialogo³⁵⁶ entre Vitoriano y su amigo Suplicio que intenta disuadirle de sus intenciones,(vv. 1316-1434); seguido del monólogo de Vitoriano con el puñal en la ausencia de la amada muerta, más la oración a Venus y su decisión³⁵⁷ (vv.1531-1586).

GÉNERO: égloga/comedia pastoril, ÉPOCA: siglo XIV-XV.

Texto.

VITORIANO

Allí, cabe aquella fuente
parece estar no sé qué.

SUPLICIO

Puede ser que sea gente.

VITORIANO

Vamos allá prestamente,
no paremos, por tu fe.

SUPLICIO

¡Por mi vida!,
parece muger dormida.
Si es aquélla no lo sé.
Si por ventura es aquélla,
gran dicha será la nuestra.

VITORIANO

Mas ¡triste de mí si es ella!
Porque me parece vella
como muerta, según muestra.

SUPLICIO

Ella es, cierto.

VITORIANO

¡Desdichado, yo soy muerto,
si buena suerte no adiestra!
¡O, maldita mi ventura!
Cierto es ella. ¡Muerta está!
Oy entro en la sepultura
lo menos de mi tristura;
para más mal, basta ya.

355 *Idem*, Enzina, 1970.

356 *Idem*, pp.108-111.

357 *Idem*, pp.114-115.

Mi dolor
ya no puede ser mayor.
¡Ay, que el alma se me va!

SUPLICIO

Torna en ti, Vitoriano,
no te desmayes assí
como muy flaco y liviano.

VITORIANO

¡Mi fe! Ya, Suplicio hermano,
noagas cuenta de mí.

SUPLICIO

¿Qué es aquesto?
¿Assí te mueres tan presto?
¡O, desdichado de ti!
En mal ora y en mal punto
uno del otro os vencistes,
ella muerta y tú defunto.
Un sepulcro os haré junto,
pues ambos juntos moristes.
¡Bivo está!
Puede ser que tornará,
que laten sus pulsos tristes.
Desta agua le quiero echar
por ver si tornará en sí.
¡Maldito sea el amar
que tanto mal y pesar
trae continuo tras sí!
¡A, mi hermano!
¡Ah, gentil Vitoriano!
¿No me conoces a mí?

VITORIANO

¡Ay, Suplicio! Mira bien
si de todo punto es muerta.

SUPLICIO

Por muerta cierto la ten,
mas mira quién es muy bien.
No te desmayes, despierta
y levanta.

VITORIANO

Pues mi desventura es tanta,
ten mi muerte por muy cierta.
Veamos cómo murió,
quál fue su llaga mortal.

SUPLICIO

Ella misma se mató;
por el corazón se dio,
hincado tiene un puñal.

VITORIANO

¡O, cruel,
que mi puñal es aquél!
¡Yo di causa a tanto mal!
Yo lo dexé por olvido,
burlando un día entre nos.
Mira cómo lo ha tenido
muy guardado y escondido
para dar fin a los dos.
Muestra acá, 1385
dexa, dexa.

SUPLICIO

¡Ta, ta, ta!

VITORIANO

¡Déxame matar, por Dios!

SUPLICIO

Sossiega tu corazón.
¿Tu prudencia ya es perdida?
Da lugar a la razón, 1390
que estás agora con pasión.

VITORIANO

¡Y estaré toda mi vida!
 ¿Vida o qué?
 Yo cierto me mataré,
 aunque tu fe me lo impida.

SUPLICIO

¿Tú quieres perder el alma
 con el cuerpo? ¿Tú estás loco?
 ¿Quieres de loco aver palma?
 Dexa estar tu fama en calma,
 no la tengas en tan poco.

VITORIANO

¡O, mi Dios!
 ¡O, muerte, mata a los dos!
 Ven ya, muerte, que te invoco.

SUPLICIO

Procuremos de enterrar
 aquesta que tanto amaste
 en algún noble lugar.
 Dexa agora de llorar;
 lo llorado agora baste,
 que atormentas
 el alma que da las cuentas
 de culpas que tú causaste.

VITORIANO

Pues anda, Suplicio amigo,
 busca modo, por tu fe.

SUPLICIO

Anda, vente acá conmigo;
 sin que alguno esté contigo,
 yo dexar no te osaré.

VITORIANO

No ayas miedo,
 la fe te doy de estar quedo;
 sobre mi palabra ve.

SUPLICIO

¿Das la fe de cavallero
 de estar quedo y sossegado,

con seso y reposo entero
hasta venir yo primero
y que a ti aya tornado?

VITORIANO

Yo te doy
aquesta fe de quien soy
de me estar aquí assentado.

SUPLICIO

Yo me voy, Vitoriano,
a buscar ciertos pastores;
por esso, toca la mano
de buen amigo y hermano.
Que refrenes tus dolores
entre tanto,
y no des lugar al llanto;
mas reza por tus amores.

VITORIANO

Heme aquí, Plácida. Vengo
para contigo enterrarme.
Mi bivar es ya muy luengo;
ora, sus, cuchillo tengo
con que pueda bien matarme
sin tardança.
Muera yo sin esperança,
sin más ni más consejarme.
Quiero dar fin al cuidado,
rómpase mi corazón 1540
sin confessar su peccado,
que quien va desesperado
no ha menester confessión.
Pues Cupido
siempre me pone en olvido,
a Venus hago oración.

(Oración de Vitoriano a Venus)

¡O Venus, dea graciosa!,
A ti quiero y a ti llamo;
toma mi alma penosa,
pues eres muy piadosa
a ti sola aora llamo,
que tu hijo
tiene conmigo letijo,
nunca escucha mi reclamo.
A ti, mi bien verdadero,
mis sacrificios se den,
como te los dio primero
tu siervo Leandro y Hero,
Tisbe y Píramo también;
tú, señora, 1560
recibe mi alma agora.

VENUS

¡Ten queda la mano, ten!
Vitoriano, ¿qué es esto?
¿Assí te quieres matar?
¿Assí desesperas? Presto
torna la color al gesto,
no quieras desesperar,
que esto todo
ha sido manera y modo
de tu fe experimentar.
Si Cupido te olvidó,
aquí me tienes a mí;
no te desesperes, no.
Plácida no se mató
sino por matar a ti,
y no es muerta;
yo te la daré despierta
antes que vamos de aquí.
Confía en mi poderío,
y jamás no te aconteça

apartarte de ser mío;
da libertad y alvedrío
a quien es de amor cabeça,
no contrastes
do con tus fuerças no bastes
y tu soberbia feneça.

MODO ESTRÓFICO: toda la obra está escrita en estrofa octavilla (8a,8b,8a,8a,8b,4c, 8c,8b) de rima consonante.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Vitoriano y Suplicio, su amigo.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento dialéctico y monólogo reflexivo acusativo.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Vitoriano está determinado a quitarse la vida. Su estrategia es quedarse solo, para ello debe convercer a Suplicio.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: hay un solo puñal.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el abandono de Vitoriano y su sensación de culpabilidad.

FERNÁNDEZ, LUCAS

AUTOR : LUCAS FERNÁNDEZ

FICHA N° 35

TÍTULO: *Comedia de Bras Gil y Beringuella*³⁵⁸.

Comentario: destacamos el enfrentamiento corporal entre Juan Benito y Bras Gil. Comedia de lenguaje y estilo pastoril, "En la cual se introducen dos pastores y dos pastoras y un viejo, los cuales son llamados Bras Gil y Beringuella y Miguel Turra y Olalla, y el viejo es llamado Juan Benito. Y entra el primero Bras Gil, penado de amores, a buscar a Beringuella, la qual halla y requiere de amores y vence. E ya vencida, que se van conformes cantando, entra el viejo llamado Juan Benito, abuelo de la dicha Beringuella, y riñe con él Bras Gil. E ya que quieren venir a las manos, entra Miguel Turra. E no solamente los pone en paz, mas casa a Bras Gil con Beringuella. Y también llama a su esposa Olalla y vanse cantando y vaylando para su lugar³⁵⁹."

ACTO ÚNICO, vv. 282-473, fragmento³⁶⁰, GÉNERO: comedia pastoril, ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

JUABENITO

Y vos, don llobo rabaz,
mucho os mostráys mesurado.

BRASGIL

¡O, cuán crudo hu mi hado!

JUANBENITO

Vos sos vn gran lladrobaz
que hazéys la guerra con paz.

BRASGIL

¡Juro a sant Rollán, no hago!

JUANBENITO

No penséys de os yr en vago,
don hydeputa rapaz.

BRASGIL

Siempre vi perder los viejos
el seso y tornarse niños.

JUANBENITO

Mas siempre hazen los cariños
necios a los zagalejos,
que aun los viejos, sus consejos
dinos son de obedescer.

358 Fernández, L., "Comedia de Bras Gil y Beringuella", en Alfredo Hermenegildo (edic.), *Teatro selecto Clásico de Lucas Fernández*, Escelicer, Madrid, 1972, pp.59-84.

359 *Idem*, Prólogo, p.61.

360 *Idem*, pp.72-79.

BRASGIL

En grima y reñer, beber
es su gloria y sobrecejos.

JUANBENITO

Bien así te honrren tus hijos.

BRASGIL

Como vos queréys dineros.

JUANBENITO

Dios te dé malos aperos.

BRASGIL

Y a vos no falten cossijos.

JUANBENITO

Y a ti te sobren litijos.

BRASGIL

Y a vos mengüe la salud.

JUANBENITO

No llogres la jouentud.

BRASGIL

Más que durarán los guijos.

JUANBENITO

Dom maxote, no pensés
de habrar tanto por desprecio;
aunque presumas de necio
sepamos qué cosa es.

BRASGIL

Pues no me destermínés.

JUANBENITO

Pues ¿qué hazíades, n'ora mala,
aquí con esta zagala?

BRASGIL

¡Cómo! ¿Ya no lo sabés?

JUANBENITO

Anday, acá juraréys
en las manos del jurado
si l'auéys vos desfrorado
o qu'es lo que aquí hazéys.

BRASGIL

No, ora, no me lleuéys,
antes dadme vn repelón.

JUANBENITO

Hydeputa, bobarrón,
aunque os pese, allá yrés.

BRASGIL

¿Y a qué me queréys llevar?

JUANBENITO

A que juréys de caloña,
y si ay alguna roña
allí se ha de demostrar.

BRASGIL

¿Y en qué tengo de jurar,
en guisopo o en vinagera?
No la ahuzio, tirte a fuera.

JUANBENITO

Anda ya, escomiença andar.

BRASGIL

Por más, más, más que hagáys
que no me lleuéys vos, no.
Asmo pensáys... ¿cudás yo
soy tan ruyn como pensáys?
Pues aun mal lo ymagináys.

JUANBENITO

¡O hydeputa mestizo,
hijo de cabra y herizo!
¿Y vos aún habráys, habráys?

BRASGIL

Sí, que no so algún modorro
que assí me auéys de hazer befas;
sacudiros he en las ñefas
con aqueste cachiporro.

JUANBENITO

Tirad vos allá, don borro,
son daros he n'essa morra
vn golpe con esta porra,
que os aturda, don codorro.

BRASGIL

Teneyuos, don viejo cano,
no sea el diablo que os engañe.

JUANBENITO

Mas guardayuos no's apañe,
que assentarvos he la mano
aunque más estéys vfano.

BRASGIL

¡Ay, ay, ay, cuerpo de Dios!, he.
¡Cómo viejo y bobo soys!, he,
pues aré vos pisar llano.

JUANBENITO

Ay, ay, viejo pecador,
y ora, en cabo de mis días,
¿y tú de venir auías
a me dar tal deshonor?
¡O falso, malo, traydor!

BRASGIL

Atentayuos en la llengua,
si no, datos he vna mengua
que no la vistes mejor.

JUANBENITO

¿Y tanto es vuestro poder?
¡Harre acá, don bobarrón!
¿Cuydás que soy cagajón
que assí me auéys de comer?
Pues hazedme este prazer:
que os tiréys d'essas porfías
y aun aquessas temosías
no las queráys más tener.

BRASGIL

Si estáys más paparreando,
pegaros he en los costados
un par de sejos pelados
por que no estéys amenazando.

JUANBENITO

¿Aún estáysme ende abrando?
Asperá, asperá, asperá.

BRASGIL

Cata que os tiréys allá,
no's vengáys acá llegando.

MIGUELTURRA

Verbum caro fatuleras;
vosotros ¿por qué reñéys?
Passo, passo, no's tiréys
tan rezio a las mamulleras.

BRASGIL

Pues haréos yo de veras
que me conozcáys, don viejo.

JUANBENITO

Sobaros he yo el pillejo
si más partimos las peras.

MIGUELTURRA

Pues sos viejo y más honrado,
aya, aya en vos más seso.

JUANBENITO

¡O!, que es vn villano teso
que me ha oy aquí amenguado.

BRASGIL

No vos zimbre yo el cayado
por somo del pestorejo.

MIGUELTURRA

Vos, que auéys de dar consejo,
¿estáys más enterríado?
Por la vírgene de Dios,
calla tú, pues que eres moço.

BRASGIL

Toma, verás qué'scorroço.

MIGUELTURRA

Calla ya, y callad vos,
y veamos entre nos
esta ryna por qué fue,
y amigos os haré,
si queréys, ambos a dos.

BRASGIL

¡A, mezquino, desdichado!
Yérgueme vn lleuantamiento,
que aun por el pensamiento
nunca jamás me ha passado;

dize que le he desfrorado
a su nieta.

JUANBENITO
Y es verdad.

BRASGIL
¡O, Iesú, y qué maldad
que me ha 'gora lleuantado!

JUANBENITO
Aunque me sepa perder,
de partirme he n'este día
para la chançonoría,
a la hauer de conoscer,
ver si es hombre o si es muger,
y juzgarnos ha este preyto.

MIGUELTURRA
No es buen seso, JuanBenito,
ora en pleyto vos meter.

JUANBENITO
No me queráys estoruar
por vuestra fe, MiguelTurra,
que, aunque me cueste la burra,
lo tengo de pleytear.

BRASGIL
También yo sabré gastar
vn borrego y dos y tres
y aun vna bacuna res.
¿Vos cuydáysme d'espantar?

MIGUELTURRA
Si a mí me queréys creer,
ni curéys de'ir a lletrados
ni a aguaziles ni a jurados
a les yr dar de beber,
mas deuemos de hazer
cómo aquí los desposemos;
y aun ansí atajaremos
todo el mal que pudo ser.

JUANBENITO

Buen consejo es comunal,
mas la casta no se yguala
d'él, con la de la zagala,
en valer ni en el caudal.

BRASGIL

Nieto so yo de Pascual
y un hijo de Gil Gilete,
sobrino de Juan jarrete,
el que viue en Verrocal.
Papiharto y el Çancudo
son mis primos caronales,
y Juan de los Bodonales
y Antón Prauos Bollorudo,
Brasco Moro y el Papudo
también son de mi terruño,
y el crego de Viconuño,
que es vn hombre bien sesudo.
Antón Sánchez Rabilero,
Juan Xabato el sabidor,
Assienso y Mingo el pastor,
Llazar Allonso el gaytero,
Juan Cuajar el viñadero,
Espulgazorras, Lloreinte,
Prauos, Pascual y Bicente
y otros que contar no quiero.

MIGUELTURRA

No digas más por agora,
que ya harto asaz asbonda.

BRASGIL

Pues allá en Nauarredonda
tengo mi madre señora.

JUANBENITO

¿Allá viue?

BRASGIL

Allá mora.

JUAN	¿Y quién es?
BRASGIL	La del herrero.
JUAN	¡Dios, que estoy muy prazentero; ello sea mucho en buen ora! Yo y ella gran conocencia tenemos de lluego tiempo.
BRASGIL	Luego, ¿en este casamiento no abrá ya más detenencia?
JUAN	Digo ya, pues su nacencia fue tan buena, y los sus hados, para que sean desposados yo de aquí les doy licencia.
MODO ESTRÓFICO: octosílabos de ocho versos en asonancia, que riman abba acca. "Octavilla: Estrofa de ocho versos formada por dos redondillas y en la que una de las rimas de la primera redondilla puede repetirse en la segunda. Otros términos: octava de arte menor; octava redondilla; redondilla de ocho versos ³⁶¹ ."	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Bras Gil y Juan Benito, separados por Miguel Turra.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión y enfrentamiento verbal que les conduce a pelear con empujones o agarres en modo rústico; son gente del campo y pastores y quizás podrían esgrimir la garrota o cayado.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Juan Benito, abuelo de Beringuella, discute con Bras Gil porque piensa que éste la ha seducido, cosa que niegan ambos.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: las propias manos y quizás algún cayado de pastor o bastón de apoyo para el viejo Juan Benito.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: los dichos.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: la desconfianza y la suposición de Juan Benito, junto a su tozudez, provocan el altercado con Bras Gil. La entrada a escena de Miguel Turra, pastor, casado, los separa, los pone en paz y favorece que se casen los jóvenes.	

361 Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.245.

LOPE DE VEGA, FÉLIX

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA N° 36

TÍTULO: *Las almenas de Toro*.³⁶²

Comentario: esencialmente trata el tema del enfrentamiento entre hermanos que también desarrollará en la comedia *Las flores de don Juan*. De distinto modo será el enfrentamiento fraterno en la comedia *La monja Alférez*, de Pérez de Montalbán. Y distinta será la ayuda y defensa que se prestan las dos hermanas en *Las dos bandoleras*, de Lope, la defensa del Conde a su hermano en *Obligados y ofendidos*, de Rojas Zorilla y la misma actitud de defensa del Marqués con el hermano difunto en *Amor, pleito y desafío*, de Lope. Totalmente distinta será la actitud del Marqués con su hermana Febea, a la que pretende ajusticiar por tener relación con Himeneo, en *Comedia Himenea*, de Torres Naharro.

Escena³⁶³ entre el rey Sancho y doña Elvira , su hermana.

ACTO: I, ESCENA: GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: siglo XIII.

Texto.

DON SANCHO.-

¿Elvira?

ELVIRA.-

¿Quién es?

DON SANCHO.-

Tu hermano.

ELVIRA.-

Tú, mi hermano

DON SANCHO.-

Escucha un poco,
ya que tan cerca nos vemos.

ELVIRA.-

Digo señor Rey que escojo
este partido no más,
porque yo no me acomodo
a hablaros en la campaña,
ni daros entrada en Toro,
que esos consejos don Sancho
nunca son del Cid famoso,
y apostaré la cabeza,
que os los dio Bellido de Olfos.

362 Lope de Vega, F., *Las almenas de Toro*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.773-805.

363 *Idem*, pp.782-83.

DON SANCHO.-

Deja las armas Elvira,
mira hermana que me corro
de sacarlas contra ti.

ELVIRA.-

Pues vete hermano piadoso,
y déjame en mis almenas.

D. SANCHO.-

Si al asalto me dispongo,
¿cómo no ves que este muro
quedará de sangre rojo?

ELVIRA.-

Si quedará, mas será
de la vuestra.

D. SANCHO.-

Pues yo rompo
la obligación de la sangre.

ELVIRA.-

Y yo la defensa tomo,
que si fueras el gigante
que tuvo el cielo en los hombros,
no pusieras pie en el muro.

D. SANCHO.-

Mira hermana que eres monstruo
porque con tanta hermosura
tienes pensamientos locos.

ELVIRA.-

El loco, el monstruo, eres tú,
pues que tú, hermano alevoso,
me quieres quitar la herencia.

D. SANCHO.-

Daréte yo mis tesoros
en cambio de esta ciudad
que importa a mi Reino todo
que no la tenga mujer.

ELVIRA.-

Los tesoros te perdono,
que ya se que me darás

un oscuro calabozo
de alguna torre en que pase
mi vida, sin ver mis ojos
la luz del Sol para siempre.

D. SANCHO.-

¡A qué furia me provocho!,

[...]

Toca al arma, y al asalto,
a quien este pendón rojo
pusiere en aquella almena
le daré a Elvira, y a Toro.

*(Suben por las escalas, que han de estar puestas, con rodelas,
y espada; defiéndense de arriba con alcancías y espadas.)*

MODO ESTRÓFICO: romance en ó-o.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: doña Elvira y rey Sancho, hermanos.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal entre los dos hermanos, seguido de combate y asalto al castillo de Toro.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): Sancho, el rey, quiere hacerse con todas las tierras, incluidas las que por herencia le han correspondido a su hermana Elvira. Sitia la ciudad de Toro y le promete regalos y joyas; ella no le cree. Se produce un asalto al castillo.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: en el enfrentamiento Sancho y Elvira empuñarán espadas. El resto de personajes todo tipo de armas de guerra.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el afán de posesión de todas las tierras por el rey Sancho y la negativa a ceder de doña Elvira.

TÍTULO: *Amor, pleito y desafío*.³⁶⁴

Comentario: el argumento de salida es parecido a *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla: alguien en desafío ha matado a un caballero, y perseguido por la Justicia, se acoge y pide ayuda a otro que resulta ser el hermano del fallecido en el lance de armas. El motivo de ese enfrentamiento ha sido el pretender a una misma dama.

En Sevilla, doña Flor se queja a su criada Inés que don Fernando ha llegado y que le va a estorbar su relación con el Marqués y su posible casamiento. Se ve con don Fernando y le hace prometer no decir que se aman. Ricardo, criado del Marqués le aconseja casarse, y éste dice que no, en tanto viva su hermano don Sancho. Sale huyendo don Fernando; pide favor al Marqués y que le cambie la capa, que le persiguen. Ha matado a un hombre en duelo cuerpo a cuerpo y le sigue la Justicia. Llegan y nos enteramos que el muerto es don Sancho, hermano del Marqués. Éste, a pesar de todo, le protege, le ha dado la palabra y le debe protección. D^a Flor y su hermano don Diego, le pide explicaciones, y le dice que pretende casarse con el Marqués. El Marqués pone en buen lugar para huir de la ciudad a don Fernando; cuando es libre le exige explicaciones (debe vengar la muerte de su hermano) y una explicación sobre su relación con doña Flor. Es secreto y no lo puede declarar. El Marqués le desafía; se batien; le hiere, le perdona, se hacen amigos.

Escena en la que el Marqués libera a don Fernando, poniéndolo en condiciones favorables para que abandone la ciudad y no sea apresado por la Justicia. Una vez hecho esto, le pide explicaciones sobre el duelo con don Sancho y sobre su relación con doña Flor, a quien él también pretende.

JORNADA I, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII

Texto.

(Sale el Marques, y don Fernando.)

Marqués.-

Id os pues de la ciudad,
que en este campo desierto
alcança seguro puerto
por mi vuestra libertad.
Ya para poder seguir
la derrota que os agrada;
teneis postas en Tablada,
barcos en Guadalquivir.
Y porque tengo aduertido,
que no pudo a intento igual
lo subito deste mal
cogeros apercebido:

³⁶⁴ Lope de Vega, *Amor, pleito y desafío*, TESO.

porque no os impida a caso
algo la necesidad,
estas cadenas tomad
que os faciliten el passo.

Don Fernando.-

Quando la ocasion que veis
no me obligara a acetar,
lo hiziera, por no agraiuar
la largueza que exerceis.
Por mil modos dexais presa
mi voluntad.

Marqués.-

Yo he cûplido
mi palabra.

Don Fernando.-

Y excedido
el efeto a la promesa.

Marqués.-

Ya pues que no me podeis
oponer esta excepcion,
pedir puedo con razon,
que quien sois me declareis.
Que digais que os ha passado
cô mi hermano, y que con Flora,
para que yo sepa agora
a lo que estoy obligado.
Que serà bien pues por ella
ha sucedido este mal,
y soi la parte formal
en seguilla, y defendella,
que entre los dos breuemente
la causa aqui sustanciada,
o la perdone culpada,
o la disculpe inocente.
Assi aueriguo mis zelos
sin manifestar mi amor.

Don Fernando.-

Si el nunca visto valor
de que os dotaron los cielos,
por igual engendra en mi
el rezelo, y confiança
que amenaza la vengança,
supuesto que os ofendi.
Y assi, o perdonad mi ofensa,
Marques, o el no declararme,
que ha de ser el ocultarme
de vos mi mayor defensa.

Marqués.-

Ved que me aueis agraiado,
pues dais con esso a entender,
que os engendra mi poder,
y no mi valor cuidado.

Don Fernando.-

Como?

Marqués.-

Clara es la razon
en que este argumento fundo,
que si las leyes del mundo
piden la satisfacion,
como fue la ofensa es llano,
que cuerpo a cuerpo los dos
deuo vengarme, pues vos
matastes assi mi hermano.

Don Fernando.-

Es assi.

Marqués.-

Pues siendo assi,
y que estamos hombre a hõbre,
querer ocultarme el nombre
quando os tengo a vos aqui,
y dezir que desta suerte,
si no os quiero perdonar
mi ofensa, pensais librar

vuestra vida de la muerte.
Es euidente prouança
de que pensais que pretendo
saber quien sois, difiriendo
a otra ocasion la vengança.

Don Fernando.-

Siendo assi, no me està mal
dezir mi nombre, yo soy
don Fernando de Godoy,
de Cordoua natural.

Marqués.-

En vuestro valor aduierto
la sangre que os animò.

Don Fernando.-

Bien pienso que lo mostrò
quiê a vuestro hermano ha muerto.
Con esto os he declarado
lo que pedis.

Marqués.-

Falta agora,
que con mi hermano, y cô Flora
conteis lo que os ha passado.

Don Fernando.-

De vuestro hermano, ya oistes,
que por quererme quitar
de la ventana el lugar
que ocupaua, le perdistes.
En quanto a Flor, lo primero
pensad, que jamas su honor
sufrio la duda menor:
luego como cauallero,
y galan, me dezid vos,
si dado caso que fuera
yo tan dichoso, que huuiera
secretos entre los dos.
Diera el descubrirlos fama
a mi honor, si es, segun siento,

inuiolable sacramento
el secreto de la dama?

Marqués.-

Pues si callar os prometo,
el ser quien soi no me abona?

Don Fernando.-

No ay excepcion de persona
en descubrir vn secreto:
En vano estais porfiando.

Marqués.-

Aduertid, que con callar
me dais mas que sospechar,
que podeis dañar hablando.
Si al constante desvario,
en que dais de doña Flor,
os ha obligado el honor.

Don Fernando.-

No me obliga sino el mio.
Ni temo que sospecheis
de su honor por esto mal,
que sois noble, y como tal
la sospecha engrendrareis.
Y quando no, de no hablar
nace sospecha dudosa,
quando es en mi tan forçosa
la afrenta de no callar.
Y porque en esso adelante
no passeis, mi pecho es
en tales casos, Marques,
vn sepulcro de diamante.

Marqués.-

Ya no basta el sufrimiento
que añade la resistencia
a los zelos impaciencia,
y furias al sentimiento.
Mas con esta espada yo
el diamante romperè,

y en vuestro pecho verè
lo que en vuestra boca no.

(Sacan las espadas.)

Don Fernando.-

Ah, Marqués, mucho valor
pusieron en vos los cielos.

Marqués.-

La espada animan los zelos,
si el coraçon el dolor.

Don Fernando.-

si os igualo en valentia,
en la fuerça me excedeis.

Marqués.-

No os espante quando veis
la razon de parte mia.

(Cae don Fernando.)

Don Fernando.-

A cielos, vencido soy!

Marqués.-

Dezid, pues lo estais agora,
que os ha passado con Flora?

Don Fernando.-

Resuelto a callar estoy.

Marqués.-

Que os resolueis enefeto,
si con la muerte os obligo
a no dezirlo?

Don Fernando.-

Conmigo
ha de morir mi secreto.

Marqués.-

Leuantad, exemplo raro
de fortaleza, y valor,

alto blason del honor,
de nobleza espejo claro.
Viuid, no permita el cielo,
que quien tal valor alcança,
por vna ciega vengança
dexe de ilustrar el suelo.
Para con vos quedo bien
con esto, pues si sabeis
que se que muerto me aueis
mi hermano, se yo tambien,
que cuerpo a cuerpo os venci,
y si puedo yo mataros,
hago mas en perdonaros,
pues tambien me venço a mi.
Para con el mundo nada
satisfago aqui, si os diera
muerte, pues nadie supiera
que fue la autora mi espada;
Por el secreto que ofrece
esta escura soledad,
y en tanto que la verdad
de mi ofensor se escurece,
no me corre obligacion
de daros muerte, si bien
la tengo de inquirir quien
hizo ofensa a mi opinion.
Guardaos si viene a saberse
que fuistes el agressor,
porque en tal caso mi honor
aura de satisfazerse.
Mientras no, para conmigo
no solo estais perdonado,
pero os quedarè obligado,
si me quereis por amigo.

Don Fernando.-

De eterna y firme amistad
la palabra y mano os doi.

Marqués.-

Don Fernando de Godoy
id os con Dios, y pensad,
que puesto que ya la muerte
de mi hermano sucedio,
que mas que a mi quise yo,
os estimo de tal suerte,
que trueco alegre y vfano,
a mi suerte agradecido,
el hermano que he perdido,
por el amigo que gano.

MODO ESTRÓFICO: redondillas.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Marqués y don Fernando.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): duelo reglado en el que el Marqués reta a don Fernando.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): el Marqués ampara a don Fernando de la justicia, que le persigue por haber matado a un hombre, don Sancho. Cuando se entera que el muerto es su hermano, el Marqués le pide explicaciones, lo libera y entonces le reta. Herido don Fernando, es de nuevo acogido por el Marqués.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: tanto don Fernando como el difunto don Sancho pretenden a la misma mujer, doña Flor, y ese es el motivo generador de todo el argumento, puesto que ninguno de los dos está por renunciar a ella. El motivo por el que el Marqués reta a don Fernando es porque ha matado a su hermano, don Sancho, en duelo. Pero también porque ambos pretenden a la misma mujer, a doña Flor.

TÍTULO: *El Argel fingido.*

Enfrentamiento amoroso entre ROSARDO y FLÉRIDA. Acto I, Esc. I

ACTO I, ESCENA I, GÉNERO:comedia, ÉPOCA:

Texto.

(Salen Rosardo y Flérída)

ROSARDO.

¿Es posible?

FLÉRIDA.

No te canses.

ROSARDO.

¿Hay tal dicha?

FLÉRIDA.

Esto es justo.

ROSARDO.

Ciega estás.

FLÉRIDA.

Sigo mi gusto.

ROSARDO.

¿Qué pretendes?

FLÉRIDA.

Que descanses.

ROSARDO.

¿Cómo, si me matas?

FLÉRIDA.

¿Yo?

ROSARDO.

Tú, pues.

FLÉRIDA.

Huye tú de mi.

ROSARDO.

¿Qué así me aborreces?

FLÉRIDA.

Sí.

ROSARDO.

¿Y que no hay remedio?

FLÉRIDA.

No.

ROSARDO.	Mira mi amor.
FLÉRIDA.	¿Cómo puedo?
ROSARDO.	Siendo piadosa.
FLÉRIDA.	Ya es tarde.
ROSARDO.	Tú me querrás.
FLÉRIDA.	¡Dios me guarde!
ROSARDO.	Voime a morir.
FLÉRIDA.	Buena quedo.
ROSARDO.	Tú llorarás.
FLÉRIDA.	Ya, de ira.
ROSARDO.	Darás cuenta a Dios.
FLÉRIDA.	¿De qué?
ROSARDO.	De mi muerte.
FLÉRIDA.	¡Yo! ¿Por qué?
ROSARDO.	Porque eres causa.
FLÉRIDA.	Es mentira.
ROSARDO.	Amo olvidado.
FLÉRIDA.	Es locura.
ROSARDO.	Amor me engaña.
FLÉRIDA.	Engañalle.

ROSARDO.	¿Cómo?
FLÉRIDA.	Buscando otro talle.
ROSARDO.	¿Adónde?
FLÉRIDA.	En otra hermosura.
ROSARDO.	¿Qué haré?
FLÉRIDA.	Tener sufrimiento.
ROSARDO.	¿No hay remedio?
FLÉRIDA.	Con ausencia.
ROSARDO.	¡Cruda sentencia!
FLÉRIDA.	¡Paciencia!
ROSARDO.	¿Qué me dices?
FLÉRIDA.	Lo que siento.
ROSARDO.	¿Qué a otro quieres?
FLÉRIDA.	A otro adoro.
ROSARDO.	Dime quién es.
FLÉRIDA.	Es mal hecho.
ROSARDO.	¿Está aquí?
FLÉRIDA.	Dentro en mi pecho.
ROSARDO.	¡Gran amor!
FLÉRIDA.	Suspiro y lloro.

ROSARDO.
¿Estimate?

FLÉRIDA.
Es muy prudente.

ROSARDO.
¿Está ausente?

FLÉRIDA.
Sí, Rosardo.

ROSARDO.
¿Cuándo viene?

FLÉRIDA.
Hoy le aguardo.

ROSARDO.
¡Voy a matarle!

FLÉRIDA.
¡Detente!

ROSARDO.
Saldré al camino.

FLÉRIDA.
No harás.

ROSARDO.
Mal pregunté.

FLÉRIDA.
Tú lo quieres.

ROSARDO.
¡Qué libres!

FLÉRIDA.
Somos mujeres.

ROSARDO.
Sois nuestra muerte.

FLÉRIDA.
Y aún más.

ROSARDO.
¿Sin miedo estás?

FLÉRIDA.
¿Eso dudas?

ROSARDO.
Voy a morir.

FLÉRIDA.
Tarde es luego.

ROSARDO.	¡Ahorcaréme!
FLÉRIDA.	Estás ciego.
ROSARDO.	¡Ay, infierno!
FLÉRIDA.	¡Ahórcate, Judas!
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Flérída y Rosardo.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión por requerimiento de amores de él hacia ella.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Rosardo reclama atención y amor de Flérída, que le rechaza. Es fácil trasladar este enfrentamiento verbal en un juego de enfrentamiento con armas.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: mal de amores.	

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 39

TÍTULO: *El asalto de Matrique por el Príncipe de Parma.*³⁶⁵

Comentario: destacamos el monólogo del principio en donde el soldado Alonso se queja de la guerra, y enseguida construye otro monólogo que podríamos llamar "todo come", sobre el hambre de las tropas y el impulso de comer o devorar que todo ser contiene en sí. Marcela, mujer, en traje de soldado. A don Lope de Figueroa (¿es el del Alcalde de Zalamea?) igualmente le duele la pierna. Pedir dinero a la tropa.

Escena del soldado Alonso saltando sobre los enemigos y siguiéndole los demás españoles: uno contra varios y combate grupal.

ACTO: III, vv.793-836, GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

(Alonso García en alto.)

ALONSO

Animoso corazón,
 mirad lo que en esto os va,
 que en vuestras manos está
 hoy de España la opinión;
 muriendo, la gloria es cierta;
 no desmayéis, tened suerte,
 que aquí y allí todo es muerte.
 ¡Soldados!, ¡alerta, alerta!
 La noche se va pasando,
 y las ardientes estrellas
 hacen lenguas sus centellas
 con que me están animando;
 el sol del alba en la puerta
 quiere salir, y la hazaña
 ver que ha de dar honra a España.
 ¡Soldados!, ¡alerta, alerta!
 Pasa, noche rigurosa,
 los negros caballos hiere,
 que ya el alba pisar quiere
 el cielo con pies de rosa;

365 Lope de Vega, F., *El asalto de Matrique por el Príncipe de Parma*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (ví: 21 enero de 2009.)

ya casi está descubierta;
ea, Virgen del Sagrario,
que es tu favor necesario.
¡Soldados!, ¡alerta, alerta!
Ya está declarado el día,
ya comienzan a mirarme,
tiempo será de arrojarme.
¡Santiago!, ¡Santa María!

(En arrojándose del muro al teatro, salgan de una puerta soldados flamencos con espadas y rodelas, y den en él, y él en ellos, tocándose las cajas con esta voz: «¡Santiago!, ¡España!» y, estando peleando, salgan españoles y den sobre ellos. Basta que digan «¡Vitoria!». Aquí no hay representación, sino cuchilladas, y tirar dentro arcabuces, que se pueden fingir con botafuegos, y salga el duque de Parma.)

DUQUE DE PARMA

Ea, soldados fuertes, hoy es día
de ganar para siempre eterna fama
y mostrar vuestra heroica valentía
que a la inmortalidad del alma os llama;
dad esta honra ilustre a mi porfía,
que a veros salgo de mi tienda y cama,
enfermo, y lleno de congoja airada
de ver que no os ayudo con la espada.
Ea, que os mira desde el quinto cielo
Marte y, desde el impíreo, Carlos Quinto;
desde España, Filipo, en cuyo celo
católico la empresa fácil pinto;
la fama os llevará con presto vuelo
de todo olvido temporal distinto,
de donde vuestros nombres, consagrados
a la inmortalidad, vivan honrados.

MODO ESTRÓFICO: son redondillas la reflexión que hace Alonso; y tras el asalto, la arenga del Duque de Parma es en octavas reales.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: soldado Alonso y soldados flamencos.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): combate de Alonso contra varios soldados flamencos; después será ayudado por otros soldados españoles.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): los flamencos han reforzado su situación creando un cerco interior a modo de media luna. Se le pide a Alonso que al rayar el día se arroje contra los flamencos, que los españoles le seguirán y se conseguirá la plaza.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: armas propias de la guerra; entre ellas pueden ser: espada, daga, broquel, alabarda, pica, lanzón, etc.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: la propia confrontación entre ejércitos.

TÍTULO: *El bastardo Mudarra*.³⁶⁶

Escena de combate entre Ruy Velázquez y Mudarra, el bastardo.

ACTO: III, pp. 699-700, GÉNERO: Comedia histórica, ÉPOCA: Medieval

Texto.

Ruy.

En mí no es tanto
 como el cuidado y temor.
 Quiero me aquí recostar,
 aunque las congojas mías
 no dan al sueño lugar,
 porque todos estos días
 he dado en imaginar.
 Traigo presente a mis ojos
 la muerte de mis sobrinos,
 y sus ardientes despojos,
 que por diversos caminos
 mezcla temores a enojos.
 Paréceme que los veo
 al punto que solo estoy,
 y por no verlos rodeo,
 las sombras que viendo voy
 como las verdades creo.
 Allí Nuño se presenta
 todo roto, y desarmado,
 allí Fernando sangrienta
 la cara, allí Ordoño airado
 de mi rigor se lamenta.
 Allí Gonzalo el menor
 parece que me acomete,
 y que me llama traidor,
 finalmente todos siete
 me estan poniendo temor.
 Dejadme imaginaciones,

366 *El bastardo Mudarra*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969.pp.667-702.

alma ¿para qué me pones
en tan tristes fantasías?

(Salen Mudarra, Lope, y Zaide.)

Lope.

Él es por las señas mías.

Mudarra.

Para el pie con las razones.

Lope.

Si sabe aqueste traidor
que le has buscado Mudarra
¿cómo se entretiene, y vive?
¿Cómo en todo el mundo para?
¿Cuánto más tan libremente
puesta la espada en la vaina,
en un monte junto a Burgos,
y a la sombra de una haya?

Mudarra.

Quedo, que sin duda es él.

Lope.

Entre aquellas verdes ramas
echado está Ruy Velázquez
cansado de andar a caza,
páreceme que le claves
al suelo con esa lanza.

Mudarra.

Eso no, que ha de saber
por qué muere, y quién le mata.
A ti digo Ruy Velázquez,
que el Bravo los Moros llaman,
en quien traidor y valiente
en vn sujeto se hallan.
Traidor al Conde, tu dueño,
quitando a su guerra, y armas
siete soldados que valen
por los nueve de la fama.
Traidor a tu patria misma,

pues has quitado a tu patria
siete muros, siete torres,
y la mejor barbacana.
Traidor a tu sangre noble,
pues que la sangre de Lara
vendiste a tus enemigos
por precio de tu venganza.
Traidor a tu amigo, y deudo,
pues que le embiaste con cartas
a que le pusiera un Moro
el cuchillo a la garganta.
Traidor al cielo, pues diste
sangre de la ley cristiana
a los moros cordobeses,
que ha veinte años que te infaman.
Esos tengo yo, que soy
hijo de Bustos y Arlaja,
habido en ella en prisiones
mientras que le tuvo en guarda.
Que quiso el cielo que diese
el viejo tronco esta rama,
cuando tú como villano
le despojaste de tantas.
Mudarra soy, ¿qué me miras?
a mí me llaman Mudarra,
retrato de Gonzalillo
el Coco de doña Lambra.
¡Ea, bravo Ruy Velazquez,
ven que Mudarra te aguarda
por matarte cuerpo a cuerpo
de solo a solo en campaña!
Que aunque tú como traidor
a siete hermanos me matas,
yo como leal los vengo
con la lanza, y el adarga.
¡Ea, que me està esperando

mi esposa y sobrina Clara,
nieta de Gonzalo Bustos,
hija de doña Constanza.
esposa de Ronzalillo!
¡Ea! ¿Qué esperas? ¿Qué aguardas?
del Rey de Cordoba soy
sangre por mi madre Arlaja.
Por Bustos, son mis hermanos
los fiete Infantes de Lara,
que tu mataste a traición
en los campos de Arabiana.

Ruy.

¡Mientes, infame morillo,
que cuerpo a cuerpo en batalla
mataron a tus hermanos
en Fabros Galbe, y Viara!
Y en hablar tan sin verguenza
tienes disculpa, pues basta,
que no te obliga a tenerla,
ni la sangre, ni la barba.
Rodrigo soy, Mudarrilla
el de Velázquez, y Lara,
aquel que tiemblan los Moros
de Jaén, Córdoba y Baza.
Y desde Sierra Morena
hasta la Sierra Nevada
no temo yo bastardillos,
hijos de su misma infamia.
Eres mal nacido.

Mudarra.

¡Mientes
si de bastardo me infam!s.
En mi tierra no se usan
mas bodas que las palabras,
que en mi ley es matrimonio
la voluntad de las almas.

	Sal a campaña conmigo.
Ruy.	Deja la lanza.
Mudarra.	A la espada, Rodrigo, te desafío.
Mudarra.	¡Cielos, juzgad vuestra causa!
Lope.	Zayde, si estos escuderos se acostaren a su banda, saca la espada.
Zaide.	Aquí estoy.
Lope.	Ya comienza la batalla.
Zaide.	Que bravos golpes le tira el valeroso Mudarra.
Lope.	No ves que le dan favor sangre, razon, honra, y fama?
Zaide	Ya se retira turbado Ruy Velásquez, que en alma le acobarda su traición.
Lope.	Ya cayó, y sobre él Mudarra se arroja, y de veinte heridas aprisa, el cuerpo le pasa.
Zaide.	Ya le corta la cabeza; ¡Victoria! ¡Viva Mudarra!
Mudarra.	¡Ansí se pagan, aleve, las traiciones!

MODO ESTRÓFICO: cambio de estrofa, primero quintillas, después romance en á-a.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Mudarra y Ruy Velázquez.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN: Mudarra desafía a Ruy Velázquez; tienen encuentro de armas que empieza con lanza y adarga y continúa con espadas.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): Mudarra, hijo de G. Bustos y Arlaja, hermana de Almanzor, quiere vengar la muerte de sus hermanastros perpetrada a traición por el tío de ellos Ruy Velázquez.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: lanza, adarga, espadas medievales.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el motivo por el cual se enfrentan Mudarra y Ruy Velázquez es la emboscada que los moros tendieron a sus hermanastros, favorecida por Ruy Velázquez.

TÍTULO: *El caballero de Olmedo***ACTO: I, ESCENA: I, GÉNERO: tragicomedia, ÉPOCA: Siglo XV.**

Texto.

Don Alonso.

Amor no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia a donde
imprima, forma el favor:
naturaleza en rigor
conservó tantas edades,
correspondiendo amistades,
que no hay animal perfeto
si no asiste a su conceto
la unión de dos voluntades.
De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor que me encendió
con fuegos tan excesivos,
no me miraron altivos,
antes con dulce mudança
me dieron tal confiança
que con poca diferencia
pensando correspondencia
engendra amor esperança.
Ojos si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos:
pero si tu ciego Dios
diversas flechas tomaste,
no te alabes que alcanzaste
la vitoria, que perdiste,
si de mi solo naciste,
pues imperfeto quedaste.

MODO ESTRÓFICO: décimas
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Alonso
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): monólogo de armas.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: consigo mismo, enfatizando su devoción por la persona amada.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no, quizás un pañuelo de ella.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: no existe como tal.

TÍTULO: *El caballero de Olmedo*.³⁶⁷

Escena³⁶⁸ entre don Rodrigo y don Fernando enfrentados a don Alonso y Tello, en la calle de doña Inés.

ACTO: I, ESCENA: XIII, GÉNERO: tragicomedia, ÉPOCA: siglo XV.

Texto.

(Salen don RODRIGO y don FERNANDO, en hábito de noche.)

FERNANDO:

¿De qué sirve inútilmente
venir a ver esa casa?

RODRIGO:

Consuélese entre estas rejas,
don Fernando, mi esperanza.
Tal vez sus hierros guarnece
cristal de sus manos blancas;
donde las pone de día,
pongo yo de noche el alma;
que cuanto más doña Inés
con sus desdenes me mata,
tanto más me enciende el pecho,
así su nieve me abrasa.
¡Oh rejas, enternecidas
de mi llanto, quién pensara
que un ángel endureciera
quien vuestros hierros ablanda!
¡ Oíd! ¿Qué es lo que está aquí?

FERNANDO:

En ellos mismos atada
está una cinta o listón.

367 Lope de Vega, F., *El caballero de Olmedo*, Edición de Ignacio Sáez Jiménez, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 1986.

368 *Idem*, vv.623-706, pp.63-68.

RODRIGO:

Sin duda las almas atan
a estos hierros, por castigo
de los que su amor declaran.

FERNANDO:

Favor fue de mi Leonor.
Tal vez por aquí me habla.

RODRIGO:

Que no lo será de Inés
dice mi desconfianza;
pero en duda de que es suyo,
porque sus manos ingratas
pudieron ponerle acaso,
basta que la fe me valga.
Dadme el listón.

FERNANDO:

No es razón,
si acaso Leonor pensaba
saber mi cuidado así,
y no me le ve mañana.

RODRIGO:

Un remedio se me ofrece.

FERNANDO:

¿Cómo?

RODRIGO:

Partirle.

FERNANDO:

¿A qué causa?

RODRIGO:

A que las dos le vean,
y sabrán con esta traza
que hemos venido juntos.

(Dividen el listón. Salen don ALONSO y TELLO, de noche.)

FERNANDO:

Gente por la calle pasa.

TELLO:

Llega de presto a la reja;

mira que Fabia me aguarda
para un negocio que tiene
de grandísima importancia.

ALONSO:
¿Negocio Fabia esta noche
contigo?

TELLO:
Es cosa muy alta.

ALONSO:
¿Cómo?

TELLO:
Yo llevo escalera,
y ella...

ALONSO:
Qué lleva?

TELLO:
Tenazas.

ALONSO:
Pues, ¿qué habéis de hacer?

TELLO:
Sacar
una dama de su casa.

ALONSO:
Mira lo que haces, Tello;
no entres adonde no salgas.

TELLO:
No es nada, por vida tuya.

ALONSO:
Una doncella, ¿no es nada?

TELLO:
Es la muela del ladrón
que ahorcaron ayer.

ALONSO:
Repara
en que acompañan la reja
dos hombre.

TELLO:
¿Si están de guarda?

ALONSO:

¡Qué buen listón!

TELLO:

Ella quiso
castigarte.

ALONSO:

¿No buscara,
si fui atrevido, otro estilo?
Pues advierta que se engaña.
Mal conoce a don Alonso,
que por excelencia llaman
"el caballero de Olmedo."
¡Vive Dios, que he de mostrarla
a castigar de otra suerte
a quien la sirve!

TELLO:

No hagas
algún disparate.

ALONSO:

Hidalgos,
en las rejas de esa casa
nadie se arrima.

RODRIGO:

¿Qué es esto?

FERNANDO:

Ni en el talle ni en el habla
conozco este hombre.

RODRIGO:

¿Quién es
el que con tanta arrogancia
se atreve a hablar?

ALONSO:

El que tiene
por lengua, hidalgos, la espada.

RODRIGO:

Pues hallará quien castigue
su locura temeraria.

TELLO:	Cierra, señor; que no son muelas que a difuntos sacan. (Retírenlos.)
ALONSO:	No los sigas. Bueno está.
TELLO:	Aquí se quedó una capa.
ALONSO:	Cógela y ven por aquí; que hay luces en las ventanas.
MODO ESTRÓFICO: romance en á-a.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Alonso y Tello; don Rodrigo y don Fernando.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): cruce de armas con ligera escaramuza y huída de don Rodrigo y don Fernando.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): cada uno de los pretendientes de doña Inés la quiere para sí solo. Encontrarse con otro en el mismo lugar es motivo suficiente para enfrentarse y desenvainar, como así ocurre.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada y quizás alguno capa.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: en estos momentos el conflicto que genera este enfrentamiento no es otro que el encuentro ante la reja de la misma dama de dos pretendientes.	

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 43

TÍTULO : *Castelvines y Monteses*.³⁶⁹

Comentario: Según refiere Pedro J. Duque en su ensayo *Lope de Vega y Shakespeare*³⁷⁰, la tragedia inglesa de *Romeo y Julieta* y la tragicomedia española *Castelvines y Monteses*, versan sobre un mismo tema. (son obras análogas); Shakespeare conocía la comedia de Lope; añade varios puntos de coincidencias entre ambas y también ciertas características de la comedia de capa y espada (pp. 860 y ss.).

Peripetia argumental: Roselo y Marín entran con máscara en la fiesta de los Castelvines. Los ve Antonio, padre de Julia, que quiere lincharlos, y Teobaldo padre de Otavio, que les disculpa. Roselo conoce a Julia y se enamoran (escena a tres bandas entre él, ella en medio, y Otavio Castelvín): hace como que le habla a éste, pero en realidad se lo está diciendo a Roselo. Le entrega un anillo Julia y se citan para esa noche en el jardín. Se prometen. En Acto II han conseguido casarse, y poco después llega el gran conflicto, sin el cual, la obra se encaminaría hacia un desenlace tal vez feliz.

Escena de enfrentamiento grupal entre Castelvines y Monteses por una cuestión de preferencia de asientos dentro de la iglesia.

JORNADA II, GÉNERO: comedia de honor, enredo, amorosa, de costumbres, ÉPOCA: Renacimiento, siglo XV.

Texto.

(Ruido de espadas dentro).

Antonio.-

¡Fuera, cobardes Monteses!

Fabricio.-

¡Fuera, infames Castelvines!

Roselo.-

¿Que es esto?

Teobaldo.-

No te imagines
tan soberbio.

Antonio.-

Aunque tuvieses
sobre ellos estos cojines,
de allí te los quitaría,
y en el infierno pondría.

Fabricio.-

Calla que mientes.

369 Lope de Vega, F., *Castelvines y Monteses*, en TESO.

370 Duque, Pedro J., "Lope de Vega y Shakespeare" en *Lope de Vega y los orígenes del Teatro español*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 851- 877.

Antonio.-

¡Afuera!

Roselo.-

Mi padre es aquel.

Anselmo.-

Espera.

Roselo.-

¿Que espere?

Anselmo.-

Por vida mía.

(Salgan al teatro las espadas desnudas, y póngase a una parte Antonio, Casleluin, Teobaldo, Otauio, y Fessenio, y de la otra Fabricio, Lidio, Marín y Anselmo y en medio solo Roselo.)

Roselo.-

Anselmo, a mi padre llega,
que Julia a ponerme obliga,
en medio, aunque me lo niega
la sangre.

Anselmo.-

No hay mas que diga,
quien de amor tanto se ciega.

Roselo.-

Ah, caballeros teneos,
que aunque soy Montes, y mozo,
no con tan malos deseos,
que en vuestro daño me gozo.
De vengativos trofeos,
sobre qué fue la cuestión,
bueno está, bueno está ya,
valga esta vez la razón.
Pues que tan segura está,
la nobleza, y la opinión,
todos sois tan bien nacidos,
como Verona lo sabe,
todos fuertes, y atrevidos,
¿es el negocio muy grave?

Otavio.-
Los nuestros, los ofendidos.

Roselo.-
Cuéntalo, Otauio, por Dios.

Otavio.-
Mueran.

Roselo.-
Refiérelo Otauio,
que no es eso de hombre sabio.

Otavio.-
Mejor fuera entre los dos,
averiguar este agravio,
y que se fueran los viejos.

Roselo.-
Padre tengo aquí, y me holgara,
ya mejor para consejos,
pero en que te amo repara,
aunque de amarme estas lejos.

Otavio.-
Que no quiero yo tu amor.

Roselo.-
Ni yo el tuyo.

Otavio.-
Eres cobarde.

Roselo.-
Calla Otauio, que es rigor
que me obligue a que te guarde
respeto, tu mismo honor.

Otavio.-
¿Es bien que ponga su estrado
de mi hermana, su criado,
y que el tuyo se le quite?

Roselo.-
Si satisfacción permite,
no quedaras mal vengado.

Fabricio.-
¡No era ese criado mío!

Teobaldo.-
Pues, ¿de quien era?

Fabricio.-

De Andrea.

Roselo.-

Si con la paz os porfío,
es porque aquí no se vea
vn notable desvarío,
entrad, y pondré el estrado,
yo mismo en mejor lugar.

Otavio.-

Esso estará remediado,
pero el descompuesto hablar
hoy ha de ser castigado.

Roselo.-

Si algo es agravio, esso sea
causa de paz.

Teobaldo.-

Bien lo anima.

Roselo.-

Cásate tu con Andrea,
y yo con Julia tu prima.

Otavio.-

Primero mi muerte vea,
¿con Julia tú?

Roselo.-

Desta suerte
se excusara alguna muerte.

Otavio.-

Cobarde, deja de hablar,
que te tengo de matar
como a mujer.

Roselo.-

Oye, advierte.

Otavio.-

No hay que advertir, llega ya.

Roselo.-

Señores séanme testigos,
que provocándome está,
y que os quise hacer amigos,
y la ocasión que me da.

Otavio.-

Llega, infame.

Roselo.-

Julia mía,
perdona, fuera villano,
que esto no fue cobardía,
sino tenerme la mano,
quien solamente podía.

Otavio.-

Muerto soy.

Teobaldo.-

¿Matole?

Antonio.-

Si.

Roselo.-

¡Huye, padre por aquí!

Antonio.-

¡Aquí Casteluines!

Teobaldo.-

¡Hijo!

Otavio.-

¡Confesión!

Antonio.-

¡Confesión dijo!

(Húyanse los Montes)

Teobaldo.-

Expiró, triste de mi.

Antonio.-

Entralde en la Iglesia presto,
remedie si quiera el alma.

Teobaldo.-

Que yo fui la causa desto.

Fessenio.-	<p>Teobaldo estaba en la calma, y en la tormenta se ha puesto, ello ha sido grande error, pero pues tuvo la culpa, pida disculpa a su honor, pues a Roselo disculpa, su defensa, y su valor.</p>
MODO ESTRÓFICO: quintillas	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Castelvines: Antonio, Teobaldo, Otavio y Fessenio; y Montes, Fabricio, Lidio, Marín, Anselmo y Roselo.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión, enfrentamiento verbal que evoluciona a enfrentamiento grupal, que, como consecuencia de la intervención de Roselo intentando aplacar la trifulca, todo se acelera hacia un enfrentamiento entre los dos vástagos de las dos familias: Roselo y Otavio.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: los Castelvines se sienten ofendidos y humillados porque unas damas les han quitado el estrado en el que se sientan ellos. Este agravio es motivo suficiente para encender las pasiones entre ambas familias; se cruzan insultos, se llega a las armas. Intenta Roselo poner paz y quitarle importancia a los hechos; Otavio no acepta excusas y provoca a Roselo, que lucha con él, aún sin querer y le hiere gravemente.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: aparentemente es por el hecho de haber ocupado el lugar reservado familiar en la iglesia, pero por debajo de eso están los odios ancestrales entre las familias que por envidia y celos están, durante décadas, acometiéndose como animales.	

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 44

TÍTULO: *Castelvines y Monteses*.³⁷¹

Escena en una calle de Ferrara; se cruzan con dos galanes y para sacarlos de la calle fingen una pelea.

ACTO: III, GÉNERO: comedia amorosa y de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

(Entren Fernando, y Rutilo, caballeros, con unos Músicos.)

Fernando.-

¿Aquí podréis cantar?

Rutilo.-

Y vive enfrente
el mismo que si saliera agora
fueran sus rejas las del mismo Oriente.

Músicos.-

Un forastero en ellas enamora,
y aun a fe que le miran tiernamente,
y el dice en sus papeles, que la adora.

Fernando.-

¿Es de Verona?

Músicos.-

Si.

Fernando.-

¿Quién es?

Rutilo.-

Roselo.

Fernando.-

¿De tantas gracias le haya dotado el cielo?

Rutilo.-

Si pero es vida, que ningún discreto
fundara en ella.

Fernando.-

Basta, ya lo entiendo?

Rutilo.-

Yo se que le persiguen de secreto
los Castelvines.

³⁷¹ *Op. Cit.*

Fernando.-	Vana empresa emprendo.
Rutilo.-	Dio muerte a Otavio, vive tan sujeto, que de que compitáis con el me ofendo!
Fernando.-	Canten algo los Músicos.
Rutilo.	Detente, que pasa gente.
Fernando.-	Y forastera gente? <i>(Roselo, y Marin de noche).</i>
Marín.-	¿Cómo te va de amor?
Roselo.-	Soy principiante, y entra con sangre la primera letra, fuera de que no soy tan de Diamante, que aquel agravio el alma me penetra.
Marín.-	¿Que se casase Julia?
Roselo.-	No te espante, mas si del cielo un gusto amor impetra, Marín venganza, yo la pido al cielo.
Marín.-	Los cielos te la den.
Rutilo.-	Este es Roselo?
Fernando.-	Si fuera Casteluin, no me parece que era mala ocasión.
Rutilo.-	Llega Fernando, y sepamos que busca.
Marín.-	Aquí se ofrece

gente Roselo, que te está mirando.

Roselo.-
Caballeros si puede, y si merece,
pedir un forastero caminando,
que le dejéis la plaza, eso pregunto.

Marín.-
Bien has hecho, que viene el mundo junto.

Fernando.-
La playa hidalgo forastero queda,
en el fin de esa calle que pasaste.

Roselo.-
Dadme licencia, que buscarla pueda.

Fernando.-
En buena hora, volved por donde entraste.

Roselo.-
Si este es Roselo del valor que hereda
a su linaje mal os informaste.

Fernando.-
Como le siguen tantos, aunque es hombre,
no os espantéis que de morir se asombre?

Musicos.-
¿Cantaremos?

Roselo.-
No Siluio, que allí suenan
o me engaño, gentiles cuchilladas.

Fernando.-
Las piedras rompen, y la calle atruenan.

Rutilo.-
Vamos allá, sacando las espadas.

Músicos.-
Para estas ocasiones se condenan
Rutilo las guitarras mas templadas.

Rutilo.-
¿Ya es mal broquel Mauricio un instrumento?

Músicos.-
Yo tengo por mejor un aposento.

(Vuelvan Roselo y Marín, las espadas desnudas.)

Roselo.-	Bien se fingió la cuestión.
Marín.-	Y allá van a ver lo que es.
MODO ESTRÓFICO: octavas reales.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Roselo y Marín. Fernando, Rutilo y músicos.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): simulan un enfrentamiento para provocar que los músicos abandonen la calle y también los otros galanes.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): en Ferrara está desterrado Roselo. Para quitarse el mal de amor y también, según dice, por venganza hacia Julia (que se va a casar con el Conde Paris) él y Marín van de ronda, pretendiendo dama. Se cruzan con dos galanes, igual que ellos, que llevan músicos. Fingen que hay una pelea cerca, para que acudan todos y ellos regresan para parlotear con Silvia, la dama pretendida.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO. INDICACIONES Y OBSERVACIONES DETERMINANTES: conflicto fingido: simulan que pelean para llamar la atención y que despejen la calle.	

AUTOR: LOPE DE VEGA

FICHA Nº 45

TÍTULO: *La Dama boba*.³⁷²

Escena³⁷³ en la que Liseo y Laurencio se han citado para batirse en duelo.

ACTO: II, Escena XII, GÉNERO: Comedia de Capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

(Salen LISEO y LAURENCIO)

LAURENCIO:

Antes, Liseo, de sacar la espada,
quiero saber la causa que os obliga.

LISEO:

Pues bien será que la razón os diga.

LAURENCIO:

Liseo, si son celos de Finea,
mientras no sé que vuestra esposa sea,
bien puedo pretender, pues fui primero.

LISEO:

Disimuláis, a fe de caballero,
pues tan lejos lleváis el pensamiento
de amar a una mujer tan ignorante.

LAURENCIO:

Antes, de que la quiera no os espante;
que soy tan pobre como bien nacido,
y quiero sustentarme con el dote.
Y que lo diga así no os alborote,
pues que vos, dilatando el casamiento,
habéis dado más fuerzas a mi intento,
y porque cuando llegan, obligadas,
a desnudarse en campo las espadas,

se han de tratar verdades llanamente;
que es hombre vil quien en el campo miente.

LISEO:

¿Luego, no queréis bien a Nise?

372 Lope de Vega, F., *La dama boba*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.267-371.

373 *Idem*, pp.318-320.

LAURENCIO:

A Nise
yo no puedo negar que no la quise;
mas su dote serán diez mil ducados,
y de cuarenta a diez, ya veis, van treinta,
y pasé de los diez a los cuarenta.

LISEO:

Siendo eso así, como de vos lo creo,
estad seguro que jamás Liseo
os quite la esperanza de Finea;
que aunque no es la ventura de la fea,
será de la ignorante la ventura;
que así Dios me la dé que no la quiero,
pues desde que la vi, por Nise muero.

LAURENCIO:

¿Por Nise?

LISEO:

¡Sí, por Dios!

LAURENCIO:

Pues vuestra es Nise,
y con la antigüedad que yo la quise,
yo os doy sus esperanzas y favores;
mis deseos os doy y mis amores,
mis ansias, mis serenos, mis desvelos,
mis versos, mis sospechas y mis celos.
Entrad con esta runfla y dalde pique;
que no hará mucho en que de vos se pique.

LISEO:

Aunque con cartas tripuladas juegue,
acepto la merced, señor Laurencio;
que yo soy rico, y compraré mi gusto.
Nise es discreta, yo no quiero el oro;
hacienda tengo, su belleza adoro.

LAURENCIO:

Hacéis muy bien; que yo, que soy tan pobre,
el oro solicito que me sobre;
que aunque de entendimiento lo es Finea,

yo quiero que en mi casa alhaja sea.
 ¿No están las escrituras de una renta
 en un cajón de un escritorio, y rinden
 aquello que se come todo el año?
 ¿No está una casa principal tan firme,
 como de piedra, al fin, yeso y ladrillo,
 y renta mil ducados a su dueño?
 Pues yo haré cuenta que es Finea una casa,
 una escritura, un censo y una viña,
 y seráme una renta con basquiña;
 demás que, si me quiere a mí, me basta;
 que no hay mayor ingenio que ser casta.

LISEO:

Yo os doy palabra de ayudaros tanto,
 que venga a ser tan vuestra como creo.

LAURENCIO:

Y yo con Nise haré, por Dios, Liseo,
 lo que veréis.

LISEO:

Pues démonos las manos
 de amigos, no fingidos cortesanos,
 sino como si fuéramos de Grecia,
 adonde tanto el amistad se precia.

LAURENCIO:

Yo seré vuestro Pílates.

LISEO:

Yo, Orestes.

MODO ESTRÓFICO: endecasílabos, consonante, en pareados con algún verso libre.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Liseo y Laurencio.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento armado.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): Laurencio pide explicaciones a Liseo, al tiempo que desenvainan; mientras combaten se reconcilian quedando cada uno de ellos con la dama que pretende, Laurencio con Finea y Liseo con Nise.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: Liseo, confundido, cree que Laurencio pretende a Nise, a quien ama. Por celos infundados le reta y se baten. Cuando aclaran la situación se reconcilian como amigos. Esta es un tipo de escena en la que el objetivo de un personaje cambia en el propio discurrir de la acción: Liseo está dispuesto a defender su amor, a batirse y herir a Laurencio; cuando sale de su error deja de esgrimir, cambiando su actitud y cambiando, igualmente, el objetivo de armas de la escena, que era batirse con el contrario.

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 46

TÍTULO: *La discreta enamorada*.³⁷⁴

Escena³⁷⁵ en la que, fingidamente, Doristeo persigue y amenaza a Gerarda.

JORNADA III, ESCENA: VII, GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII

Texto.

Escena IV.

(Salen Doristeo y Gerarda)

GERARDA:

Sosiega el pecho celoso;
que yo sabré si es verdad.

DORISTEO:

Sospecho que temeroso
de alguna temeridad,
a que obliga un caso honroso,
dijo que el nombre fingía,
y fue a tiento Estefanía,
porque su padre en mi daño
me dijo por desengaño
cómo a Fenisa servía.

GERARDA:

El padre acaso pensó
que a Fenisa amabas...

DORISTEO:

¿Yo?

GERARDA:

Y para en paz os poner,
dijo que era su mujer.

DORISTEO:

No lo entiendo.

374 Lope de Vega, F., *La discreta enamorada*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 842, Madrid, 1981, pp.23-153.

375 *Idem*, pp.126-27.

GERARDA:

¿Cómo no?
Si pensó que la cuestión
era por Fenisa allí,
¿no fue sutil invención
hacerla su mujer?

DORISTEO:

Sí,
tienes, Gerarda razón;
pero mi celoso honor
aún quiere de esto más prueba.

GERARDA:

También la pide mi amor.

DORISTEO:

Esta sospecha me lleva
de un temor a otro mayor.

GERARDA:

¿Quieres que los dos sepamos
si es verdad que ama a Fenisa?

DORISTEO:

Sí quiero.

GERARDA:

A su casa vamos.

DORISTEO:

¿Cuál ignorancia te avisa
que si le quiere digamos?

GERARDA:

¿Digo yo que sea así?

DORISTEO:

Pues ¿cómo?

GERARDA:

Yo entraré huyendo
[del que me viene siguiendo].

DORISTEO:

¿De quién has de huír?

GERARDA:

De ti
que eras mi esposo, diciendo.
Sacarás la daga...

DORISTEO:

¡Bien!

GERARDA:

Pondrános en paz su gente;
quedaréme allí también,
donde a Fenisa le cuente
que quiero a Lucindo bien,
y que por él me matabas;
que te llame, y en secreto
te diga lo que dudabas.

DORISTEO:

¡Gentil industria! En efeto,
de mujer.

GERARDA:

¿Su ingenio alabas!

DORISTEO;

¡Oh mujeres!

GERARDA:

¡Y españolas!...

DORISTEO:

Camina.

GERARDA:

Si estamos solas,
ella dirá la verdad.

DORISTEO:

Mujeres con voluntad
son como la mar con olas.

(Vanse Gerarda y Doristeo)

Escena VII.

(Sale Gerarda huyendo de Doristeo, la daga desnuda)

GERARDA:

¡Favor, señores! Socorredme presto;
que me mata este bárbaro tirano.

DORISTEO:

¿Quién te ha de dar favor, infame adúltera?

BELISA:
Tened, señor. No la matéis os ruego.

FENISA:
Paso, señor. ¿Por qué le dais la muerte?

GERARDA:
¡Yo adúltera, señor!

BELISA:
Tened la mano,
respetad esas tocas norabuena.

DORISTEO:
Si no mirara esa presencia noble,
de vuestra calidad notorio indicio,
el corazón le hubiera atravesado.

GERARDA:
Y mataráste en él; que en él te tengo.

DORISTEO:
¡Agora amores, falsa, vil perjura!
¡Agora hechicerías! ¡Vive el cielo!...

FENISA:
Acabad, si queréis; que venís loco,
y algún demonio revestido en celos
os debe de mover la lengua y manos.

BELISA:
No habéis de estar aquí, por vida mía.
Venid; que os quiero hablar en mi aposento;
descansaréis de vuestro mal conmigo.

DORISTEO:
Yo os quiero obedecer, y referirle,
aunque traiga mi infamia a la memoria.

BELISA:
Pues con mi hija quedará esta dama.
¿Qué nombre tiene?

DORISTEO:
Estefanía se llama.
(Vanse Belisa y Doristeo)

MODO ESTRÓFICO: cambio de estrofa: quintillas en la escena IV; la escena VII es verso libre endecasílabo.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Doristeo y Gerarda.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): pelea fingida.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Gerarda y Doristeo fingen una pelea entre marido ofendido y mujer; él la persigue a ella y ella busca refugio en Fenisa.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: Doristeo esgrime una daga, y Gerarda quizás le venga bien hacer aspavientos con el manto al ser fingidamente perseguida.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: un manto, una toca..
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: dado que es un enfrentamiento fingido entre ambos, entendemos que es una argucia para conocer algo que les importa de Fenisa: si está enamorada de Lucindo.

TÍTULO: *La doncella Teodor*.³⁷⁶

Comentario. Al igual que en *Los amantes de Teruel*, de Rey de Artieda, y en tantas otras, la amada, Teodor, ha sido prometida a un hombre mayor. El enamorado Félix, como rechazo a esa situación, se alista a la vida soldadesca en Italia, cambiando las letras por las armas (Letras y armas son extremos:/ del uno al otro me paso./)

Escena ³⁷⁷ en la que son apresados Teodor, Félix, Padilla y Leonelo por los moros.

ACTO I , II, GÉNERO: comedia de cautivos, ÉPOCA:

Texto.

Zayde.-

Dispara.

Ali.-

Tira.

Zayde.-

Daos a prisión.

Félix.-

¡Ah, cielo! ansi me tratas!

Leonelo.-

Cautivos somos.

Teodor.-

Con razón temía.

Padilla.-

¡Ay, mísero Padilla!

Zayde.-

¡A las fragatas!

Ali.-

¡Al mar echa la plancha: boya, cia!

Zayde.-

Bella mujer por Dios.

Félix.-

A un ángel atas.

Zayde.-

Camina perra.

Teodor.-

¡Ay, dura estrella mía!

376 Lope de Vega, *La doncella Teodor*, Biblioteca de Autores españoles, XXX, Comedias novelescas, Edic. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1962, pp.203-273.

377 *Idem*, pp.227-28.

Padilla.-
¿Que voy donde no hay vino ni tocino?
¡Trágueme el mar!

Ali.-
Camina.

Padilla.-
Ya camino.

ACTO II

(Salen don Félix, Leonelo, y Padilla de esclavos, y Ali dándolos de palos).

Ali.-
Camina sin replicar.

Félix.-
Advierte...

Ali.-
¡Oh, canalla perra!

Félix.-
Si así nos piensas tratar,
cuando salimos a tierra,
déjanos, moro, en la mar.

Leonelo.-
Aun piedad de hombre no tienes.

Padilla.-
Si la mano no detienes,
¡Vive Dios...!

Ali.-
¡Perro! ¡Tu a mi,
siendo el más ruin?

Padilla.-
¿Quién, yo?

Alí.-
Sí.

Padilla.-
Pues Moro engañado vienes:
que de los cuatro que ves
tu eres el más ruin.

Ali.-

No digo,
sino de vosotros tres.

Félix.-

Ali, escucha, escucha amigo,
oye, y mátame después.
¿A que nos sacan del mar?
Dime, ¿quíérennos vender?

Ali.-

No, que el Rey os quiere hablar.

Félix.-

¿Qué nos puede el Rey querer?

Ali.-

El Rey se quiere informar
de la cautiva que halló
Zayde con vosotros.

Félix.-

Yo
le diré mejor quien es.

Ali.-

Hablaros quiere a los tres;
esto, perro, me mandó:
no hay sino andar adelante.

Padilla.-

No me ha dejado costilla,
¿hay desdicha semejante?
¿Quién te trajo a ser, Padilla,
en Orán disciplinante?

Ali.-

El Rey sale, echaos en tierra.

(Salen el Rey Manzor, y Celindo, Jarifa, y Daraja).

Celindo.-

Ya siento la dulce guerra
de sus ojos soberanos.

Ali.-

Aquí están ya los cristianos.

<p>Padilla.- Aquí nos pringa, o nos hierra.</p>
<p>MODO ESTRÓFICO: cambio de estrofas. Dos estrofas se emplean: en la primera parte, el apresamiento, son octavas reales; en la segunda, el interrogatorio, son quintillas.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: los cristianos Félix, Teodor, Leonelo y Padilla; y los moros Zayda y Alí. En la corte del Rey están Manzor, Celindo, Jarifa y Daraja.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): los moros toman por sorpresa a los cristianos que, según se desprende del texto, no ofrecen resistencia, o al menos, no mucha. Quizás en una puesta en escena se pudiera dar oportunidad de defensa a los personajes, lo que en definitiva les da, siempre, una credibilidad de personaje que defiende su vida frente a unos agresores.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: han desembarcado, están descansando en la costa. Unos moros les sorprenden y les rinden, haciéndolos prisioneros. Son llevados a Orán ante el rey Manzor para ser interrogados sobre Teodor y su extraña locura y sordera, pues el rey pretende casarla con Celindo para mezclar razas.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada, alfanje...</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: en la primera parte es un conflicto bélico lo que acontece entre los dos bandos enfrentados; en la segunda, el conflicto es que van a ser interrogados individualmente sobre Teodor, interrogatorio que cada uno resolverá de modo distinto, intentando preservar la vida propia (pues han sido amenazados) y también la de la doncella Teodor, que es sobre quien se pide la información, pues finge ser sorda y tonta a veces.</p>

TÍTULO: *Las dos bandoleras*.³⁷⁸

Escena³⁷⁹ en la que las dos hermanas deciden vestir ropas de hombre, irse a vivir al monte, y allí despeñar a todo hombre que transite por aquellas sierras. Para todo eso ensayan, tomando papel masculino, ora Inés, ora Teresa.

JORNADA II, GÉNERO:comedia de honor, ÉPOCA: 1239 (siglo XIII)

Texto.

Inés.-

Bien a ti soy parecida,
lo mismo que sientes siento,
de que me den el sustento
de la honra ya perdida.

[...]

Por el amor fue robado
nuestro honor, y por amor,
por engaño muy mejor,
de hoy más quedará vengado.
El cielo nos dio hermosura
para nuestra perdición,
y ella en aquesta ocasión
nuestra venganza asegura.

[...]

Tendremos nuestra posada
en ese cóncavo triste,
que de peñascos le viste
esta sierra despoblada.
Facilmente de esta suerte,
al camino bajaremos,
y aquí a los hombres traeremos
engañados con su muerte.
Lograráse bien la traza
diciéndoles que cazando,

378 Lope de Vega, F., *Las dos bandoleras*, Edic.Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas Ediciones, Madrid, 1965, pp.185-237.
379 *Idem*, pp.212-216.

el tiempo vamos pasando,
y será en ellos la caza.
Cebáranse en la belleza
que nos dio el cielo divino,
trayéndonos del camino
con engaño, a esta maleza.
Desde estos fieros ribazos
caerán a ese oscuro valle,
adonde jamás se halle
memoria de sus pedazos.

Teresa.-

Tu traza ha sido extremada;
pero porque la logremos,
será bien que la ensayemos,
que así se verá lograda.

Inés.-

Apártate y finge que eres
caballero caminante,
y yo me pongo delante
de ti, que es bien que te alteres.
Primero has de preguntar:
¿quién eres, serrana hermosa?
Llámame sol, luna, diosa,
principios de enamorar;
finge, que todo es cautela,
diciéndome mil pasiones,
que son primeras lecciones
que amor enseña en su escuela.

Teresa.-

Mal me tratas de esa suerte
dándome oficio de hombre,
sabiendo que hasta en el nombre
quisiera darles la muerte.

Inés.-

¿No ves que esto es ensayar
en las veras que han de ser?

Teresa.-

Yo seré, Inés, la mujer,
y tú el hombre.

Inés.-

No hay lugar;
aun de burlas no pretendo
ser lo que entre penas hubo,
cuando sólo el nombre escucho
y en más cólera me enciendo.

Teresa.-

Pues alguna lo ha de ser;
que si el paso no ensayamos,
cuando las veras hagamos
se podrá echar a perder.
A ti te cupo primero
ser el hombre; empieza, pues;
mira que de burla es.

Inés.-

Ya lo sé; acaba, que espero.

(Tornen a apartarse; vuelva doña Teresa como doña Inés antes.)

Teresa.-

Parece, serrana bella,
que el sol del monte descende,
y que vuestra luz enciende
cuando está delante de ella.

[...]

Vuestros dorados cabellos
mil rayos de ellos despiden,
con que al sol la suya impiden,
por ser tinieblas cabe ellos.
Con las flechas que tiráis
de vuestros hermosos ojos,
alcanzaréis más despojos
que no con las que cazáis.

Inés.-

Hombre, por tu infame ser
vengo aquí a darte muerte...

Teresa.-

No será de aquesta suerte,
que será echarte a perder.
No te muestres tan airada
si vengar tu honor esperas.

Inés.-

Y aún por ver que no eres de veras,
estaba, hermana, enojada.

Teresa.-

Finje que te enamoraste
de mi talle y bizarría.

Inés.-

Con tu hidalga cortesía,
caballero, me olvidaste.
Soy una humilde serrana
que por estos montes ando,
donde, las fieras cazando,
busco la más inhumana.
En esta sierra presente
tengo una pequeña choza,
y allí mi vida se goza
apartada de la gente.
En lo alto de su cumbre
está mi choza pajiza,
a cuya corona enriza
del sol la primera lumbre.

Teresa.-

Por Diana os he tenido...

Inés.-

Engañado estáis, señor;
que, aunque es mayor mi valor,
la castidad he perdido.

Teresa.-

Que sois ángel yo recelo;
que en vuestra luz lo mostráis,

y es cierto, pues habitáis
tan cerca del sol del cielo.
Si yo mereciera ser
huésped de aquesa posada,
¿Qué fortuna más premiada
se pudiera pretender?

Inés.-

Vuestro trato cortesano
me ha obligado, caballero,
y así, mi posada quiero daros,
pues en ello gano.
No os faltará allí el conejo,
la perdiz, ni la paloma,
pues antes que el sol asoma
sin caza este monte dejo.
El panal de una colmena,
miel virgen os asegura,
que a estar así mi ventura,
no anduviera el alma en pena.

Teresa.-

Fuera mucha crueldad
no aceptar tan gran presente,
que ya la vista presente
se ve en vuestra voluntad.
Dichoso el que mereció
vuestro favor, gloria mía.

Inés.-

Esto me dijo algún día
el traidor que me engañó.
Haz cuenta que a aquesta parte
hablando hemos llegado;
llégate hacia aqueste lado.
(Hace que la despeña.)

Teresa.-

¿Qué me quieres?

Inés.-	Despeñarte.
Teresa.-	Tente, loca doña Inés; en que soy tu hermana advierte.
Inés.-	Ya fuera cierta tu muerte a hablar un poco después.
Teresa.-	Mucho disgusto recibo de esta burla.
Inés.-	No te espante; que no es buen representante quien no representa al vivo.
Teresa.-	Por el camino van dos.
Inés.-	Tu valor no se acobarde.
Teresa.-	Desde hoy, todo hombre se guarde; que han de morir, ¡vive Dios!
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Inés y Teresa, hermanas.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): ensayan cómo enfrentarse a los hombres para, con engaños, despeñarlos en el monte, y así vengar la ofensa y amortiguar el engaño que sufrieron.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: entre las dos hermanas no hay enfrentamiento; sólo cuando deciden cambiarse las ropas y hacerse bandoleras es cuando se ponen a ensayar como tales, asumiendo una de ellas el papel de hombre al que hay que despeñar. Hacen como si se enfrentaran, aunque a veces, la pasión de la representación hace que alguna de ellas tome a la otra por un hombre realmente.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas medievales.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: en principio, no; aunque cabe la posibilidad de que aparezcan objetos que pueden llegar a ser armas, como un bastón, una honda, etc.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto que provoca que ellas tomen la decisión de caracterizarse de hombres, de tenderles emboscadas, de despeñarlos, es porque han sido ultrajadas por dos oficiales del ejército que, después de cometido el acto amoroso, las han abandonado. Ellas deciden vengarse en cualquiera de los hombres que pasen por sus lugares, en el monte.	

TÍTULO: *La Estrella de Sevilla*³⁸⁰.

Comentario: El rey queda prendado de Estrella la primera vez que la ve. De noche va en su busca, se cruza con el hermano de ella, Busto, que le reconoce, cruzando armas aunque le deja escapar. El rey ordena a Sancho Ortiz, mediante un escrito, que elimine a Busto, su cuñado. Busto se presenta a Sancho para darle la noticia de sus bodas con Estrella, poco después. Sancho Ortiz acaba de leer en el papel el nombre del que tiene que eliminar por orden del rey: está confuso, sopesando el deber al rey o el deber moral, el personaje lo que menos desea es ir a buscar a Busto a quien debe matar, su cuñado, y menos desea que le salga al encuentro como ocurre efectivamente. Quizás la primera reacción de Sancho será la de ocultarse o salir de ese lugar; nos estaría indicando que el personaje tiene unos valores éticos que le empujan a desechar la orden del rey a la vez que unos principios de obediencia, honor, que le arrastran a acometer una acción impropia suya: matar a un inocente, por capricho real, y hermano de la que va a ser su esposa. El dilema es grande y la escena se presta para buscarle matices extraordinarios. Finalmente, como sabemos, prevalece la orden del rey, y eso provoca la tragedia que impregna de dolor y amargura a todos los personajes a partir de este momento. Responsable el rey, pero también él, por ser brazo ejecutor.

Enfrentamiento³⁸¹ entre Sancho Ortiz y Busto Tavera.

ACTO II, ESCENA XIV, GÉNERO: drama, ÉPOCA: Medieval.

Texto.

BUSTO.-

Cuñado, suerte dichosa
he tenido en encontraros.

D. SANCHO.-

(Aparte)
Y yo desdicha en hallaros
porque me buscáis aquí
para darme vida a mí,
pero yo para mataros.

BUSTO.-

Ya, hermano, el plazo llegó
de vuestras dichosas bodas.

D. SANCHO.-

(Ap) Más de mis desdichas todas,
decirte pudiera yo.
¡Válgame Dios! ¿Quién se vió
jamás en tanto pesar?

380 *La Estrella de Sevilla*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.539-569.

381 *Idem*, pp.557-58.

	<p>¡Que aquí tengo de matar al que más bien he querido! ¡Que a su hermana haya perdido! ¡Que con todo he de acabar!</p>
BUSTO.-	<p>Ya por escritura estáis casado con doña Estrella.</p>
D. SANCHO.-	<p>Casarme quise con ella; más ya no, aunque me la dáis.</p>
BUSTO.-	<p>¿Conocéisme? ¡Así me habláis!</p>
D. SANCHO.-	<p>Por conoceros, aquí os hablo, Tábera, así.</p>
BUSTO.-	<p>Si me conocéis, Tabera, ¿cómo habláis de esa manera?</p>
D.SANCHO-	<p>Hablo por que os conocí.</p>
BUSTO-	<p>Habréis en mí conocido sangre, nobleza y valor, y virtud, que es el honor; que sin ella honor no ha habido. Y estoy, Sancho Ortiz, corrido...</p>
D.SANCHO.-	<p>Más lo estoy yo.</p>
BUSTO.-	<p>¡Vos!, ¿de qué?</p>
D.SANCHO.-	<p>De hablaros.</p>
BUSTO.-	<p>Si en mi honra y fe algún defecto advertís, como villano mentís, y aquí os lo sustentaré. (<i>Metete mano.</i>)</p>
D.SANCHO.-	

	<p>¿Qué has de sustentar, villano? <i>(Aparte)</i> Perdona amor: que el exceso del rey me ha quitado el seso, y es el resistirme en vano. <i>(Riñen.)</i></p>
BUSTO.-	<p>¡Muerto soy! Detén la mano. <i>(Cae.)</i></p>
D.SANCHO.-	<p>¡Ay, que estoy fuera de mí, y sin sentido te herí! más aquí, hermano te pido ya que recobro el sentido, que tú me mates a mí. Quede tu espada envainada en mi pecho; abre con ella puerta al alma.</p>
BUSTO.-	<p>A doña Estrella os dejo, hermano, encargada, adiós.</p>
D.SANCHO.-	<p>Rigurosa espada, sangrienta y fiera homicida, si me has quitado la vida, acábame de matar, porque le pueda pagar el alma por otra herida.</p>
MODO ESTRÓFICO: décimas (abbaaccddc).	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Sancho Ortiz y Busto Tavera.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión verbal, enfrentamiento y lance de armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Sancho Ortiz debe cumplir su deber y la orden del rey, y eliminar a Busto Tavera. Éste no entiende el cambio de actitud de aquél y se enfrenta.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada medieval.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: existe, aunque no es habitual, un	

doble conflicto. Uno, el primero, pertenece exclusivamente a Sancho Ortiz; el segundo, es compartido por ambos: viene generado por la humillación que Sancho hace a Busto llamándole villano, rechazándole cuando ha ido a darle la noticia de su casamiento con Estrella. Es un conflicto que a ambos mueve, es el que provoca a Busto para que empuñe armas, es el que Sancho necesita en Busto para poder enfrentarse a él; digamos que es un conflicto compartido. El primero y anterior pertenece sólo a Sancho: es el deber que le impone el rey de cumplir lo ordenado, eliminando a Busto, sabiendo que eso es una catástrofe que implica a todos: a Busto, a Estrella y a él mismo .

AUTOR: LOPE DE VEGA

FICHA Nº 50

TÍTULO: *Lo fingido verdadero*.³⁸²

Escena del enfrentamiento entre Lelio, cónsul, y Carino.

LOCALIZACIÓN: ACTO I, pp.177-78, GÉNERO: Tragicomedia (comedia de santos)**ÉPOCA romana (año 285 d. C.) Siglo I.**

Texto.

Carino.-

Mucho me deleito y gusto
de quitar, Celio, el honor
a una mujer casta y noble
y virtuosa, y al doble
si es mujer de senador.

Rosarda.-

Pues yo te digo que en Roma
siente lo que dices mucho.

Celio.-

Mil cosas, señor, escucho;
enmienda y ejemplo toma;
que lelio, el Cónsul, a quien
tanto ofendiste el honor,
supo ya tu loco amor
y su deshonra también.

Carino.-

¡No es bueno que ha dado Celio
esta noche en ser cansado!

Rosarda.-

Si su mujer le has forzado
¿es mucho qque el cónsul Lelio
muestre enojo, Emperador?

Carino.-

¿Tú también?

(Sale Lelio con tres hombres.)

Lelio.-

Quedaos aquí.

382 Lope de Vega, F., *Lo fingido verdadero*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.171-204.

Fabricio.-
Pues ¿quieres hablarle?

Lelio.-
Sí.

Fabricio.-
¿Estás loco?

Lelio.-
¿Esto es honor?
¿Está aquí el César?

Carino.-
¿Quién es?

Lelio.-
Un cónsul de tu Senado,
cuya mujer has forzado
más en decirlo después,
que en hacer tan gran maldad.

Carino.-
¿Cómo hablas sin respeto
al César?

Lelio.-
Porque, en efeto,
perdiste la majestad
cuando tu honor ofendiste
que tú que estás obligado,
por ese laurel sagrado
que por tu frente ceñiste,
a defender todo heonor,
fuiste quien me le quitaste,
y en este punto quedaste
sin el tuyo, y sin valor.
Ni tú eres rey, ni lo ha sido
quien no reina en voluntades,
y que con tantas maldades
el cielo tiene ofendido.
¿Qué has hecho después que imperas?
¿Qué oro al erario aumentaste
pues el que tuvo sacaste
para locos y ramera?

Carino.-

¿Vienes loco, Lelio?

Lelio.-

Como tu gran padre Aurelio,
y Numeriano, tu hermano,
¿a cuál hombre virtuoso
premiaste, sino a truhanes,
alcahuetes y rufianes?
Responde, monstruo vicioso,
víbora de Roma, di,
¿qué ha sido tu pensamiento?

Carino.-

Cielos, ¿este atrevimiento
sufrís sin volver por mí?
Roma, ¿Yo soy tu señor?
Roma, ¿Estos hijos produces?

Lelio.-

Si a tus hazañas reduces
este atrevido furor,
tú verás si le mereces.
¿En qué tribunal estás
juzgando, en qué triunfo vas,
qué dádiva a Roma ofreces
para que te adore y quiera,
sino de noche embozada
la majestad, y adornada
de un loco y una ramera?

Carino.-

¡Pesar de Júpiter!, gente,
guarda, ¡matadle!

Lelio.-

¿Qué guarda?
Dos músicos y Rosarda
te acompañan solamente;
pero yo quiero quitar
a Roma un nuevo Nerón.

<i>(Dele y metan mano los soldados que trae.)</i>	
Carino.-	¡Muerto soy! ¡Traición, traición!
Lelio.-	¡Villanos, haced lugar!
Celio.-	¡No hay socorro al César!
Lelio.-	¡Fuera!
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Lelio, cónsul, y Carino, hermano de César Aurelio; ambos con aliados: de Lelio, tres amigos; de Carino, el criado Celio, la ramera Rosarda, en hábito de hombre y dos músicos.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): encuentro cara a cara en la calle. Lelio y Carino tienen un enfrentamiento verbal que deriva en armas: Lelio mata a Carino.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): en las primeras quejas de los soldados ya se ha hecho notar la mala vida que lleva este personaje Carino en Roma: mientras ellos luchan en la guerra y padecen hambre, él se divierte y gasta en fiestas. En una escena anterior a la de su muerte se le muestra por las calles buscando víctimas a las que violar, etc. El encuentro con el marido deshonrado de una de esas mujeres – el cónsul Lelio- provoca el desenlace fatal para Carino. Es una escena que se aleja de la trama principal y que quizás se podría obviar pues no dificulta la acción, ni añade ni quita más que apoyar la argumentación primera de los soldados que se quejan de lo mal que viven, mientras que otros viven a costa de sus conquistas, despilfarrando dinero y bienes.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: si nos atenemos a la época en que se supone ocurrieron los hechos estaríamos en el siglo III y en la ciudad de Roma; en aquella época las armas son: el gladius de hoja larga o de hoja corta y el pugio, daga o cuchillo; estas serían las armas militares con las que se enfrentan; el agresor Lelio, el ofendido, va mejor armado; mientras que Carino iría quizás menos protegido.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: en principio no se estima que haya objetos o útiles que como armas se utilicen, sin embargo es posible que los instrumentos musicales o quizás algún bastón de mando portado por Carino, se pudiera utilizar en el fragor del enfrentamiento.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO. INDICACIONES Y OBSERVACIONES DETERMINANTES: el conflicto que genera el enfrentamiento viene dado por la actitud displicente de Carino y su comportamiento prepotente en la ciudad de Roma, ultrajando mujeres de todo tipo y condición –excepto viejas-; en este caso la violada ha sido la mujer de cónsul Lelio, que ofendido va en su busca. Hay que considerar que es de noche y que no es una emboscada, sino un enfrentamiento cara a cara.	

TÍTULO: *Las flores de don Juan y Rico y pobre trocados.*³⁸³ (1616)

Escena-enfrentamiento³⁸⁴ entre hermanos: don Alonso, el rico, contra don Juan, el pobre, segundón y desheredado.

ACTO II, ESCENA: V-VI, GÉNERO: comedia amorosa, ÉPOCA: siglo XVII

Texto.

Don Alonso.-

¿Quién es?

Don Juan.-

Yo soy.

Don Alonso.-

¿Qué quieres?

Don Juan.-

Quiero hablarte.

Don Alonso.-

¿Qué tienes tu que hablarme impertinencias?

Don Juan.-

Escucha, y lo sabrás.

Don Alonso.-

Di presto.

Don Juan.-

Aparte
quisiera hablar.

Don Alonso.-

Y yo comprar paciencia,
acaba de decir.

Don Juan.-

Por no enfadarte,
y como dices tu con insolencias,
a Flandes quiero irme.

Don Alonso.-

Buen amigo
ha sido Juan, el que hoy habló contigo.
¿Y tienes eso ya determinado?

Don Juan.-

Que saldré passados cuatro días.

383 Lope de Vega, F., *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.1638-1673.

384 *Idem*, pp.1652-1654.

Don Alonso.-

Pues ve con Dios, que allá podrás soldado
perder los bríos que en Valencia crías.

Don Juan.-

Dinero he menester, hoy te lo han dado.

Don Alonso.-

¿Dinero yo, don Juan?

Don Juan.-

¿Pues, que querías?
¿que fuese de aquí a Flandes sin dinero?
¿No ves que soy tu hermano y Caballero?

Don Alonso.-

¿Qué has menester?

Don Juan.-

Lo menos mil ducados.

Don Alonso.-

¿Hay desvergüenza igual?

Don Juan.-

Nunca entre iguales
he conocido yo desvergonzados.

Don Alonso.-

Pues, ¿no te bastan, di, quinientos reales?

Don Juan.-

Si los echas al naipe, o a los dados,
en una mano, y en jornadas tales,
que te infaman a ti, para jornada,
que te ha de honrar, ¿Qué es mil ducados? nada.
Nacimos don Alonso por ventura,
de un padre, y una madre, a que tu vivas
con tal regalo, y tal descompostura,
que de ninguna libertad te privas,
y yo con tal pobreza, y desventura,
por mil necesidades excesivas,
que a tus esclavos venga yo a envidiarlos,
que curan, y regalan tus caballos?
Quinientos reales das a un hombre honrado,
de limosna eran buenos, no debidos
a un hermano, que quiere ser soldado,

porque tu no le sueldas los vestidos?

Don Alonso.-

Es tan anexo el ser desvergonzado,
al ser pobre, que piensan atrevidos
todos los que lo son, que se les debe
lo que con esta haré que alguno lleve.

Leo.

La espada, no es razón, que es vuestro hermano.

Don Alonso.-

Vive Dios que es un pícaro.

Don Juan.-

No digo
que mientes, que lo estoy por ser tirano,
quien quiere usar esta crueldad conmigo,
mas guarda bien que no la pongas mano,
que si la sacas, a mostrar me obligo,
que el pícaro eres tu, pues estos brazos
te harán vestido, y carne mil pedazos.

Don Alonso.-

Dejadme Capitán, don Luís dejadme.

Don Juan.-

Pues vive Dios, que si le dejan...

Luy.

Creo
que debéis de estar loco.

Don Alonso.-

Perdonadme,
que he de matarle.

Don Juan.-

De hambre yo lo creo.

Don Alonso.-

Don Juan dejó las armas, escuchadme.

Don Juan.-

Si decís que os morís, que eso desseo.

Don Alonso.-

Si entráis mas en mi casa, dos lacayos
os han de hacer pedazos.

Don Juan.-
Bravos rayos.

Don Alonso.-
Si llegáis a esta puerta, vive el cielo...

Don Juan.-
Cuando yo fuera Lázaro, llegara
de perros, y avariento con recelo.

Don Alonso.-
Miradme infame bárbaro a esta cara.

Don Juan.-
Mirarla pensé yo por mi consuelo,
mas no tan loca desigual, y avara.
Vete con Dios, que quiero que algún día
de premio el cielo a la paciencia mía.

Leo.
Dejadle ya.

Don Alonso.-
En una horca espero
ver este libre mozo.

Luy.
Basta, vamos.

Germán.-
Estás contento?

Don Juan.-
Si, que estarlo quiero.

Germán.-
Porque señor, pues como ves quedamos?

Don Juan.-
Porque salimos de un tirano fiero,
y de su cautiverio nos libramos.

Germán.-
Y que habemos de hacer de doce a una?

Don Juan.-
Dar una higa, y cuatro a la fortuna.

Germán.-
Buen animo señor, que cierta dueña
te acogerá en su casa, que es honrada,
y algún amor sospecho que me enseña.

Don Juan.-
Esso es por lo que toca a la posada.

Germán.-

Pues para una comida tan pequeña,
como en aquesta casa te fue dada,
yo me pondré a peón de alguna obra,
que con tres reales para entrambos sobra.
Allí trabajaré todos los días,
y te traeré el dinero.

Don Juan.-

No hay hermano
como un amigo.

Germán.-

Tente, que porfías?

Don Juan.-

Sino mudas los pies, dame la mano.

Germán.-

Detente pues.

Don Juan.-

Espero que las mías
me podrán sustentar, veras que gano
con que los dos comamos.

Germán.-

De que suerte?

Don Juan.-

Oye una habilidad.

Germán.-

Prosigue.

Don Juan.-

Advierte.
Yo se hacer flores con primor notable,
que lo aprendí de cierta hermana mía,
hasta imitar romero saludable,
que es el mayor primor, y gallardía,
la pálida retama, la admirable
Angélica, el rosal de Alejandría,
el clavel carmesí, la azul violeta,
la azucena, y la candida mosqueta.
Haré mil flores, tu podrás llévalas
por Valencia a vender, hasta que el cielo

Germán.-	disponga nuestras vidas. Remediallas. puede tu habilidad.
Don Juan.-	No tiene el suelo flores, que yo no sepa retratallas, soy de un jardín particular modelo, ven compraremos rebotín, y seda.
Germán.-	El ingenio no hay cosa que no pueda.
MODO ESTRÓFICO: octava real.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Alonso y don Juan.; más los criados de ambos.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal y cruce de armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Juan necesita dinero porque quiere alistarse a las milicias en Flandes; no lo tiene (está desheredado) y se lo pide a su hermano, que se ofende, enfrentándose.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto de don Juan es el ser pobre y no disponer de medios para llevar la vida digna de un caballero; mientras que el de su hermano, don Alonso está motivado por lo que él considera impertinencias de don Juan, como es el pedirle dinero.	

TÍTULO: *Fuenteovejuna*.³⁸⁵Escena³⁸⁶ de la revuelta contra el Comendador y su gente.**ACTO III, ESCENA V, VI, VII, VIII y IX, GÉNERO: comedia de honor, ÉPOCA: Siglo XV**

Texto.

Escena V

*(Sale Frondoso, atadas las manos)**(Flores, Ortuño, Cimbranos y el Comendador)*

COMENDADOR:

De ese cordel que de las manos sobra
quiero que le colguéis, por mayor pena.

FRONDOSO:

¡Qué nombre, gran señor, tu sangre cobra!

COMENDADOR:

Colgadle luego en la primera almena.

FRONDOSO:

Nunca fue mi intención poner por obra
tu muerte entonces.

FLORES:

Grande ruido suena.

(Ruido suene dentro)

COMENDADOR:

¿Ruido?

FLORES:

Y de manera que interrumpen
tu justicia, señor.

ORTUÑO:

Las puertas rompen.

*(Ruido)*385 Lope de Vega, F., *Fuenteovejuna*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.3-75.

386 Idem, pp.56-59.

COMENDADOR:

¡La puerta de mi casa, y siendo casa
de la encomienda!

FLORES:

El pueblo junto viene.

Escena VI

(Dentro)

JUAN ROJO:

¡Rompe, derriba, hunde, quema, abrasa!

ORTUÑO:

Un popular motín mal se detiene.

COMENDADOR:

¿El pueblo contra mí?

FLORES:

La furia: pasa
tan adelante, que las puertas tiene
echadas por la tierra.

COMENDADOR:

Desatalde.
Templa, Frondoso, ese villano alcalde.

FRONDOSO:

Yo voy, señor; que amor les ha movido.

(Vase Frondoso. Dentro)

MENGO:

¡Vivan Fernando e Isabel, y mueran
los traidores!

FLORES:

Señor, por Dios te pido
que no te hallen aquí.

COMENDADOR:

Si perseveran,
este aposento es fuerte y defendido.
Ellos se volverán.

FLORES:

Cuando se alteran
los pueblos agraviados, y resuelven,
nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

COMENDADOR:

En esta puerta, así como rastrillo
su furor con las armas defendamos.

(Dentro)

FRONDOSO:

¡Viva Fuenteovejuna!

COMENDADOR:

¡Qué caudillo!
Estoy por que a su furia acometamos.

FLORES:

De la tuya, señor, me maravillo.

Escena VII

ESTEBAN:

Ya el tirano y los cómplices miramos.
¡Fuenteovejuna, y los tiranos mueran!

(Salen todos)

COMENDADOR:

Pueblo, esperad.

TODOS:

Agravios nunca esperan.

COMENDADOR:

Decídmelos a mí, que iré pagando
a fe de caballero esos errores.

TODOS:

¡Fuenteovejuna! ¡Viva el rey Fernando!
¡Mueran malos cristianos y traidores!

COMENDADOR:

¿No me queréis oír? Yo estoy hablando,
yo soy vuestro señor.

TODOS:

Nuestros señores
son los reyes católicos.

COMENDADOR:

Espera.

TODOS:

¡Fuenteovejuna, y Fernán Gómez muera!

Escena VIII

(Vanse y salen las mujeres armadas)

LAURENCIA:

Parad en este puesto de esperanzas,
soldados atrevidos, no mujeres.

PASCUALA:

¿Los que mujeres son en las venganzas,
en él beban su sangre, es bien que esperes?

JACINTA:

Su cuerpo recojamos en las lanzas.

PASCUALA:

Todas son de esos mismos pareceres.

(Dentro)

ESTEBAN:

¡Muere, traidor comendador!

(Dentro)

COMENDADOR:

Ya muero.
¡Piedad, Señor, que en tu clemencia espero!

(Dentro)

BARRILDO:

Aquí está Flores.

(Dentro)

MENGO:

Dale a ese bellaco;
que ése fue el que me dio dos mil azotes.

(Dentro)

FRONDOSO:

No me vengo si el alma no le saco.

LAURENCIA:

No excusamos entrar.

PASCUALA:

No te alborotes.
Bien es guardar la puerta.

(Dentro)

BARRILDO:

No me aplaco.
¿Con lágrimas agora, marquesotes?

LAURENCIA:

Pascuala, yo entro dentro; que la espada
no ha de estar tan sujeta ni envainada.

(Vase LaurenciaDentro)

BARRILDO:

Aquí está Ortuño.

(Dentro)

FRONDOSO:

Córtale la cara.

Escena IX

(Sale Flores huyendo, y Mengo tras él)

FLORES:

¡Mengo, piedad, que no soy yo el culpado!

MENGO:
Cuando ser alcahuete no bastara,
bastaba haberme el pícaro azotado.

PASCUALA:
Dánoslo a las mujeres, Mengo, para...
Acaba, por tu vida.

MENGO:
Ya está dado;
que no le quiero yo mayor castigo.

PASCUALA:
Vengaré tus azotes.

MENGO:
Eso digo.

JACINTA:
¡Ea, muera el traidor!

FLORES:
¿Entre mujeres?

JACINTA:
¿No le viene muy ancho?

PASCUALA:
¿Aqueso lloras?

JACINTA:
Muere, concertador de sus placeres.

LAURENCIA:
¡Ea, muera el traidor!

FLORES:
¡Piedad, señoras!

(Sale Ortuño huyendo de Laurencia)

ORTUÑO:
Mira que no soy yo...

LAURENCIA:
Ya sé quién eres.
Entrad, teñid las armas vencedoras
en estos viles.

PASCUALA:
Moriré matando.

TODAS:
¡Fuenteovejuna, y viva el rey Fernando!

MODO ESTRÓFICO: octava real.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: el comendador y su gente, Laurencia, Pascuala, Jacinta, Esteban, Barrildo, Mengo, Frondoso, Flores , Ortuño...
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): revuelta popular y enfrentamiento armado grupal, aunque se pueden construir los encuentros según varias fórmulas: uno contra uno, tres contra uno , dos contra dos, etc.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: el pueblo se rebela contra el malhacer del Comendador y su gente.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas y elementos de labranza como horquillas, hoces, azadas, rastrillos, etc.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: los útiles de labranza y demás utensilios que en un pueblo de labradores se encuentran son armas para atacar y defenderse de los que les agreden.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el principal el comportamiento del Comendador con Laurencia y otras gentes de Fuenteovejuna.

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 53

TÍTULO: *El genovés liberal*.³⁸⁷

Peripecia argumental: Otavio vuelve a Génova de una embajada encomendada a Francia. Exalta la ciudad y la patria y desea ver cuanto antes a Alexandra, su amada...

Comentario: tiene ciertas connotaciones con *La Numancia* de Cervantes en la que Paulo, el gobernador de los villanos expresa sus intenciones: "que no me pienso dar, si no es / echándome/ como el mancebo de Numancia al foso." Acto III, p. 46. La diferencia con respecto a aquella es que aquí los sitiados son parte de la población de la ciudad de Génova. Son dos cuerpos sociales enfrentados: los nobles y los artesanos; los primeros buscan la ayuda y protección del Rey de Francia, los segundos, no aceptan estar sometidos a ningún monarca; por ello se organizan, forman revuelta, expulsan a los nobles y gobiernan la ciudad durante varios años, hasta que aquellos, junto a las fuerzas del rey francés asaltan la ciudad y la toman, pasando a cuchillo a los que se rebelaron. A la par que todo esto está la historia amorosa de Otavio, noble, y Alexandra: se han querido durante cuatro años, Otavio ha sido enviado a Francia como embajador, cuando vuelve un mes después, ella se está casando con Camilo, otro noble. (Recuerda la historia de *Los Amantes de Teruel*, de Rey de Artieda, en la que Marcilla regresa para cumplir su promesa de esposa, cuando justamente se están celebrando las bodas de Isabel de Sigura con otro noble ciudadano.)

Destacamos el personaje de Marcela, dama francesa, disfrazada de lacayo, enamorada de Otavio. También el soneto compartido entre ambos en el que cada uno va construyendo verso a verso, alternando querencias y quejas de amor, de Otavio por Alexandra, de quien no puede ser amado, y de Marcela por Otavio, de quien no es amada.

Monólogo de Marcela en donde habla del modo de cortejar antiguamente y ahora.

De la música como alcahuete: "Ven esta noche a su puerta, / y canta un poco, pues sabes / algunas letras suaves, / que es voz que al amor despierta. /", Acto II, p. 30.

Monólogo de Otavio sobre el deber, la pasión, el deseo, la razón, la nobleza, etc. Acto III, p.51.

Escena en la que el pueblo se enfrenta a la nobleza. Ellos son contrarios a la alianza con el Rey de Francia, Luís XII. Esta escena es la toma de la ciudad por los artesanos, en contra de los nobles. Al final del Acto III se dará una escena similar contraria: la toma de la ciudad por los nobles y las tropas del Rey contra éstos.

ACTO II, ESCENA primera, GÉNERO: comedia de revueltas sociales, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

(Tibaldo herrero)

Tibaldo.-

Antes perderé la vida,
que sufra, que el Rey de Francia
nuestra libertad impida,

³⁸⁷ Lope de Vega, F., *El genovés liberal*, en TESO.

porque no ay bien de importancia
con la libertad perdida.

Que importa, que aya nacido
pobre, humilde, y sucio herrero,
si honestamente he vivido,
que ese es noble caballero,
que por las obras lo ha sido.

(Rufino entre)

Rufino.-

Al Rey de Francia se da
de Génova la nobleza,
a tanto mal viene ya,
que el laurel de su cabeza
a los pies de Francia está.
Pues Génova, aunque me ves
un humilde carnicero,
antes que el yugo Francés
oprime mi cuello, espero
ver en el suyo mis pies.

(Siberto zapatero)

Siberto.-

Vosotros sois la nobleza
de Génova, y os llamáis
de su gobierno cabeza,
pues al Rey de Francia os dais,
de hoy mas seréis su bajeza.
Pueblo, y oficios honrados,
cuerpo desta gran ciudad,
a defender obligados
vuestra patria, armas tomad,
al arma, al arma soldados.

(Salgan otros oficiales juntos, los que puedan de otros oficios, todos con armas, alabardas, y espadas).

Orlando.-

Libertad, libertad,

Todos.-

Viva
la libertad de la patria.

Tibaldo.-

Es pueblo Genovés,
animo, tomad las armas,
no sufráis el fiero yugo
de la soberbia de Francia.
Que si se dio la nobleza,
hoy se convierte en infamia,
los nobles seréis vosotros,
pues hoy vuestra patria amada.
Libre por vuestro valor,
su nobleza sola os llama,
muera la infame nobleza,
que vender al Francés trata
Nuestra libertad honrosa,
por tantos años guardada,
interés los ha movido,
de oficios, y de privanzas.
Libertad, libertad,

Todos.-

Viva la libertad.

Siberto.-

Ea, valeroso pueblo,
que hoy habéis de ganar fama,
si traéis a la memoria
las desventuras pasadas.
De los Duques de Milán
habéis sido veces tantas,
pero tantas contra ellos
habéis tomado las armas.

Criad Duque entre vosotros,
pues ay personas honradas,
de quien podéis elegir
uno, que por muchos valga.
Echemos de aquí los nobles,
no quede en Génova casa
de caballero patricio,
que de Génova no salga.

Orlando.-
Siberto aconseja bien,
y pues que los nobles tratan
de perder su libertad,
y entregarse al Rey de Francia.
Salgan de Génova luego
armas, prevenid las armas,

Rufino.-
Alto, demos de improviso
en las principales casas.

Tibaldo.-
Cuáles serán las primeras,

Rufino.-
Los Fiescos primero salgan,

Siberto.-
Los Iustinianos tras ellos,
Fregosos, Adernos, Hazas.
Espinolas, Lomelines,
Cataños, y Pietrasantas,
Dorias, Grimaldos, Gentiles,
Cibos, aunque honor de Italia,
Saulis, Tomazelos. Nigros,
Fornaros, Eliscos, Goanas,
Guarcos, Môtaldos, y Mortas,
mas de que sirven nombrallas.
Si hoy tiene Génova nobles
mas de setecientas casas,
pueblo todos salgan fuera,

Rufino.-
Esta es la primera, aguarda.
¿Quién vive aquí?

Siberto.-
Otavio vive,
que es de la casa Grimalda,

Tibaldo.-
Cerradas tiene las puertas,

Siberto.-
Rompedlas.

Orlando.-
En alto os habla.

(Otavio habla en alto).

Otavio.-
Honrados oficiales, pueblo amigo,
no derribéis las puertas desta casa,
que no soy de vosotros enemigo,

Rufino.-
¿Cómo que no? ¡Derriba!

Siberto.-
Rompe.

Tibaldo.-
Abrasa.

Orlando.-
Tú fuiste embajador.

Otavio.-
¿Qué mas castigo,
si sabéis, ciudadanos, lo que passa,
pues fui por fuerza, y fuerza de tal suerte,
que todos me quisieron dar la muerte?

Vuestra intención apruebo, y que esto es cierto,
lo probaréis, en que tendréis seguro
en esta casa, y este pecho abierto,
un noble amigo, un protector, un muro:
de no contradecir vuestro concierto,
sobre la Cruz de aquesta espada os juro,
dinero y armas os daré, que agravio
queréis hacerme,

Tibaldo.-

¡Viva!

Todos.-

¡Viva Otauio!

Otavio.-

El cielo os de tan prospero suceso,
como merece vuestro intento honrado,
o amor de una mujer, que tenéis preso
un noble, en ocasión de tal cuidado:

Tibaldo.-

Tu solo, Otavio, aunque parezca exceso,
de nuestro amor haberte respetado,
hoy quedarás en Génova, mas mira
que no hables, ni incites nuestra ira.

Otavio.-

Palabra os doy de ser agradecido,
mientras tuviere vida, ciudadanos
fuertes, al beneficio recibido,

Rufino.-

Que gente es essa,

Siberto.-

Son los Iustinianos,

Orlando.-

Los nobles vuestras armas han sentido,

Tibaldo.-

A ellos, no se os vayan de las manos,

Siberto.-

¡Mueran!

Todos.-

¡Mueran!

<p>Otavio.-</p> <p style="padding-left: 40px;">¡Qué bárbara fiereza!</p> <p>Tibaldo.-</p> <p style="padding-left: 40px;">El pueblo viva, y muera la nobleza.</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>(Éntrese, y dentro finjan una grita de armas y defensa, diciendo: libertad, y otros Francia.)</i></p>
<p>MODO ESTRÓFICO: comienza la escena con tres quintillas dobles dichas por tres artesanos ciudadanos; la arenga siguiente de otros ciudadanos está dicha en romance en á-a; por último, cuando habla el noble Otavio (el genovés liberal) a las gentes, se dirige a ellas en una estrofa majestuosa como es la octava real, y también así se expresa el enfrentamiento entre los ciudadanos y los nobles.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: varios aldeanos que representan los oficios mecánicos del pueblo; Otavio, noble, y supuestamente los nobles de la ciudad.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): algarabía, revuelta popular, toma de armas, pelea, ejecuciones, etc.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: los nobles de Génova han decidido que sea el rey de Francia el que los proteja de posibles asaltos, invasiones y demás; pero no lo entienden así los artesanos, oficiales, etc. que ven en esa posición un estar bajo sus órdenes, por lo que se rebelan contra ellos y los expulsan de la ciudad.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: todo tipo de armas podrían verse en escena desde espadas, lanzas, palos, cuchillos, armas de fuego, etc.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: sí, los propias herramientas de los oficios transformadas en armas por su uso; por ejemplo, un segador con una hoz.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: las discrepancias entre los ciudadanos de Génova y los nobles; aquellos quieren permanecer libres, no sujetos a ningún otro estado y éstos prefieren la alianza con el rey de Francia.</p>

TÍTULO: *El Hamete de Toledo*.³⁸⁸

Comentario: el relato del tormento del moro cautivo Hamete es uno de los más crudos que se conocen en el teatro Siglo de Oro.

Destaca en esta obra: el abordaje de galera cristiana a mora: la comparación que hace entre la espada y el alfanje; jugar las cañas; el maestro de esgrima que reduce a Hamete con enfrentamiento de espada contra cuchillo.

Escena³⁸⁹ del apresamiento de Hamete entre varios y un maestro de esgrima.

ACTO III, GÉNERO: Comedia de cautivos, ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

(El alcalde y labradores con chuzos, y un Maestro de esgrima.)

Alcalde.-

¡Llegad, nadie tenga miedo!

Hamete.-

Muchos vienen.

Alcalde.-

¡Ah, traidor!

Maestro.-

Llegad con tiento, señor,
que es el moro de Toledo.

Hamete.-

¡Que no tuviera una espada!

Maestro.-

¡Date, perro!

Hamete.-

¡Muerto, sí!

Alcalde.-

Que este se defiende así.

Hamete.-

¡La fortuna viene airada!

Alcalde.-

¡Con un cuchillo no más!

Maestro.-

¡Date o mataréte, perro!

Alcalde.-

Mirad, que matarle es yerro.

388 Lope de Vega, F., *El Hamete de Toledo* en Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Tomo VI, Madrid, 1928, pp.171-208.

389 *Idem*, p.204.

Maestro.-

¡Pero! ¿Tan herido estás
y te quieres defender?

Alcalde.-

¡Cayó, asilde!

Labrador.-

¡Aquí, tenedle!

Maestro.-

Pues, perro, ¿aquí estás rebelde?

Hamete.-

¡Matadme!

Maestro.-

Pudiera ser
si tu vida no importara.

Alcalde.-

¡Atalde muy bien!

Hamete.-

¡Mahoma,
Mi muerte a tu cargo toma
pues ya mi fin se declara!

Alcalde.-

Más sogas podéis traer.

Maestro.-

¿Hay buena cadena?

Labrador.-

¡Brava!

Maestro.-

¿Y esposas?

Alcalde.-

Pensando estab
que fueran bien menester;
pero sogas y cordeles
harán oficio de esposas.

Hamete.-

¡Matadme, heruidas dichosas;
será piedad ser crueles!

[...]

Maestro.-

¿Hay cepo?

Alcalde.-	Y puertas bien fuertes.
Maestro.-	La guardia está apercebida.
Hamete.-	¡Perros, yo tengo una vida, no vengaréis tantas muertes!
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: el Alcalde y ayudantes, un maestro de esgrima y Hamete.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): es un enfrentamiento de varios contra uno, al que se le teme por su ferocidad y por las muertes que ya ha provocado.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Hamete, armado con un cuchillo, intenta huir del lugar donde los cristianos lo tienen preso. Se cruza con gentes a las que sin piedad hiere con el cuchillo. El Alcalde, junto con otros, en cuadrilla lo alcanza y lo reduce.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: Hamete esgrime un cuchillo; el Maestro lleva espada y quizás broquel.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: Hamete en su país ha sido un caballero; cuando lo hacen preso se ve reducido a un tratamiento denigrante; él se rebela y quiere huir, su comportamiento se deteriora a medida que le acosan, comportándose como un asesino. En el fondo podríamos decir que es el odio visceral secular entre moros y cristianos el generador del conflicto.	

AUTOR : LOPE DE VEGA.

FICHA Nº 53

TÍTULO: *Los locos de Valencia*.³⁹⁰

Comentario: trata de la locura y de la realidad y cómo a veces el límite entre una y otra es difuso. El tratamiento es lúdico y jocoso, localizando la acción en un hospital de locos.

Peripetia inicial: Floriano, que necesita protección y refugio, cuenta a Valerio que ha dado muerte al príncipe de Aragón por cuestiones de amor y celos (La mas parte de sangre que derrama / el hierro que afiló nuestra malicia, / causa, tirano amor, tu ardiente llama./).

Valeriano le propone, para salvarse de sus enemigos, que se haga el loco furioso y que ingrese en el hospital de los locos. Llegan de camino Leonato y Erifila, siervo y dama, arrojados; él le roba joyas, ropas, la amenaza con la daga y la abandona. Ingresan Floriano haciéndose pasar por filósofo loco; a Erifila la ven y la toman por loca, y dos locos la meten en el hospital (desarrollando una escena de lucha corporal entre ellos); al mismo tiempo Valerio al verla a ella se cree loco de amor y por estar con ella se finge loco e ingresa también en el hospital. Allí Florián y Erifila hacen migas: ambos sin ser locos fingen serlo. Se gustan. Valeriano se encuentra con Floriano y le declara su amor por Erifila. A Fedra, una de las locas, le gusta Floriano. Erifila y Floriano se enamoran. Llega a Valencia y al hospital, un alguacil en busca del que mató al príncipe de Aragón, y Floriano enterado, se tizna la cara, para no ser reconocido.

Escena³⁹¹ entre Leonato y Erifila: le roba las joyas y enseres y la abandona.

JORNADA I, GÉNERO: comedia de enredo, de costumbres, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Erifila.-

[...]

Deja ese tema en que das;
vuélveme, vida, esos ojos,
si es verdad que los enojos
el amor aumentan más.

Leonato.-

Dejemos amor y dame
tus joyas...

Erifila.-

¿Para?

Leonato.-

Pagar
el mesón.

Erifila.-

¿Qué te he de dar...?

390 Lope de Vega, F., *Los locos de Valencia*, Ediciones Alfil, Colección teatro nº 360, Escélicer, Madrid, 1962.

391 *Idem*, pp.14-16.

Leonato.-
¿Para qué crees las reclame?

Erifila.-
¿Has acabado el dinero?

Leonato.-
¿Por qué, si no , las pidiera?

Erifila.-
Vende, pues, esta pulsera.

Leonato.-
Todas digo que las quiero.

Erifila.-
¿Todas?

Leonato.-
Todas.

Erifila.-
¿Ay, amigo!
¿Es que me quieres dejar?

Leonato.-
Creo que te ha de costar
lo que dices.
(*La amenaza.*)

Erifila.-
¿Eh? ¡Conmigo!
Regalo mío, ¿qué es esto?
¿Qué otro dueño hemos tenido
las joyas y yo?

Leonato.-
No ha sido sino tu amor deshonesto.
Dame las joyas, ¡infame!

Erifila.-
¿Infame? ¡Triste de mí!
¿Así te afrentas a ti,
marido?

Leonato.-
No melo llame.
(*Saca la daga.*)
Déque presto o matarela.

Erifila.-
¡Ay, dios, que ya loco estás!

Leonato.-
Muéstrelas todas.

Erifila.-
No hay más.
Enváinala.

Leonato.-
Envainaréla.
(Envaina la daga.)
Dame el sombrero y capote.

Erifila.-
¿Sombrero y capote, amigo?

Leonato.-
No se alborote, la digo.

Erifila.-
¿No quieres que me alborote?

Leonato.-
Si me replica, daréla.
(Saca la daga.)

Erifila.-
Mi bien, ¿castigo tan grave
por una palabra?

Leonato.-
Acabe.

Erifila.-
Enváinala.

Leonato.-
Envainaréla,
(Envaina la daga.)

Erifila.-
Yo vi tu boca de risa
y vi mi fortuna en popa.

Leonato.-
Quítese ahora la ropa.

Erifila.-
¿La ropa?

Leonato.-
Y aún la camisa..

Erifila. -	Espérate, quitarela. pero, mirá...
Leonato.-	No repliques. (<i>Saca la daga.</i>)
Erifila.-	¡Ah, entrañas!
Leonato.-	No te alfeñiques.
Erifila.-	Enváinala..
Leonato.-	Envainaréla. (<i>Envaina la daga.</i>) Quédese para quien es.
Erifila.-	¡Eso no, traidor, espera!
Leonato.-	Mira que...
Erifila.-	Ya no me altera. ¿qué se me da que me des?
Leonato.-	Suelta.
Erifila.-	¡Ah, traidor enemigo! Aguarda.
Leonato.-	Que no hay que aguarde. (<i>Vase Leonato y queda Erifila en camisa.</i>)
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Leonato y Erifila.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión y amenaza con daga de Leonato a Erifila.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: ambos han huido juntos. Él la acusa de que ella no le quiere, y le roba las joyas, las ropas y la abandona.	

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: Leonato una daga y Erifila la palabra, con la que intenta convencerle de que está equivocado.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: la soberbia de Leonato y su avaricia provocan la humillación de Erifila.

TÍTULO: *Los melindres de Belisa*.³⁹²

Comentario: el personaje Felisardo entra acalorado por una pelea a muerte que acaba de tener. Parece ser que fue un enfrentamiento rápido, apenas unos segundos, según lo contará él. El personaje, al tiempo que refiere el lance de armas, puede ejecutarlo como si el otro estuviera presente. Esta es una de las escenas con armas más rápidas que se conocen en lo que llevamos rastreado de teatro áureo.

Escena en la que Felisardo relata a Eliso el enfrentamiento que ha tenido con un caballero, hace un rato, y al que cree que ha muerto.

JORNADA I, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII..

Texto.

Felisardo.-

¡Ábreme, Eliso!

Eliso.-

¡Felisardo!

Felisardo.-

Aprisa,
que a un caballero...

Eliso.-

¿Qué dices?

Felisardo.-

...navarro
pienso que he muerto acompañando a Celia,
que venía del prado con Aurelia.
Salieron de mañana a pasearse;
salí, siguiolas ese caballero;
volvieron, y él detrás y sin quitarse,
siguiéndolas con porte bravo y fiero.
Llegaron las criadas a enfadarse;
que no lo estaba yo poco primero;
le hablé, me respondió, vino derecho;
le miré, alzó, metíme; ya está hecho.
Huyeron las mujeres, di la mano
a Celia, y queda...

Eliso.-

¿Dónde?

392 Lope de Vega, F., *Los melindres de Melisa*, Ediciones Alfil, Colección teatro nº 395, Escélicer, Madrid, 1963.

Felisardo.-	... a vuestra puerta.
Eliso.-	Entrarla presto.
Felisardo.-	¡Celia!... ¡Hay paso llano!
MODO ESTRÓFICO: octava real.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: en el enfrentamiento relatado se batían Felisardo y un caballero; en la escena participan tanto Felisardo como Eliso, y Celia al final.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal y cruce de armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: parece ser que un caballero, molestaba a cierta dama. Felisardo le pide que se retire y aquel desenvaina y acomete. Podríamos decir que es lo propio que ocurre entre galanes soberbios con la dama al lado.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los celos.	

TÍTULO: *La moza del cántaro*.³⁹³Escena³⁹⁴ en la que doña María toma venganza sobre el ofensor de su padre.**JORNADA I, ESCENA: V, VI y VII GÉNERO: comedia de honor, ÉPOCA: siglo XVII**

Texto.

*(El ALCAIDE de la Cárcel, con barba y bastón.**DICHOS)*

ALCAIDE:

Una mujer está aquí
que quiere hablaros.

DIEGO:

Dejadme,
Fulgencio, si sois servido.

FULGENCIO:

A veros vendré a la tarde.
(Vase)

ALCAIDE:

Llegó a la puerta cubierta;
pedíle que se destape,
y dijo que no quería.
Parecióme de buen talle
y cosa segura; en fin,
gustó de que la acompañe
a vuestro aposento.

DIEGO:

Que entre
la decid, y perdonadme;
que es persona principal,
si es quien pienso.

ALCAIDE:

En casos tales
se muestra el amor.*(Vase. Dentro)*393 Lope de Vega, F., *La moza del cántaro*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.1000-1028.394 *Idem*, 1003-1004.

(Entrad.)

(Sale doña María, cubierta con su manto)

DIEGO:

¡Sola, mi señora, a hablarme,
y en parte tan desigual
de vuestra persona y traje!

MARÍA:

Dan ocasión los sucesos
para desatinos tales.

DIEGO:

Descubríos, por mi vida,
advirtiéndome que no hay nadie
que aquí pueda conoceros.

(Descúbrese doña María.)

MARÍA:

Yo soy.

DIEGO:

Pues, ¡vos en la cárcel!

MARÍA:

El amor que me debéis
desta manera me trae;
que, agradecida del vuestro,
me fuerza a que me declare.
A pedirnos perdón vengo
y a que no pase adelante
este rigor, pues el medio
de hacer estas amistades
es el casarnos los dos;
que cuando a saber alcance
don Alonso que soy vuestra,
no tendrá de qué quejarse.
Con esto venganzas cesan,
que suelen en las ciudades

engendrar bandos, de quien
tan tristes sucesos nacen.
Vos quedaréis con la honra
que es justo y que Ronda sabe,
satisfecho el señor Duque,
desenajado mi padre,
y yo con tan buen marido
que pueda mi casa honrarse
y don Alonso mi hermano.

DIEGO:

¿Quién pudiera sino un ángel,
señora doña María,
hacer tan presto las paces?
Vuestro gran entendimiento
y divino en esta parte,
ha dado el mejor remedio
que pudiera imaginarse.
No le había más seguro,
y sobre seguro, fácil,
para que todos quedemos
honrados cuando me case.
No será mucha licencia
que a el altar dichoso abrace,
sagrado de mis deseos,
donde está Amor por imagen,
pues ya decís que sois mía.

MARÍA:

Quien supo determinarse
a ser vuestra, no habrá cosa
que a vuestro gusto dilate.
Confirmaré lo que digo
con los brazos. --Muere, infame.

(Al abrazarle, saca una daga y dale con ella)

DIEGO:

¡Jesús! ¡Muerto soy! ¡Traición!

MARÍA:

¿En canas tan venerables
pusiste la mano, perro?
Pues estas hazañas hacen
las mujeres varoniles.
Yo salgo. ¡Cielo, ayudadme!

(Vase. Sale Fulgencio)

FULGENCIO:

Paréceme que he sentido
una voz, y que salió
esta mujer que aquí entró
(que no sin sospecha ha sido)
más turbada y descompuesta
que piden casos de amor.
No fue vano mi temor.
¡Don Diego!... ¿Qué sangre es ésta?

DIEGO:

Matóme doña María,
la hija de don Bernardo.

FULGENCIO:

¡Alcaide! ¡Gente! ¿Qué aguardo?
(Mas cosa injusta sería Aparte
ocasionar su prisión.
Esperar que salga quiero;
que esto ya es hecho.)

DIEGO:

Yo muero
con razón, aunque a traición.
Muy justa venganza ha sido,
por fiarme de mujer.
Mas no la dejéis prender.

FULGENCIO:

Yo pienso que habrá salido.
Pero ¿por qué no queréis
que la prendan?

<p>DIEGO:</p> <p style="padding-left: 40px;">Ha vengado las canas de un padre honrado. Esto en viéndole diréis... Y que yo soy, cuanto a mí, su yerno, pues se casó conmigo, aunque me mató cuando los brazos le di. Con esto vuelvo a su fama lo que afrentarla pudiera.</p> <p>FULGENCIO:</p> <p style="padding-left: 40px;">Toda la cárcel se altera. Quiero buscar esta dama. <i>(Se lleva a don DIEGO.)</i></p>
<p>MODO ESTRÓFICO: redondillas.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: alcalde, don Diego, d^a María, Fulgencio.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): acuchillamiento de d^a María a don Diego, fingiendo que lo acepta por esposo. No hay discusión ni enfrentamiento, sólo engaño, que sería la estrategia que ella utiliza para cumplir su venganza.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: la acción es en la cárcel, donde está retenido don Diego. Entra doña María y finge que acepta a don Diego por esposo, para así acercarse a él, abrazarlo y herirle con la daga.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: doña María empuña daga; quizás don Diego se pueda proteger con la capa antes de que le llegue un segundo y mortal golpe.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: quizás la capa.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: es la ofensa que don Diego le hizo al padre de doña María, don Bernardo, dándole una bofetada, porque siendo él pretendiente a casarse con doña María, es rechazado por otro de mayor rango.</p>

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 58

TÍTULO: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.³⁹⁵

Comentario: destacamos la relación alfabética de cómo debe ser la mujer para el marido, que tiene relación con el *Abecedario del amor* de don Quijote; ceñir la espada y nombrar caballero; y el monólogo de Peribáñez de la caña (y el honor).

Escena³⁹⁶ en la que el Comendador intenta seducir a Casilda, esposa de Peribáñez, que está escondido.

ACTO III, ESCENA XV, XVI y XVII, GÉNERO: comedia de honor, de costumbres, ÉPOCA: siglo XV.

Texto.

Escena XV

CASILDA:

Gente digo que he sentido.

INÉS:

Digo que te has engañado.

CASILDA:

Tú con un hombre has hablado.

INÉS:

¿Yo?

CASILDA:

Tú, pues.

INÉS:

Tú, ¿lo has oído?

CASILDA:

Pues si no hay malicia aquí,
mira que serán ladrones.

INÉS:

¡Ladrones! Miedo me pones.

CASILDA:

Da voces.

INÉS:

Yo no.

CASILDA:

Yo sí.

395 Lope de Vega, F., *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.77-179.

396 *Idem*, pp.165-170.

INÉS:

Mira que es alborotar
la vecindad sin razón.

Escena XVI

(Salen el Comendador y Luján)

COMENDADOR:

Ya no puede mi afición
sufrir, temer ni callar.
Yo soy el Comendador,
yo soy tu señor.

CASILDA:

No tengo
señor más que a Pedro.

COMENDADOR:

Vengo
esclavo, aunque soy señor.
Duélete de mí, o diré
que te hallé con el lacayo
que miras.

CASILDA:

Temiendo el rayo,
del trueno no me espanté.
Pues, prima, ¡tú me has vendido!

INÉS:

Anda, que es locura agora,
siendo pobre labradora,
y un villano tu marido,
dejar morir de dolor
a un príncipe; que más va
en su vida, ya que está
en casa, que no en tu honor.
Peribáñez fue a Toledo.

CASILDA:

¡Oh prima crüel y fiera,
vuelta de prima, tercera!

COMENDADOR:

Dejadme, a ver lo que puedo.

LUJÁN:

Dejémoslos, que es mejor.
A solas se entenderán.

(Váyanse)

Escena XVII

CASILDA:

Mujer soy de un capitán,
si vos sois comendador.
Y no os acerquéis a mí,
porque a bocados y a coces
os haré...

COMENDADOR:

Paso, y sin voces.

PERIBÁÑEZ:

(¡Ay honra! ¿Qué aguardo aquí? (Aparte)
Mas soy pobre labrador
bien será llegar y hablalle
pero mejor es matalle.)
Perdonad, Comendador,
que la honra es encomienda
de mayor autoridad.

COMENDADOR:

¡Jesús! ¡Muerto soy! ¡Piedad!

PERIBÁÑEZ:

No temas, querida prenda,
mas sígueme por aquí.

CASILDA:

No te hablo de turbada.
(Vanse Peribáñez y Casilda.)
(Siéntese el Comendador en una silla)

<p>COMENDADOR:</p> <p>Señor, tu sangre sagrada se duela agora de mí, pues me ha dejado la herida pedir perdón a un vasallo.</p>
<p>Modo estrófico: redondillas.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: comendador, Peribáñez, Casilda.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): pelea entre el comendador y Peribáñez que le hiere de gravedad. Suponemos que aunque éste ha sido nombrado caballero y ceñido espada, por su condición de labrador no debe saber usarla demasiado. Por el contrario, el comendador sí conocería perfectamente su uso, por lo que debemos entender que, o bien el comendador va desarmado e intenta defenderse con la daga o quizás algún utensilio, o si porta espada quizás no le da tiempo a desenvainar. También cabe que sea herido por exceso de confianza en su habilidad, o que Casilda ayude a Peribáñez.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Peribáñez regresa de noche a su casa temiendo que el comendador ronde a su mujer. Escondido, contempla que es verdad lo que suponía y, celoso, se enfrenta al comendador.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada Peribáñez, el comendador, espada o daga...</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: cabe la posibilidad de que algún útil de labranza ayude en la refriega.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el deseo del comendador por Casilda.</p>

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 59

TÍTULO: *El primer rey de Castilla.*³⁹⁷

Comentario: destacan dos escenas fantásticas: la de doña Teresa y el moro Audalla, en la que él la fuerza y ella pide ayuda, apareciendo un ángel que derriba al moro. La otra es la desaparición por los aires de una gitana que profetiza que los hijos de Sancha y Fernando gobernarán Castilla.

Batalla entre los dos reyes y sus gentes: de un lado el rey don Fernando de Castilla y de otro don Bermudo de León.

ACTO III, GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: siglo XI (1029).

Texto.

(Sale el Rey don Fernando solo.)

Fernando.-

Que por el campo vozeas
Rey Bermudo de Leon,
ves me aqui si me desseas.

Bermudo.-

Ofrecido se ha ocasion
en que mi castigo veas.

Fernando.-

No blasones dessa suerte,

Bermudo.-

Mucho me alegro de verte
Fernando Rey, y Rey tal,
para que siendo mi igual
pueda yo darte la muerte.

Fernando.-

No me parece Bermudo
que me ha estado mal tu nôbre,
que te desseo ver mudo
q hablar tâto vn Rey tan hôbre,
no es valor, y el serlo dudo.

Bermudo.-

¿Porque te has llamado Rey?

³⁹⁷ Lope de Vega, F., *El primer Rey de Castilla*, en TESO.

Fernando.-

Porque vn Moro de vna villa
se llama Cid, y Muley,
y que tenga Rey Castilla,
es justo, derecho, y ley.
Y por mi, quando no fuera
hijo de Rey, cosa es llana
que este nombre mereciera
por marido de tu hermana,
de vn Rey hija, y de otro nuera.
Marauillome de ti,
que tener Reyes sobrinos
te parezca mal.

Bermudo.-

Que ansi
encubras tus desatinos,
y te has igualado a mi.

Fernando.-

Valor tienes, tu vsa del.
que el ser iguales los dos
no ha sido serte infiel,
porque ni tu fuyste Dios,
ni he sido yo tu Luzbel.
Tomète yo Reyno tuyo,
mientras no tiene otro cuyo
puede vn hombre disponer
de lo que està en su poder
porque es en efeto suyo.
Resultame vituperio
que tan facil marauilla
has tenido por misterio,
mia es Castilla, a Castilla
quiero hazer Reyno e Imperio.

Bermudo.-

Si, mas esso no ha de ser
a costa de tus vezinos
para ensanchar tu poder,

	y hechos Reyes mis sobrinos, que agora estan por nacer?
Fernando.-	¿Que te he tomado?
Bermudo.-	Aora bien nuestras armas lo diran, mal cuñado a mi te ven.
Fernando.-	Estas mias te daran castigo y muerte tambien. <i>(Entran acuchillandose, y dizen dêtro y don Fernando prosigue:)</i> Castilla, Castilla, el Leon mide ya con pies y manos la vega de Carrion al alcance Castellanos, vitoria, vencidos son. <i>(Dizen dentro vitoria, vitoria, y sale el Rey don Fernando, y los suyos por vna parte, y por otra Fortun de Mendoça.)</i>
Fortun.-	No pasemos adelante Rey don Fernando el furor, ya es muerto el Rey q es bastâte para sossegar señor tu coraçon arrogante, Ya està en el suelo tendido
Fernando.-	Su justo castigo ha sido ea Castellanos fuertes cessen las armas, y muertes que es infamia en el vencido: Ritiraos, que es de la tienda del Rey mi hermano?

Fortun.-

Esta es

Fernando.-

¿Pues en su entierro se entienda
que sera de mi interes
la mas agradable prenda,
Quien seguia su estandarte?

Fortun.-

Ataulfo, de Santiago
Arçobispo.

Fernando.-

Y en que parte
està!

Fortun.-

¿Si te satisfago
llamarele?

Fernando.-

Al punto parte.

(Vase Fortun.)

Iñigo.-

Que piensas hazer?

Fernando.-

Premiar
a todos los que han venido
con el Rey a pelear.

Iñigo.-

¿Quieres honrar el vencido?

Fernando.-

Al vencido quiero honrar.

(Salen Ataulfo Obispo, y Fortun, y Manrique.)

Fortun.-

Ataulfo esta presente
a tus pies,

Ataulfo.-

Mi humilde zelo
tu gran piedad acreciente

Fortun.-

Alçate padre del suelo
que tal mi amor no consiente,
Dame tus braços.

Ataulfo.-

Tu eres
para que la tierra assombre
quien mas con amor adquieres

Iñigo.-

Con amor vence los hombres,
y enamora la mugeres.

Fernando.-

Bien se que estareys con pena
del caso, pero el error
me disculpa, y le condena.

Ataulfo.-

La soberuia gran señor
jamas hizo cosa buena.

Manrique.-

Nunca el Rey quiso consejos
en su riguroso ensayo.

Fernando.-

Iuzgo mi poder muy lexos
pero fue su embidia rayo
que boluio de los espejos.
Y pues es justa razon
que su hermana y mi muger
herede al Rey y a Leon
el verdadero vencer
sera tomar possession.
Pues hijos no tuuo, es justo
que yo sea Rey.

MODO ESTRÓFICO: quintillas.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: rey don Fernando de Castilla, rey don Bermudo de León.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): batalla entre ejércitos (grupal) y pelea individual entre reyes.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: castellanos contra leoneses que disputan ser cada uno el único rey de Castilla.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: propias del siglo XI, medievales: espadas, lanzas, etc.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el dominio de tierras y gentes.

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 60

TÍTULO: *El primer rey de Castilla*

Escena en la que Audalla quiere forzar a doña Teresa.

ACTO I, ESCENA: GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: siglo XII-XIII.

TEXTO.

(Suena musica de Moros, y sale acompañamiento, y detras Audalla con la Infanta doña Teresa de la mano y sientense, y si quieren pueden aqui baylar vna çambra.)

Audalla.-

Parece que te entristece
bella Infanta mi alegría,
y que mi hablar te enmudece,
que te causa el alma mia,
y quanto mi amor te ofrece.
Buelue mi señora en ti
mira que has rendido en mi
aquel gran Rey de Toledo,
de quien tiene España miedo
habla, y no calles ansi.
Aun no respondes, o Ala,
Fernando que es lo que tiene?

Láinez.-

Señor vergonçosa està,
y vn poco enojada viene,
mi señora hablalde ya
Ya estays casada.

Audalla.-

Es en vano
forçada ha dado la mano,
como yo a su Dios no adoro,
señora para el soy, Moro
y para vos soy Christiano.
Hablad, alegraos, pedid,
vuestro soy no tengays miedo,
lo que querays me aduertid,

partamonos a Toledo,
sino os hallays en Madrid.
No soy barbaro ni fiero
sabed que soy cauallero
del linage de Mahoma,
cuyo cetro oprime, y doma
casi desde el Tajo al Duero.
Yo tambien soy Español,
ser Moro que os importuna,
si aueys de ser mi crisol,
vos sereys mi Ala, mi luna,
mi luz, cielo, estrella, y sol.
Que aura que esos ojos pidan,
que aquestas manos no midan,
que perlas tendra el Oriente,
que no adornen esta frente,
y a vuestras plantas residan.
Por vos en este orizonte,
naceran, pues le auentajo
a Tunez, y al Negro ponte,
desde los peces del Tajo,
hasta las aues del monte.
Aun no auran los ruyseñores
cantando nuestros amores,
texido en el olmo nidos,
y los almendros floridos
os estaran dando flores.
Vereys con que manos francas
el Abril en el las llueue,
no como el Deziembre mancas
que pensareys que son nieue,
y seran sus rosas blancas.
Hareos vn barco que vaya
de la vna a la otra playa
del Tajo con viento en popa
dorado como vna copa,

hasta los remos de haya.
Hareos vn toldo de tela
con mil perlas y diamantes,
y hare pintar en su vela
mil empresas semejantes,
a lo que el alma recela.
Labrareos vn palacio
de porfiro en cuyo espacio
luz el jaspe al rostro ofrezca,
y que su lustre perezca
de jacinto, y de topacio,
Desde el vereys como marcha
mi exercito a su frontera,
sin que tema sol, o escarcha,
con gente de Talavera,
de Yepes, y de la Almarcha.

(A todo esto està doña Teresa tapados los ojos y triste.)

Ay de mi, yo soy perdido.
menos vereys lo ofrecido,
pues que no veys quien lo ofrece

Láinez.-

Todo aquesto me parece
verguença, verguença, ha sido.
Quedate a solas con ella,
que ay muger que hasta forçada
no ay sacar palabra della,
y ruega despues gozada,
que la verguença atropella,
Moros vamonos de aqui,
repose el Rey.

Amir.-

Vamos pues
si se ha de ablandar ansi.

(Vanse, y queda doña Teresa y Audalla.)

Audalla.-

Infanta a solas te ves
duelete por Dios de mi.
Tu marido soy que dudas,
mira que te he de forçar
si luego no te desnudas.

Doña Teresa.-

Moro no me has de gozar.
si hasta el alma no te mudas.

Audalla.-

Como no, ya que me enojo
veras como te despojo
de esa verguença y porfia.

Doña Teresa.-

Teme a Dios, q Dios podria
castigar tu vano antojo.

Audalla.-

Que no ay Dios sino es Ala
y su Profeta Mahoma.

Doña Teresa.-

Mira que te matara
si vn rayo del cielo toma.

Audalla.-

Ea desnudate ya.
que siendo yo tu marido,
conforme es a mi Alcoran
y a tu ley.

Doña Teresa.-

Moro no ha sido

Audalla.-

Mis Alfaquies lo diran.

Doña Teresa.-

Rey no seas atreuido
Guardate que Iesu Christo
puede la vida quitarte.

Audalla.-

Hasle tu por dicha visto
en esta, o en otra parte?

Doña Teresa.-

Es Dios

Audalla.-

Fue vn hombre mal quisto

Doña Teresa.-

Esto cōsiêtes Rey del cielo y tierra,
muestra tu gran poder.

(Estando luchando los dos sale vn Angel, y assiendole de la garganta da con el en el suelo.)

Audalla.-

Ay de mi triste, grâ poder tu Christo encierra.

Doña Teresa.-

El te castiga lo que del dixiste.

Audalla.-

O Ala que fuego, que tormenta y guerra
ya mi abrasado coraçon resiste.
que es esto que me abraso, y me consumo.

Doña Teresa.-

Tu fuego infame se conuierte en humo.

Audalla.-

Ay gente que me muero, ay gente mia,
amigos que me abraso, que me quemo.

(Salen Fernan Laynez, y Amir.)

Láinez.-

Que es este, aun no se acaba tu porfia?

Amir.-

Que eres de marmol por Mahoma temo.

Audalla.-

Ya es muerto vuestro Rey, ya llego el dia
postrimero cruel, vltimo extremo,
matome el alto Dios de los Christianos,
porque en esta muger puse las manos.

Amir.-

A perra, muera.

Audalla.-	<p>No la mates, tente, porque te costara la vida primo.</p>
Amir.-	<p>¿Qué sientes, di señor?</p>
Audalla.-	<p>Vn fuego ardiente, que te podre abrasar si a ti me arrimo, boluelda alla, boluelda prestamente, que ya ni la desseo, ni la estimo, ay de mi que de rabia muero, ay cielo,</p>
Amir.-	<p>Pues no ha de auer remedio?</p>
Audalla.-	<p>fuego, y yelo,</p>
Láinez.-	<p>El se muere sin duda.</p>
Audalla.-	<p>O mensagero de mi muerte cruel, buelue Christiano a tu Rey de Leon este leon fiero, y acompañete Amir mi primo hermano, cargad de plata, de oro, y de dinero doze acemilas luego, aunque es en vano, y acompañada de mi noble gente, buelua a Leon, boluelda breuemente, Que vn mancebo con blanca vestidura, y vna espada en la mano me amenaza, abrid mi cama, abrid mi sepultura, que ya la vida al alma desensalça.</p>
	<p><i>(Vase.)</i></p>
<p>MODO ESTRÓFICO: quintillas y octava real.</p>	
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Audalla, rey moro de Toledo, la Infanta doña Teresa, con quien se ha casado y un ángel que pelea contra Audalla, defendiendo a doña Teresa.</p>	
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión entre Audalla y d^a Taresa: él la quiere forzar y ella invoca a Jesucristo. Aparece un ángel que defiende a d^a Teresa de la agresión de Audalla.</p>	

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: casamiento por razones políticas entre el rey moro Audalla y d^a Teresa, con el propósito de conseguir paso franco hacia Sevilla de don Alonso, rey de León, hermano de doña Teresa. Ella no acepta a Audalla y él la quiere forzar. El enfrentamiento verbal se continúa con la aparición del ángel que pelea a favor de doña Teresa, hiriendo de muerte a Audalla.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: si lo lleváramos al plano del combate con armas podríamos enfrentar la espada medieval y el alfanje.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: son varios los conflictos: de raza, de religión, político y de acoso sexual de él hacia ella.

TÍTULO: *El Rey don Pedro en Madrid o el Infanzón de Illescas*.³⁹⁸

Comentario: destacar el uso de terminología de esgrima utilizando los verbos partir y esperar como empezar a atacar y defender, y ofender como herir. También el rey pide espadas negras y cruza armas con varios caballeros. Así mismo aparece una Sombra con la que lucha y a la que no puede llegar a tocar o herir. Ésta sería una escena catalogada como irregular, pues si la sombra es personaje no sujeto a la realidad espacio-temporal de la obra y de los personajes, puede alterar esos parámetros, con lo cual tenemos una escena que permite ser jugada de modo ricamente distinto. Por último queremos destacar la escena final entre el Rey y don Tello, el infanzón de Illescas, en la que el primero prepara una especie de emboscada bondadosa, para que el de Illescas no tenga dudas de quién es el que ordena y manda, y se someta a la autoridad real. Destacamos en la escena siguiente la respuesta que da don Tello a la pregunta del rey de "Quién va?", a lo que contesta "Nadie", una respuesta inusual distinta a responder "Un hombre" tan frecuente en la comedia áurea.

Escena en la que el Rey don Pedro quiere someter definitivamente a don Tello: para eso trama pelear con él de noche y sin luz, con la intención de vencerle sin que le reconozca.

ACTO III, ESCENA: X, XI, pp.639-40, GÉNERO: tragicomedia, drama histórico, ÉPOCA: medieval.

Texto.

Rey.-

Un bulto diviso.

Don. Tello.-

Yo
llegara a reconocello,
si tuviera espada.

Rey.-

Aquí
porque no quede por eso,
está la mía.

Don Tello.-

Señor...

Rey.-

Yo voy por la que os prevengo
en el arzón, y entre tanto
que aquí a despacharos vuelvo,
defended, como quien sois

398 Lope de Vega, F., *El rey don Pedro en Madrid*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969.pp.607-646.

y como sabéis hacello,
este puesto y vuestra vida.

Don Tello.-
Guardaré la vida y puesto
del rey mismo.

Rey.-
Eso os importa.

Don Tello.-
Lo que me importa os prometo.

Rey.-
Adios. (*Vase el rey.*)

Don Tello.-
Adiós. ¿Quién será
este hidalgo a quien le debo
la vida contra el poder
deste rey bárbaro y fiero?

(*Vuelve el Rey.*)

Rey.-
(*Aparte.*)
Ya ha querido la ocasión
verificar mis deseos.
ahora ha de ver si en mí
triunfa el valor o el respeto. (*Alto.*)
¿Quién va?

Don Tello.-
Nadie.

Rey.-
¿Nadie?

Don Tello.-
Nadie,
que el que está aquí, se está quedo.

Rey.-
Pues váyase.

Don Tello.-
Es muy pesado.

Rey.-

Eso más tendrá de necio,
pues no se ha ido sin dar
ocasión de que le echemos.

Don Tello.-

¿Cuántos vienen con él?

Rey.-

¿Cuántos?
Una espada y cinco dedos
y el valor de hombre de bien.

Don Tello.-

Pues, ¿qué pretende?

Rey.-

Pretendo
reconocello o matallo.

Don Tello.-

Pues yo desta suerte dejo
reconocerme y matarme. (*Riñen.*)

Rey.-

(*Aparte.*) No riñe el infanzonaje
mal: valor tiene.

Don Tello.

(*Aparte.*) ¿Es posible
que un hombre solo mi esfuerzo
resista?

Rey.-

(*Aparte.*) No riñe mal:
aficionado le quedo.
casi me da en qué entender...
pero atropellarlo quiero.

Don Tello.-

¡Válgame dios!

Rey.-

Calla y riñe,
como puedas.

Don Tello.-

(*Soltando la espada.*) Ya no puedo.
¿Quién eres, hombre?

Rey.-

Hombre soy...
(y he deseado sabello).
Hombre soy que por diez valgo,
pues que contigo peleo
aquí, que vales por tantos,
y ansí a diez hombres venzo.

Don Tello.-

Bien puedes decillo ya:
la espada perder me has hecho;
que en los golpes de la tuya
montañas están cayendo.

Rey.-

Tómala.

Don Tello.-

¡Que haya quien triunfe
de mí en Castilla, y no muero!
¡Yo a los pies de otro hombre! Yo,
hombre, la vida te ofrezco;
que vida a tus pies postrada
ni la estimo ni la quiero.
¿Qué dijera el Rey de mí
si me viera a los pies puesto
de un hombre?

Rey.-

¿Qué estás rendido
confiesas?

Don Tello.-

Yo lo confieso.

Rey.-

Confiesa que por mí solo
ser respetado merezco
tanto como el rey por ser
rey; y confiesa que puedo
por mi bizarría más

	que el rey por su nacimiento; y al fin, confiesa que aquí entre las plantas te tengo.
Don Tello.-	Todo lo confieso a voces.
ESCENA XI	
	Cordero con luz; el Rey, don Tello.
Cordero.-	Esta es la luz...Mas ¿qué es esto?
Rey.-	El infanzón es que está a los pies del rey don Pedro.
Cordero.-	¡Válgame dios!
Don Tello.-	Señor...
Rey.-	Yo soy quien aquí cuerpo a cuerpo como tú lo deseabas, te he dado a entender que puedo hacer hombre con la espada lo que rey con el respeto.
MODO ESTRÓFICO: romance en é-o.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: el rey don Pedro y don Tello.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): pelea a espada de noche sin luz.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: como hemos dicho el rey quiere someter al irreverente don Tello; para ello le ha sometido a varias pruebas que han ido mermando su seguridad personal y aumentado el temor hacia el rey. En esta prueba quiere vencerle en el juego de armas, en un combate nocturno, el rey oculto por la oscuridad.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto es el carácter fuerte, irreverente y difícil de don Tello que no acaba de aceptar la autoridad real. Cuando el rey le vence por las armas y le perdona la vida es cuando don Tello acepta la autoridad real y la persona que lo encarna.	

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 62

TÍTULO: *El rufián Castrucho*.³⁹⁹

Comentario: destacan dos personajes: el propio Castrucho, rufián y pendenciero, y la vieja trotaconventos, Teodora, que tiene a su cargo a la doncella Fortuna, con la que ambos trafican. Ambiente de milicias en la ciudad de Roma en la que abundan las mancebías, el juego, las pendencias, los engaños...

Escena a tres bandas en la que cada uno de los tres militares, don Álvaro, sargento, don Jorge, alférez y don Héctor, capitán, quieren para sí a la doncella Fortuna, en contra de los demás.

Primera Parte, pp.48-55, GÉNERO: comedia de enredo (rufianes y soldados en campamento militar), ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

Castrucho.-

¿Qué viste?

¡Vomita luego lo que sabes, perro!

Escobarillo.-

Yo lo diré, que assi como te fuiste.
 Aquella vieja infame, aquel cencerro
 que en la garganta de tu dama suena
 para llamar a su ordinario yerro.
 Al que te dio, Castrucho la cadena,
 y al otro Capitán, les ha contado
 toda tu historia, de mentiras llena.
 Al fin les ha pedido, y encargado,
 que te quiten la vida,

Castrucho.-

¿Y que dijeron
 el uno y otro fanfarron soldado?

Escobarillo.-

Hacerte cuatro cuartos prometieron.

Castrucho.-

Mas que eso entre mujeres hablarían.
 ¿Y fueron a buscarme?

Escobarillo.-

Juntos fueron;
 y fuera desto, al tiempo que salían
 entró el Sargento que le dio la banda,

399 Lope de Vega, F., *El rufián Castrucho*, Adaptación de Arturo del Hoyo y José Ares, Editora Nacional, Madrid, 1968.

y aunque los dos lo mismo pretendieron,
delante dellos fue por la baranda
llevándola a empujones, y yo creo,
que a bofetones la gobierna y manda.

... ..

Escobarillo.-

O me tiene el temor antojadizo,
señor Castrucho, o el Sargento es este.

Castrucho.-

¡De cólera, por Dios, me atemorizo!
Tan ciego estoy, que porque no le cueste
tantas vidas al mundo el meter mano,
quiero esperar que el fanfarrón se apreste.
Arrímate a una esquina, que es en vano
estorbar la venganza, y el cuchillo,
que soy fiero León con rostro humano,
y este pobre Sargento... corderillo.

(Arrimanse a vna parte Castrucho y Escobarillo.)

(El Sargento Álvaro y Fortuna.)

Álvaro.-

Para mi satisfacción...

Fortuna.-

Creedme, señor Sargento,
que no es tan de pluma y viento
mi femenil corazón.
Si Alférez y Capitán
se me entraron sin licencia,
¿pude yo hacer resistencia?

Álvaro.-

Es don Jorge muy galán.
¿Quién duda que no lo es vuestro?

Fortuna.-

¿Mío, don Álvaro?

Álvaro.-

Pues
si le vistes, vuestro es.

Fortuna.-

¿Que cuánto vemos es nuestro?

Álvaro.-

Por fuerza, aunque no queráis;

mayormente, que yo se,

que solo a buscaros fue,

pero al fin conmigo vais.

Y pues que conmigo os llevo,

yo os pondré, si vos queréis,

a donde segura estéis,

(Haga Castrucho muestras de querelle acometer a lo lebrón.)

Fortuna.-

Todo aqueso, y mas os debo.

(Salgan don Jorge, Alférez, y dos soldados, Mendoza, y Guzmán.)

Álvaro.-

Tres hombres muy embozados

a las espaldas nos vienen,

si ellos malas manos tienen,

no escapamos de robados.

Porque uno para tres,

es muy desigual partido,

Jorge.-

Este es el que me ha herido,

meted mano,

Guzmán.-

¿Es el?

Jorge.-

El es.

Mendoza.-

¡Muera el ladrón!

Álvaro.-

¡Ah, traidores!,

¡Tantos para solo un hombre!

(Los soldados le lleuen a don Álvaro a cuchilladas, y quédese don Jorge.)

Jorge.-

Vuessa merced no se asombre,
que no somos salteadores.
El Alférez soy, mi vida,

Fortuna.-

¿El Alférez?

Jorge.-

Si, por Dios.

Fortuna.-

¿No eran amigos los dos?

Jorge.-

¿Qué habrá que el amor no impida?
Veníos conmigo, mi bien,

Fortuna.-

¡Ay señor! ¿Qué gente es esta?

Jorge.-

Paréceme que se apresta.

(Entre el Capitan Héctor y Pradelo y Belardo, sus criados).

Héctor.-

¿Fuese el Alférez,?
Pradelo. También.
¡Que solos nos han dejado!

Héctor.-

No se fue sin ocasión,
que a fe que está el fanfarrón
de la ramera picado.

Belardo.-

¡Pesia tal, si está!

Héctor.-

Espera,
ella es, y éste el Sargento,
¡acuchillalde al momento!

Pradelo.-

¡Muera el Castellano, muera!

Jorge.-

¿Tantos a uno, ladrones?

Héctor.-

¡Segudle, matadle!

Jorge.-

¡Ay, triste!

(Vayanse todos tras el acuchillandole, quede Fortuna sola.)

(Sale Castrucho, que ha estado a la mira, la espada desnuda.)

Castrucho.-

Agora si que reñiste,
Castrucho, por seis leones,
¿Qué hace la muy probada?

Fortuna.-

¿Quién es?

Castrucho.-

¿Ya no me conoce?

Fortuna.-

Sino es que se desemboce.

Castrucho.-

A dalle una bofetada.
Yo soy el que la he quitado
a los que de aquí se van,
Alférez y Capitán,
y al Sargentillo alcorzado.
Camine a casa, badana.

Fortuna.-

¡No me des, triste de mí!

Castrucho.-

Eche luego por ahí;
camine, flaqueza humana.

(Castrucho, y Escobarillo.)

Escobarillo.-

Está media campaña alborotada,
porque el Sargento piensa, que el Alférez
la dama le quitó con sus soldados,
y el Alférez, señor, lo mismo piensa
del Capitán, y aunque verdad fue todo,

en pensar que la dama está escondida
 en la casa, y poder del victorioso,
 parecen todos tres un mismo engaño,
 que tu la gozas, hablas, y requiebras.

Castrucho.-

Eso es tener los hombres sangre y cólera.
 Fuera gallinas, no conmigo bríos,
 que de todos aquesos que presumen
 ser gallos de mi dama, antes de un hora
 les cortaré las crestas y haré dellas
 un sabroso potaje y una epíctima
 para templar del corazón la furia:
 mal conoces la espada de Castrucho,
 sola en el mundo y heredada de Hércules.

MODO ESTRÓFICO: en la escena se concretan tres tipos de estrofa: la primera parte son tercetos encadenados, la segunda, redondillas y por último son endecasílabos libres.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: el Sargento y Fortuna; después el Alférez Jorge con dos soldados, Mendoza y Guzmán; después, el Capitán Héctor, con dos criados, Pradelo y Belardo.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal seguido de pelea con armas, en sucesión, de modo que el primero que entra (el alférez y sus hombres) pelea con el sargento, al que hacen huir, quedando éste con Fortuna; seguidamente entra el capitán y sus hombres que sacan al alférez de escena a cuchilladas, quedando la joven sola. Entonces Castrucho la acosa haciéndose el valentón, como si solo él se hubiera enfrentado a todos.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Escobarillo informa a Castrucho de lo que han tramado los militares, porque en el fondo lo que quiere cada uno para sí es quedarse la doncella Fortuna: cada uno de los tres militares tiende una emboscada al que le precede en la posesión de Fortuna, para arrebatársela y quedarse con ella.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas, quizás alguna daga, algún broquel...

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el deseo de tener a la doncella como manceba, codiciada por los tres militares.

AUTOR : LOPE DE VEGA

FICHA Nº 63

TÍTULO: *La viuda valenciana*.⁴⁰⁰

Comentario: destaca un triunvirato de galanes, cada uno pretendiente de la protagonista. No dejan nunca de estar juntos y sufrir las mismas pendejas: son apaleados por los criados de Leonarda cuando van disfrazados, intentan cada uno llegar a ella; acuchillan al criado de la dama creyendo que él es el que la ama, acuchillan a otro por confusión; los tres, a trío, le componen una canción satírica a Leonarda, y al final los tres felicitan a la pareja de enamorados, que son Camilo y Leonarda.

Camilo y Leonarda son dos personajes atípicos: ella, viuda, atrae a su galán a oscuras y disfrazada, y él se deja llevar con los ojos vendados a la aventura de ella, sin conocerla.

Escena en la que los tres galanes, celosos, acometen contra el escudero de Leonarda.

ACTO II, GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

(Sale Urbán con la espada desnuda retirándose de Otón, Lisandro, y Valerio)

Urbán.-

¿Tres hombres a uno solo?

Otón.-

Muera el perro.

Urbán.-

No me diréis, qué ofensa os hice.

Valerio.-

Muera.

Camilo.-

Paso señores, ténganse, ya basta.
Si estar yo de por medio en cortesía
de caballero recibirse suele,
Camilo soy, y amigo soy de todos.

Floro.-

Ponte detrás.

Urbán.-

Vinieran uno a uno.

Oton.

Él tuvo en vos Camilo buen padrino,
que es un lacayo vil desvergonzado.

Camilo.-

No haya más, por mi vida, ¿que por dicha
no os habrá conocido?

400 Lope de Vega, F., *La viuda valenciana*, en TESO.

Valerio.-

Basta, y sobra,
quererlo vos.

Lisandro.-

Mandáis en que os sirvamos.

Camilo.-

Quedo en obligación notable.

Otón.-

Vamos.

(Vanse Otón, Lisandro, y Valerio.)

Camilo.-

Decid hombre del diablo, ¿qué habéis hecho
a aquestos caballeros?

Urbán.-

Buen Camilo,
después de echarme a vuestros pies os juro,
que ni en obra, palabra, o pensamiento
los ofendí jamás.

Camilo.-

Pues sin ofensa
caballeros mataban en cuadrilla
un hombre solo no es posible.

Urbán.-

Es cierto,
y puede ser que se hayan engañado,
y tenídome a mí por otro.

Camilo.-

Créolo.

Floro.-

En gentil escampado os la juraban.

Cam.

Vamos con el hasta su casa Floro.

Urbán.-

Hasta la puerta de la ciudad basta.

Flo.

A mi señor estáis bien obligado.

Urbán.-

Si se lo debo, bien se lo he pagado.

MODO ESTRÓFICO: verso libre endecasílabo.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: los galanes Valerio, Otón y Lisandro contra Urbán, separados por Camilo y su criado Floro.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento con espadas de tres contra uno, ayudado por un aliado.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: los tres galanes creen que no puede ser que Leonarda esté tanto tiempo sin hombre que la ame y la goce; piensan que es su criado Urbán el que cumple esa función y por celos le tienden una emboscada y quieren administrarle un escarmiento.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los celos de los galanes que creen ver en el sirviente un competidor que consigue lo que ellos no han logrado nunca de la dama que pretenden.

MIRA DE AMESCUA, ANTONIO

AUTOR : MIRA DE AMESCUA, ANTONIO (1574-1664)

FICHA N° 64

TÍTULO: *El esclavo del demonio*.⁴⁰¹

Comentario: aparentemente ésta sería una comedia de santos. El personaje don Gil, que es quien le da una cierta unidad de acción a la obra, vive un proceso que va de ser santón a ser bandolero para ser santón de nuevo. Paralelamente a esto acontece una línea amorosa doble: la de Lisarda con don Diego y la de Leonor con don Sancho y con el Príncipe de Portugal. Por otro lado está Marcelo, padre de ellas dos, que bendice a la segunda, Leonor, y maldice a la primera, Lisarda, que, estigmatizada y engañada, decide hacerse bandolera junto a aquel que la ha forzado: don Gil, el santón. En general, resulta más interesante la comedia en sus planteamientos que en el desenlace. Recurre a elementos dramáticos como son el uso de máscaras, para que no sean reconocidos los bandoleros, al uso del disfraz, para que personajes que son caballeros se hagan pasar por aldeanos y no sean conocidos... Conexión con *Las dos bandoleras* de Lope, también con *El mágico prodigioso* de Calderón.

Escena⁴⁰² de enfrentamiento y lucha corporal entre don Sancho y don Rodrigo por la banda que Leonor entrega al Príncipe.

ACTO II, vv. 1828-1946. GÉNERO: comedia de santos, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

LEONOR

Capitán, ¿dónde volvéis?

DON SANCHO

A pediros que nos deis
insignia en esta jornada:
una banda, cinta o toca
que siendo vuestra, pardiobre,
que lleve fuerza de robre;
poco he dicho, de una roca.

PRÍNCIPE

Si un rústico labrador
te estima tanto y adora,

¿cómo no ha de amar, señora,
quien conoce tu valor?

DON SANCHO

Ninguno me ha conocido.
(*Aparte.*)

401 Mira de Amescua, A., *El esclavo del demonio*, en *Teatro I*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, pp.1-153.

402 *Idem*, pp.87-91.

	No suelen los cortesanos dar celos a los villanos.
PRÍNCIPE	¿Luego celos has tenido?
DON SANCHO	Al peso que tengo amor.
PRÍNCIPE	¿Amas mucho?
DON SANCHO	Amando muero.
PRÍNCIPE	Pues yo seré tu tercero. Dalde, señora, un favor; vaya a esta empresa contento.
DON SANCHO	Hed lo que el señor os manda.
LEONOR	Echalde al cuello esta banda, si gustáis. <i>(Quítase una banda, y dásela al Príncipe.)</i>
DON SANCHO	Más es tormento que merced la que me has hecho, si viene por mano ajena.
PRÍNCIPE	Labrador, la banda es buena.
DON SANCHO	Así me hará buen provecho.
BEATRIZ	Espera entre aquestos ramos, que les ha dado ocasión de tener una cuestión.
LEONOR	Mal he hecho. No más. Vamos. <i>(Pónese Leonor, y Beatriz aparte.)</i>
PRÍNCIPE	Mucho la banda te vale,

	pues te doy este diamante por ella.
DON SANCHO	Soy gran amante. No hay tesoro que la iguale.
PRÍNCIPE	Deja esa necia porfía.
DON SANCHO	No ando en esto necio yo.
PRÍNCIPE	¿No ves que el dártela o no de mi voluntad pendía? «Que si gustaba la diese», dijo el dueño, y así es justo que si de darla no gusto me la lleve aunque te pese.
LEONOR	Valor muestra el forastero.
BEATRIZ	Reñir tienen. Mal hiciste.
DON SANCHO	Tú para mí la pediste.
PRÍNCIPE	Pues yo dártela no quiero. Eres un necio.
DON SANCHO	Discreto si a necio aquí correspondo. Yo sé por qué no respondo.
LEONOR	Esto ¿es miedo o es respeto?
BEATRIZ	¿Por qué le ha de respetar? Es miedo y no se ha atrevido; claro está.
DON SANCHO	<i>(Aparte.)</i> Yo soy perdido; no me sé determinar.

Si pierdo la banda, pierdo
una prenda de favor.
El Príncipe es mi señor;
si le ofendo no soy cuerdo.
Si la dejo, por cobarde
mi dueño me ha de tener.
Si me dejo conocer
no hay quien fe en amores guarde.
No vi confusión igual;
estando Leonor delante
o dejo de ser amante
o dejo de ser leal.
Así lo remediaré:
Aunque yo la banda espero
no he de reñir, que no quiero
reyertas con su mercé.
Pero si quieres mirar
si tengo valor y brío
dásela a aqueste judío,
que yo la sabré cobrar.

DON RODRIGO

Porque este infame grosero
no me tenga por cobarde,
deja, señor, que la guarde.

PRÍNCIPE

No es razón.

DON RODRIGO

A un caballero
se la das.

DON SANCHO

Señor, señor,
que bien se la puede dar.

PRÍNCIPE

No la habéis de maltratar,
sino probar su valor.

DON RODRIGO

Ya la tengo. Vesla aquí.

DON SANCHO

Pues yo le prometo a Dios
que son menester los dos
para guardarla de mí.
(Ásense los dos.)

LEONOR

¿Cómo estuve inadvertida
en la locura que he hecho?

DON SANCHO

Quitaros tengo del pecho
o la banda o vuestra vida.

PRÍNCIPE

No es villano este valor.
Sin duda que es caballero,
y aun yo conocerle quiero.

BEATRIZ

Es valiente, tiene amor.

DON RODRIGO

Demonio es este aldeano.
La banda le dejo.

DON SANCHO

Así
podréis libraros de mí.

BEATRIZ

Ya trae la banda en la mano.

DON SANCHO

Así cobro lo que es mío.

PRÍNCIPE

Yo la pienso restaurar,
y conmigo has de mostrar
segunda vez ese brío.

DON SANCHO

Pues en reverencia y fe
de mi amor y tu valor,
y así de aqueste favor,
humano mártir seré.
Tomad, señor, la mitad,

	<p>y en hacer esto, os enseño que, como soy, con su dueño partí yo la voluntad.</p>
BEATRIZ	<p>¡Don Sancho de Portugal!</p>
LEONOR	<p>Gran respeto le ha tenido. Sin duda le ha conocido y es persona principal.</p>
DON SANCHO	<p>Da tus favores, ingrata, con más prudencia otro día.</p>
PRÍNCIPE	<p>Él me vence en cortesía, y ella de amores me mata. <i>(Vanse.)</i></p>
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Sancho, don Rodrigo, el Príncipe, Leonor, su criada Beatriz.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): combate corporal, sin armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Sancho le pide a Leonor una banda como insignia o estandarte que de bandera a la pequeña tropa que ha formado para capturar a los bandoleros Lisarda y don Gil. Ella se la entrega al Príncipe. Don Sancho le pide que se la de a don Rodrigo y que con él peleará por conseguirla.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: enfrentamiento cuerpo a cuerpo y lucha.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: es la banda que don Sancho le pide a Leonor como insignia para la acción que va a emprender en el monte en busca de los bandoleros Lisarda y don Gil. Leonor le da la banda al Príncipe; como a éste no se la puede quitar don Sancho, le dice que se la de a don Rodrigo y con él luchará; cosa que así ocurre (don Sancho va disfrazado de aldeano).	

MORETO, AGUSTÍN DE

AUTOR : MORETO, AGUSTÍN DE (1618-1669) FICHA Nº 65

TÍTULO: *El lindo don Diego*.⁴⁰³

Comentario: la peripecia de partida es que don Tello está esperando a dos sobrinos suyos que llegan de Burgos, don Diego y don Mendo, para casarlos con sus dos hijas, Leonor e Inés (cuyo amante es don Juan, en relación oculta). Destacamos como personajes estupendamente dibujados el de don Diego, patán pretencioso y presumido en grado sumo (tiene un par de monólogos en los que se define, estupendos, en Acto I, esc. VIII).; el otro personaje es Mosquito, el criado de don Juan, que pone un punto de realidad, lucidez e ironía sobre el marido, que es como la espada que en cuanto se usa, se vicia: "Suelen ser / como espada los maridos, / que en tiendas están derechas, / y comprándolas sin vicio, / en el primer lance salen / con más corcova que un cinco." Jornada I, p.352. Destacar la escena en la que la criada Beatriz se disfraza de condesa y habla de modo culto: "Cuanto hablares sea oscuro y sea confuso", Jornada II, p.360. Acción parecida a la que el criado Rodrigo hace, disfrazándose de galán en *Hombre pobre todo es trazas*, de Calderón. Todo ocurre en un solo día, desde la mañana a la noche.

Escena⁴⁰⁴ de doble reto y desafío: primero entre don Juan y don Diego, después entre don Juan y don Mendo.

ACTO III, ESCENA: II y III, GÉNERO: comedia de figurón, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Don Juan.-

Pues aguardad, y veamos
si es más posible otro medio:
¿Esa mujer os importa?

Don Diego.-

Y mucho; y a no ser eso
si ella no me importa, a ella
le importo yo, que es lo mesmo.
¿Tenéis más que preguntar?

Don Juan.-

Pues si vos sabéis que es cierto
que ella no me importa a mí,
dadle a entender a don Tello,
con acaso o con industria,
quién es, para que con esto

403 Moreto y Cabañas, A., *El lindo don Diego*, en *Comedias escogidas*, Biblioteca de Autores Españoles, Edic. Atlas, Madrid, 1950, pp. 351-372.

404 *Idem*, pp.366-67.

se sepa que no es mujer
con quien dependencia tengo.

Don Diego.-
(Aparte) Por dios que la hacíamos buena.
¡Que me pida el majadero
que yo publique a su prima!
Válgate el diablo el empeño.
yo no sé cómo él lo oyó,
porque lo dije muy quedo.

Don Juan.-
¿Os parece esto mejor?

Don Diego.-
¿Vos tenéis entendimiento?
¿Yo manifestar la dama?
No se pide eso a un gallego.

Don Juan.-
Pues don Diego, aquí no hay modo
de excusarse nuestro duelo
porque yo no he de apartarme
de vos sin ir satisfecho.

Don Diego.-
Pues veníos a mi lado;
que yo os doy licencia de eso.
(Ap. Como durmamos aparte.)

Don Juan.-
Pero esto ha de ser riñendo.

Don Diego.-
(Ap.) ¿Más batalla? ¡Vive dios
que si reñimos por eso
se ha de enojar la condesa!
yo he de cumplir su precepto.

Don Juan.-
Don Diego, si esto ha de ser,
ya es en vano perder tiempo.

Don Diego.-
En fin, ¿hemos de reñir?

Don Juan.-

No tiene el lance otro medio;
y si ha de ser...

Don Diego.-

Aguardad.

Don Juan.-

Pues, ¿qué queréis?

Don Diego.-

Que primero
protesto que soy forzado,
porque importa para el cuento.

Don Juan.-

Eso a mí nada me importa.

Don Diego.-

¡Válame dios! Yo me entiendo.

Don Juan.-

Sacad, don Diego, la espada.

Don Diego.-

Comenzad diciendo el Credo,
y abreviadle.

Don Juan.-

¿Para qué?

Don Diego.-

Por no daros hasta el tiempo
de la vida perdurable.

Don Juan.-

Eso agora lo veremos.

ESCENA III.

Don Mendo.- Dichos.

Don Mendo.-

¡Qué es esto, primo?-¿Don Juan?

Don Juan.-

Los dos tenemos un duelo,
que nos obliga a reñir;
y vos, como caballero
no nos lo habéis de estorbar.

Don Mendo.-

Si es justo, yo lo prometo.

Don Juan.-

Es justo, y él lo dirá.

Don Diego.-

No es sino injusto, y muy necio.

(Aparte) Yo me he de escapar del lance,
enredando en él a Mendo.)

Primo, don Juan galantea,
como lo muestra su intento,
a nuestra prima Leonor.

Yo por salir sin empeño
con una mujer de casa,
queriéndola ver mi suegro,
que era cosas de don Juan
dije a mi tío en secreto
(llegando él a esta ocasión),
por salir de ella sin riesgo.
Desto resulta sin duda
que Leonor dél tenga celos,
y él para satisfacerla,
que esto no puede ser menos,
quiere que yo me desdiga.
Adiós pues. *(Vase.)*

ESCENA IV.

Don Mendo, don Juan.

Don Juan.-

Oíd, don Diego.

Don Mendo.-

Esperad, señor don Juan;
que ya con mi primo el duelo
no tenéis, sino conmigo,
y aquello es después de aquesto.

Don Juan.-

¿Por qué?

Don Mendo.-

Porque habiendo causa
de reñir en dos empeños,
de ser llamado a llamar,
el ser llamado es primero.

Don Juan.-

Pues vos, ¿por qué me llamáis?

Don Mendo.-

Porque yo a casarme vengo
con doña Leonor, mi prima,
siendo vos testigo dello,
y pues esta queja es justa,
salgamos al campo luego;
que allí de esta sinrazón
me satisfará mi acero.

Don Juan.-

Si la queja que tenéis
por lo que dijo don Diego,
antes de llamarme al campo
me la hubiérades propuesto,
yo os dejara aquí sin ella.
más ya llamando al empeño,
no os quiero satisfacer,
aunque era razón, y puedo;
porque después de reñir,
quiero que vos, satisfecho,
sepáis que por no excusarlo,
no os satisfice, pudiendo.

Don Mendo.-

Si eso es así, yo os lo pido.

Don Juan.-

Yo os respondo que no puedo.

Don Mendo.-

Pues vamos a la campaña.

Don Tello.-

Tened; ¿dónde vais, don Mendo?

MODO ESTRÓFICO: romance en é-o.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan, don Diego, don Mendo y don Tello.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): desafío y reto, doble: don Juan contra don Diego, seguido de don Juan contra don Mendo.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Juan reta a un duelo a don Diego, porque éste ha dicho que la dama, la mujer tapada que con don Diego estaba, la protegía don Juan, dando a entender que con ella tenía relación. Don Juan le pide como satisfacción que se desdiga de eso y que publique a todas las personas que lo han oído que esa dama no le pertenece. Don Diego se opone a ello y se preparan para el duelo, cruzando armas. Enseguida entra don Mendo. Don Diego quiere evitar enfrentarse a don Juan y para ello se inventa una mentira e involucra a éste con don Mendo diciéndole que don Juan galantea a Leonor, su prometida. Don Diego aprovecha el estupor de ambos para salir por piernas. Don Mendo reta a don Juan; cuando se van a batir aparece don Tello que, intuyendo el desafío entre ambos, les impide que se batan, haciéndose acompañar de ellos dos.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto que provoca el enfrentamiento primero entre don Juan y don Diego es la falsa palabra que este último ha dicho, asignándole la dama tapada a don Juan. Don Diego no quiere reparar la afrenta y lo siguiente es el enfrentamiento entre los dos. El segundo conflicto a resolver es de nuevo otro embuste de don Diego que dice, para escapar del desafío con don Juan, que don Juan galantea a Leonor, la prometida de don Mendo, creando entre estos dos un nuevo conflicto de celos, que conduce de nuevo a que haya un nuevo enfrentamiento, en este caso entre don Juan y don Mendo.

TÍTULO: *Las travesuras del Cid*.⁴⁰⁵

Escena en la que el Cid cuenta a la audiencia cómo fue la toma y batalla de la ciudad de Valencia en monólogo.

JORNADA III, GÉNERO: comedia burlesca, ÉPOCA: siglo XII

Texto.

Cid.-

Pues porque sepais q es mucho
el triunfo que os adquiri,
os dirè como venci;
atendedme.

Rey.-

Ya os escucho.

Cid.-

Vieronse los dos campos mano à mano,
pero yo represento con mi gente
al Moro la batalla, y el Pagano
vn poco se detuvo adredemente.
Pareciòle que aun era muy temprano
para darnos batalla tan ardiente;
y mas de media hora buena, ò mala,
mi exercito de tuvo en la antesala.
Viendo yo su tamaña groseria,
y que mi gente estava en tal aprieto,
por estrenar en èl la valentia
furioso con mis tropas le acometo.
Encapotòse el Sol, turbòse el dia,
y estando todo desta suerte quieto,
estornudò vn Morillo de repente,
y al golpe se assustò toda mi gente.
Y al travarse la lid, en vna alfana,
ancha de orejas, que la flema aborta;
larga de cuello, de cabeça vana;
alta de braços, y de piernas corta;
de ancas chupada, la cola rabicana,

405 Moreto y Cabañas, A., *Las travesuras del Cid*, en TESO.

tan feroz, que por mas que se reporta,
 con los pies el arena sacudia,
 y con las manos no sè que se hazia:
 Descubro vn Moro en vn overo prieto,
 de buen color, y guarnicion al canto;
 dile vn golpe, blandiendo el fuerte habeto,
 cayósele el bonete, que de espanto
 se quedò boca arriba, y con respeto,
 tan alto de la silla le levanto,
 que en tierra de cabeça diò el ginete,
 y se metiò otra vez en su bonete.
 Passo adelante, y con el Moro Muza
 encuentra mi valor, y mi esperança:
 viòme el Alarbe, y todo se espeluzo,
 y fuerte empuña la robusta lança.
 Travòse entre los dos la escaramuça;
 mas yo vn golpe le di con tal pujança,
 que al Morillo, que apenas se sugeta,
 le penetrè vn almilla de bayeta.
 Muere el Moro arrogante, y penoroso,
 y aunque dissimulava generoso,
 tuve el dalle muerte por aguero,
 que siempre diz que fue supersticiero.
 Viendole muerto ya su campo entero
 huyò por varios climas presuroso,
 y al fin vencimos de tuto en tito;
 perdonad si ay con que: acabosito.

MODO ESTRÓFICO: una redondilla al principio; el resto en octavas reales.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: el Cid , el Rey, y otros personajes de la Corte.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): batalla narrada.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: el Cid con sus tropas está frente a la ciudad de Valencia. Allí se enfrentan los dos ejércitos hasta que, según dice, un morillo estornudó y toda la gente se asustó. Se enzarza a pelear con un moro montado sobre un overo prieto al que derriba y después contra el moro Muza a quien también vence, con lo que los demás huyen.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: dado que la comedia es burlesca, las armas pueden ser armas de época, pero también podrían ser otras e incluso utensilios como una bandera o una antorcha, etc.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: cabe la posibilidad. Según texto, no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el Cid quiere tomar la ciudad de Valencia, y los moros presentan batalla.

PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN

AUTOR : PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN

FICHA N° 67

TÍTULO: *La monja Alférez.*⁴⁰⁶

Comentario: Basada en un hecho histórico real.

Escena entre Alonso de Guzmán y el Alférez Nuevo Cid.

JORNADA II, p.14, GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: alrededor de 1620 (siglo XVII).

Texto.

(De noche, sale el Alférez Nuevo Cid.)

Alférez.-

(Él es y viene solo, pues la suerte
después de tanto tiempo a su castigo
la ocasión me dispone; con su muerte
mi afrenta vengaré.) Muere, enemigo.

(Sacan las espadas. Acuchillanse.)

Guzmán.-

¡Ah, vil traidor!

Alférez.-

Procura defenderte.

Guzmán.-

¿Conoces que es Guzmán, el que contigo
mide la espada?

Alférez.-

Muerto soy, espera,
déjame confesar antes que muera.

MODO ESTRÓFICO: octava real.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Guzmán (Catalina de Arauso) y el Alférez Nuevo Cid.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento uno contra uno con armas.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: el alférez Nuevo Cid, de noche, medio oculto, espera a Guzmán. Quiere vengarse de la afrenta que le hizo en una ocasión en la que jugando a las cartas le dio un golpe en la cabeza con el plano de la hoja de la daga, y aunque aparentemente se reconciliaron, esa acción se espera sea lavada en sangre.

406 Pérez de Montalbán, J., *La monja Alférez*, texto electrónico preparado por Ricardo Castells, editado por Vern Williamsen, 1998. (vid: www.trinity.edu/org/comedia/montalba/monjal.html).

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada y daga.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto es la necesidad de venganza de Nuevo Cid que se siente ofendido por Guzmán, cuando éste le dio un golpe con la daga. En aquella ocasión Guzmán tampoco mostró demasiado respeto por el otro, siendo su superior.

REY DE ARTIEDA, ANDRÉS

AUTOR : REY DE ARTIEDA

FICHA N° 68

TÍTULO: *Los amantes de Teruel*.⁴⁰⁷

Escena en la que el personaje reflexiona, al tiempo que busca una ocupación que le distraiga.

ACTO II, ESCENA III, pp.66-67, GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: 1282 (siglo XIII)

Texto.

Marcilla.-

Yr me quiero, pero donde
sino a do pueda estar solo.
Corre, a quien digo, Layn
baja una silla al jardín.

Layn.-

Y la mesa, ¿ bajarela?

Marcilla.-

Mesa, libros y vihuela.

Layn.-

¿Mesa, y libros a qué fin?

Marcilla.-

Para atajar los asaltos
que a mi triste corazón,
le da la imaginación,
con mil pensamientos altos,
y otros mil que no lo son:
quan bien lo haré , si la ocupo,
en que olvide lo que supo;
aunque sea muy gran locura
darle a entender, que Sigura
no cupiesse, en lo que cupo.

Pero, ¿en qué la emplearemos?

En música, no; provoca,
sólo con abrir la boca
a decir y hacer extremos,

407 Rey de Artieda, A., *Los amantes*, en *Los amantes de Teruel*, Edición de Carmen Iranzo, Taurus nº 92, Madrid, 1981, pp.27-112.

si en lo que imaginas toca.
 ¿Ocuparémola en galas?
 Sí que faltando las alas,
 de parecer bien a quien
 pareciste un tiempo bien,
 entretienes la y regalas.

¿En armas? No, que la injuria
 siendo (como lo es) tan fresca
 si eslabón soy, será hiesca,
 provocándome a la furia
 de que usé en la soldadesca.
 Pues vale algo lo que escribo,
 daréle un peso excesivo,
 y será traducir versos,
 que entre conceptos diversos,
 uno apenas queda vivo.
 Ea pues; favor, y auxilio
 para emprendello despacio,
 quiero traducir de Horacio,
 aunque mejor es Virgilio,
 y Ovidio más de palacio.

MODO ESTRÓFICO: décimas.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Diego de Marcilla y, oculto, su criado Layn.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): monólogo y lamento de Marcilla trabando armas, realizando una cata, simulando lucha contra evidentes enemigos.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): este monólogo contiene por un lado el estado anímico de Marcilla, depresivo, y por otro, su necesidad de distraerse, ocupándose en tareas propias del caballero: música, armas, lectura de versos, etc.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada medieval.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO. INDICACIONES Y

OBSERVACIONES DETERMINANTES: el conflicto que genera esta reacción de Marcilla es la imposibilidad de reencontrarse con su amada Isabel de Sigura, que ya es casada.

ROJAS, FERNANDO DE

AUTOR : ROJAS, FERNANDO DE

FICHA N° 69

TÍTULO: *La Celestina*.⁴⁰⁸

Escena ⁴⁰⁹en la que Pármeno y Sempronio asesinan a Celestina.

ACTO XII, GÉNERO: tragicomedia, ÉPOCA: 1499.

Texto.

PÁRMENO.-

¿Adonde yremos, Sempronio? ¿A la cama a dormir o a la cocina a almorzar?

SEMPRONIO.-

Ve tú donde quisieres; que, antes que venga el día, quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena. Que es vna puta vieja. No le quiero dar tiempo en que fabrique alguna ruyndad con que nos escluya.

PÁRMENO.-

Bien dizes. Oluidado lo auía. Vamos entramos e, si en esso se pone, espantémosla de manera que le pese. Que sobre dinero no ay amistad

SEMPRONIO.-

¡Ce!, ¡ce! Calla, que duerme cabo esta ventanilla. Tha, tha, señora Celestina, ábrenos.

CELESTINA.-

¿Quién llama?

SEMPRONIO.-

Abre, que son tus hijos.

CELESTINA.-

No tengo yo hijos, que anden a tal hora.

SEMPRONIO.-

Ábrenos a Pármeno e Sempronio, que nos venimos acá almorzar contigo.

CELESTINA.-

¡O locos trauiessos! Entrad, entrad. ¿Cómo venís a tal hora, que ya amanesce? ¿Qué haués hecho? ¿Qué os ha passado? ¿Despidiose la esperança de Calisto o viue todavía con ella o cómo queda?

408 Rojas, F. de, *La Celestina*, Biblioteca Didáctica Anaya, Edición de Francisca Domingo del Campo, Madrid, 1986, pp.31-343.

409 *Idem*, pp.255-264.

SEMPRONIO.-

¿Cómo, madre? Si por nosotros no fuera, ya andouiera su alma buscando posada para siempre. Que, si estimarse pudiese a lo que de allí nos queda obligado, no sería su hacienda bastante a cumplir la debda, si verdad es lo que dizen, que la vida e persona es más digna e de más valor que otra cosa ninguna.

CELESTINA.-

¡Jesú! ¿Que en tanta afrenta os haués visto? Cuéntamelo, por Dios.

SEMPRONIO.-

Mira qué tanta, que por mi vida la sangre me hierue en el cuerpo en tornarlo a pensar.

CELESTINA.-

Reposa, por Dios, e dímelo.

PÁRMENO.-

Cosa larga le pides, según venimos alterados e cansados del enojo, que hauemos hauido. Farías mejor aparejarnos a él e a mí de almorzar: quiçá nos amansaría algo la alteración que traemos. Que cierto te digo que no quería ya topar hombre, que paz quisiesse. Mi gloria sería agora hallar en quien vengar la yra, que no pude en los que nos la causaron, por su mucho huyr.

CELESTINA.-

¡Landre me mate, si no me espanto en verte tan fiero! Creo que burlas. Dímelo agora, Sempronio, tú, por mi vida: ¿qué os ha passado?

SEMPRONIO.-

Por Dios, sin seso vengo, desesperado; avnque para contigo por demás es no templar la yra e todo enojo e mostrar otro semblante, que con los hombres. Jamás me mostré poder mucho con los que poco pueden. Traygo, señora, todas las armas despedaçadas, el broquel sin aro, la espada como sierra, el caxquete abollado en la capilla. Que no tengo con que salir vn passo con mi amo, quando menester me aya. Que quedó concertado de yr esta noche, que viene, a uerse por el huerto. ¿Pues comprarlo de nueuo? No mando vn marauedí en que caya muerto.

CELESTINA.-

Pídelo, hijo, a tu amo, pues en su seruicio se gastó e quebró. Pues sabes que es persona, que luego lo cumplirá. Que no es de los que dizen: Viue conmigo e busca quien te mantenga. Él es tan franco, que te dará para esso e para más.

SEMPRONIO.-

¡Ha! Trae también Pármeno perdidas las tuyas. A este cuento en armas se le yrá -104- su hazienda. ¿Cómo quieres que le sea tan importuno en pedirle más de lo que él de su propio grado haze, pues es arto? No digan por mí que dando vn palmo pido quatro. Dionos las cient monedas, dionos después la cadena. A tres tales agujijones no terná cera en el oydo. Caro le costaría este negocio. Contentémonos con lo razonable, no lo perdamos todo por querer más de la razón, que quien mucho abarca, poco suele apretar.

CELESTINA.-

¡Gracioso es el asno! Por mi vejez que, si sobre comer fuera, que dixera que hauíamos todos cargado demasiado. ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? ¿Só yo obligada a soldar vuestras armas, a cumplir vuestras faltas? A osadas, que me maten, si no te has asido a vna palabrilla, que te dixere el otro día, viniendo por la calle, que quanto yo tenía era tuyo e que, en quanto pudiesse con mis pocas fuerças, jamás te faltaría, e que, si Dios me dicesse buena manderecha con tu amo, que tú no perderías nada. Pues ya sabes, Sempronio, que estos ofrescimientos, estas palabras de buen amor no obligan. No ha de ser oro quanto reluze; si no más barato valdría. ¿Dime, estoy en tu coraçón, Sempronio? Verás si, avnque soy vieja, si acierto lo que tú puedes pensar. Tengo, hijo, en buena fe, más pesar, que se me quiere salir esta alma de enojo. Di a esta loca de Elicia, como vine de tu casa, la cadenilla, que traxe para que se holgasse con ella e no se puede acordar donde la puso. Que en toda esta noche ella ni yo no auemos dormido sueño de pesar. No por su valor de la cadena, que no era mucho; pero por su mal cobro della e de mi mala dicha. Entraron vnos conosciados e familiares míos en aquella sazón aquí: temo no la ayan leuado, diziendo: si te vi, burleme etc. Assí que, hijos, agora que quiero hablar con entramos, si algo vuestro amo a mí me dio, deuéis

mirar que es mío; que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte ni la quiero. Siruamos todos, que a todos dará, según viere que lo merecen. Que si me ha dado algo, dos vezes he puesto por -106- él mi vida al tablero. Más herramienta se me ha embotado en su seruicio, que a vosotros, más materiales he gastado. Pues aués de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero e avn mi saber, que no lo he alcançado holgando. De lo qual fuera buen testigo su madre de Pármeno. Dios aya su alma. Esto trabajé yo; a vosotros se os deue essotro. Esto tengo yo por oficio e trabajo; vosotros por recreación e deleyte. Pues assí, no aués vosotros de auer ygal galardón de holgar, que yo de penar. Pero avn con todo lo que he dicho, no os despidays, si mi cadena parece, de sendos pares de calças de grana, que es el ábito que mejor en los mancebos parece. E si no, recibid la voluntad, que yo me callaré con mi pérdida. E todo esto, de buen amor, porque holgastes que houiesse yo antes el prouecho destos passos, que no otra. E si no os contentardes, de vuestro daño farés.

SEMPRONIO.-

No es esta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reyna este vicio de cobdicia. Quando pobre, franca; quando rica, auarienta. Assí que adquiriendo cresce la cobdicia e la pobreza cobdiciando e ninguna cosa haze pobre al auariento, sino la riqueza. ¡O Dios, e cómo cresce la necessidad con la abundancia! ¡Quién la oyó esta vieja dezir que me lleuasse yo todo el prouecho, si quisiesse, deste negocio, pensando que sería poco! Agora, que lo vee crescido, no quiere dar nada, por cumplir el refrán de los niños, que dizen: de lo poco, poco; de lo mucho, nada.

PÁRMENO.-

Déte lo que prometió o tomémosselo todo. Harto te dezía yo quién era esta vieja, si tú me creyeras.

CELESTINA.-

Si mucho enojo traés con vosotros o con vuestro amo o armas, no lo quebreys en mí. Que bien sé donde nasce esto, bien sé e barrunto de qué pie coxqueays. No cierto de la necessidad, que teneys de lo que pedís, ni avn por la mucha cobdicia, que lo teneys; sino pensando que os he de tener toda vuestra vida atados e catiuos con Elicia e Areusa, sin quereros buscar otras, moueysme estas amenazas de dinero,

poneysme estos temores de la partición. Pues callá, que quien estas os supo acarrear, os dará otras diez agora, que ay más conoscimiento e más razón e más merecido de vuestra parte. E si sé cumplir lo que prometo en este caso, dígalo Pármene. Dilo, dilo, no ayas empacho de contar cómo nos passó, quando a la otra dolía la madre.

SEMPRONIO.-

Yo dígoles que se vaya y abáxasse las bragas: no ando por lo que piensas. No entremetas burlas a nuestra demanda, que con esse galgo no tomarás, si yo puedo, más liebres. Déxate conmigo de razones. A perro viejo no cuz cuz. Danos las dos partes por cuenta de quanto de Calisto has recibido, no quieras que se descubra quién tú eres. A los otros, a los otros, con esos halagos, vieja.

CELESTINA.-

¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitáste de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy vna vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Viuo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal viuo, Dios es el testigo de mi corazón. E no pienses con tu yra maltratarme, que justicia ay para todos: a todos es yqual. Tan bien seré oyda, avnque muger, como vosotros, muy peynados. Déxame en mi casa con mi fortuna. E tú, Pármene, no pienses que soy tu catiua por saber mis secretos e mi passada vida e los casos, que nos acaescieron a mí e a la desdichada de tu madre. E avn assí me trataua ella, quando Dios quería.

PÁRMENO.-

No me hanches las narizes con essas memorias; si no, embiart'e con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar.

CELESTINA.-

¡Elicia! ¡Elicia! Leuántate dessa cama, daca mi manto presto, que por los sanctos de Dios para aquella justicia me vaya bramando como vna loca. ¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oueja mansa tenés vosotros manos e braueza? ¿Con vna gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años? ¡Allá, allá, con los hombres como vosotros, contra los que ciñen espada, mostrá vuestras yras; no contra mi flaca rueca! Señal es de gran couardía acometer a los menores e a los que poco pueden. Las suzias moxcas nunca pican

sino los bueyes magros e flacos, los guzques ladradores a los pobres peregrinos aquexan con mayor ímpetu. Si aquella, que allí está en aquella cama, me ouiesse a mi creydo, jamás quedaría esta casa de noche sin varón ni dormiríamos a lumbre de pajas; pero por aguardarte, por serte fiel, padescemos esta soledad. E como nos veys mugeres, hablays e pedís demasías. Lo qual, si hombre sintiessedes en la posada, no haríades. Que como dizen: el duro aduersario entibia las yras e sañas.

SEMPRONIO.-

¡O vieja auarienta, garganta muerta de sed por dinero!, ¿no serás contenta con la tercia parte de lo ganado?

CELESTINA.-

¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa tú. E essotro no dé voces, no allegue la vezindad. No me hagays salir de seso. No querays que salgan a plaza las cosas de Calisto e vuestras.

SEMPRONIO.- Da bozes o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirán oy tus días.

ELICIA.-

Mete, por Dios, el espada. Tenle, Pármeno, tenle, no la mate esse desuariado.

CELESTINA.-

¡Justicia!, ¡justicia!, ¡señores vezinos! ¡Justicia!, ¡que me matan en mi casa estos rufianes!

SEMPRONIO.-

¿Rufianes o qué? Esperá, doña, hechizera, que yo te haré yr al infierno con cartas.

CELESTINA.-

¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confesión, confesión!

PÁRMENO.-

Dále, dále, acábala, pues començaste. ¡Que nos sentirán! ¡Muera!, ¡muera! De los enemigos los menos.

CELESTINA.-

¡Confesión!

MODO ESTRÓFICO: está escrita en prosa.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Celestina, Sempronio y Parmeno.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): asesinato de Celestina.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: los criados de Calixto, Sempronio y Pármeno quieren la parte del botín que Celestina ha cobrado y que se niega a darles. Desenvainan las espadas y la acuchillan.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: quizás Celestina pueda intentar defenderse con una navaja o con una silla...

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO. INDICACIONES Y OBSERVACIONES DETERMINANTES: la avaricia de unos y otros.

ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE

AUTOR :ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO

FICHA Nº 70

TÍTULO: *Abrir el ojo*.⁴¹⁰

Comentario: resaltar el monólogo de doña Clara en lenguaje militar, en donde, de modo alegórico, habla del amor como asalto y batalla, nombrando la munición como versos (jornada I, vv,535 y ss.).

Escena en la que don Clemente acude a un duelo concertado en campo abierto con Juan, y acompañado de su criado Cartilla y don Julián.

JORNADA: III, ESCENA: III, vv.2243-2469, pp.439-460, GÉNERO: Comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

(Sale don Julián.)

DON JULIÁN

¿Don Clemente?

DON CLEMENTE

¿Don Julián?

DON JULIÁN

¿Dónde vais tan de mañana
por esta calle del Prado?

DON CLEMENTE

A un negocio de importancia
voy de prisa; adiós amigo.

DON JULIÁN

Él os guarde.

CARTILLA

(Aparte.)

Y si importara
apartarle de nosotros,
se estuviera hasta mañana.

DON JULIÁN

Así...

DON CLEMENTE

¿Qué decís?

410 Rojas Zorrilla, F., *Abrir el ojo*, Edic. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Clásicos Castalia, nº 282, Madrid, 2005, pp.253-485.

DON JULIÁN

Parece
que vais mohíno.

DON CLEMENTE

No es nada;
quedaos con Dios.

DON JULIÁN

Si es pendencia,
vuestro soy, y traigo espada.

CARTILLA

Pendencia es, pero no importa,
que es en el campo.

DON CLEMENTE

No me hagas
que te rompa la cabeza,
pícaro.
(Hace que quiere dar al criado.)

DON JULIÁN

Tened la daga.
¿Vais a reñir?

DON CLEMENTE

No voy tal,
gallina.

CARTILLA

Yo soy un mandria.
¿Pero quién podrá mejor
ir a tu lado a campaña,
como el señor don Julián,
que a menudas estocadas
le contará los botones
al Cid, aunque no los traiga?

DON JULIÁN

Y eso es desconfiar de mí,
y en la Alemania alta y baja
saben quién es el alférez
don Julián de Mata.

CARTILLA

Y basta
reñir un hombre con uno,
sin irse a meter en danza
con dos.

DON JULIÁN

¿Pues con dos queréis
reñir solo?

CARTILLA

(Aparte.)
Dio en la trampa.

DON CLEMENTE

¿Pues no basta mi criado?

CARTILLA

Yo sé si basta o no basta,
y a toda ley don Julián...

DON JULIÁN

Y yo tengo con vos tanta,
que de vos no he de apartarme.

DON CLEMENTE

Pues Cartilla, vete a casa,
que ya vamos dos a dos.

CARTILLA

Pues adiós.

DON JULIÁN

¿Adónde aguardan
los que os esperan?

DON CLEMENTE

Están
a la vuelta de esas tapias,
que son de los Trinitarios
Descalzos.

(Anden por el tablado.)

DON JULIÁN

¿Sabré la causa
por qué os han desafiado,
amigo?

DON CLEMENTE

Por una dama.

(Sale Cartilla detrás.)

CARTILLA

Poco a poco he de seguirlos,
y he de hacer la patarata
de valiente a su ocasión.

DON JULIÁN

¿Sabéis jugar bien las armas?

DON CLEMENTE

Con cólera no hay destreza.

DON JULIÁN

Yo no la tengo, y me holgara
aprovechar dos liciones
de Carranza.

DON CLEMENTE

Heridas falsas
son todas las que enseñó.

DON JULIÁN

Quien no sabe ejecutarlas
las llama así; mas yo sé
si son finas o son falsas.

DON CLEMENTE

¿Habéis jugado en Madrid?

DON JULIÁN

Con los hombres de más fama.

DON CLEMENTE

Dan aquí unas zambullidas
excelentes.

DON JULIÁN

Extremadas;
para librar zambullidas
yo sé una lición bizarra.

DON CLEMENTE

Decídmela.

DON JULIÁN

No jugar
con quien las juega.

CARTILLA

No es mala.

DON CLEMENTE

Aquellas las tapias son.

DON JULIÁN

Y este el campo.

DON CLEMENTE

Y allí aguarda.

(Sale Juan.)

JUAN

Bien venido, don Clemente.

DON CLEMENTE

Ya yo vengo a la campaña
a cumplir mi obligación.

JUAN

Señor don Julián de Mata,
¿vos contra mí?

DON JULIÁN

Cuando salgo
llamado, del que me llama
soy amigo solamente.

DON CLEMENTE

Pues ea, sacad la espada,
llamad a vuestro padrino.
¿Qué aguardáis?

JUAN

Una palabra,
yo vengo solo.

DON CLEMENTE

¿Por qué?

JUAN

Fui a buscar un camarada,
que es valiente, de mi tierra,
y me han contado en su casa

que ayer tarde se fue a Almagro
que yo en esta confianza
os escribí que trujeseis
otro con vos; pero basta
que riñamos vos y yo,
vuestro padrino se vaya
a prevenir confesor
y saquemos las espadas;
y a quien se la diere Dios,
que se la perdone el Papa.

DON JULIÁN

Decís bien; mas yo he salido
a reñir a la campaña,
y a un hidalgo de mi porte
de mi obligación y fama,
le toca en saliendo al campo
reñir; vuelva, si le agrada
a buscar otro padrino,
y a mi propio padre traiga,
que en el campo, con mi padre
me he de matar a estocadas.

JUAN

¿Vos no sois mi grande amigo?
Responded.

DON JULIÁN

Fuilo en la Mancha,
y este es otro arzobispado.

CARTILLA

(Aparte.)
(Ahora entra mi patarata.)
¿Oye ucé? Traiga otros dos.

JUAN

Dos, ¿por qué?

CARTILLA

Vucé los traiga,
que del lado de mi amo
no he de irme.

DON CLEMENTE

Uno solo basta,
que yo haré que nos deje.

CARTILLA

No hayas miedo que tal haga,
que yo he comido tu pan
aunque no he bebido tu agua,
y de aquí no he de apartarme
hasta que a su lado salga
un valiente motilón
con quien darme de las astas.

DON CLEMENTE

¿De cuándo acá tú valiente?
¿Desde ahora?

CARTILLA

Hay horas menguadas.

JUAN

Don Clemente, oid por Dios.

DON CLEMENTE

Idos, no estéis importuno.

JUAN

Basta ir a buscar a uno
sin que haya de buscar dos,
o haréis los tres que me alabe
que estoy solo.

DON CLEMENTE

Tú te has de ir;
di, ¿por qué quieres reñir?

CARTILLA

Yo he de saber a qué sabe.
(Aparte.)
(Este hombre no reñirá,
y yo quedo por valiente.)

JUAN

Voy por otro amigo.

DON JULIÁN

Tente,
que un remedio he hallado ya.

CARTILLA

Si me toca el pundonor,
no le oigo.

DON CLEMENTE

Hablad.

DON JULIÁN

Ya le digo.

JUAN

¿Qué es?

DON JULIÁN

Yo soy vuestro amigo,
como soy del Regidor.

JUAN

Antigua es nuestra amistad.

CARTILLA

(Aparte.)

En paz los quiere meter.

DON JULIÁN

Él no sabe o quien traer
por padrino.

DON CLEMENTE

Así es verdad.

DON JULIÁN

Pues yo me paso a su lado,
porque esto se empiece ya,
y a vuestro lado podrá reñir...

DON CLEMENTE

¿Quién?

DON JULIÁN

Vuestro criado;
para esto le dad licencia;
dos a dos, los cuatro así
reñiremos, que por mí
no se ha deshecho pendencia
porque no es razón, ni quiero
ahora, aunque sea razón
que se deje esta cuestión
por no hallar su compañero.
(Pátese al lado del Regidor.)

DON CLEMENTE

¿Vos no venisteis conmigo?

DON JULIÁN

Haced vos cuenta que no.

DON CLEMENTE

¿Y queréis que riña yo
con vos? Responded.

DON JULIÁN

No, amigo.

DON CLEMENTE

¿Pues cómo os vais de mi lado
hoy que a reñir os provoca
mi amor?

DON JULIÁN

Es que a mí me toca
reñir con vuestro criado.

CARTILLA

No te toca, hay otros modos
para hallar suave medio.

DON JULIÁN

Yo no hallo mejor remedio
para que riñamos todos.

CARTILLA

Entremetido malino,
respóndeme, ¿de qué suerte
te has metido por meterte
en meterte a ser padrino?

DON CLEMENTE

Yo de su modo civil
tomaré venganza honrosa.

DON JULIÁN

Don Clemente, ya eso es cosa
que no la han hecho dos mil.

DON CLEMENTE

Razón y acero serán
los que me venguen aquí.

(Sacan las espadas.)

CARTILLA

El diablo me metió a mí
en llamar a don Julián.

DON JULIÁN

Sacad la espada.

CARTILLA

¡Hay tal loco!

(Riñen Cartilla y don Julián.)

DON JULIÁN

El lacayo muestra bríos.

DON CLEMENTE

¿Vos qué aguardáis?

DON JULIÁN

Reyes míos,

(Saca la espada y tírale don Clemente.)

matémonos poco a poco;
¿cómo tiráis estocadas?
Eso es quererme matar.

DON CLEMENTE

¿Qué he de hacer?

JUAN

En mi lugar
reñimos a cuchilladas.

CARTILLA

Cerrada conmigo la hace.

JUAN

Tened, ¿no queréis teneros?

DON CLEMENTE

¿Qué hay?

JUAN

Troquemos compañeros;
pasaos acá.

DON JULIÁN

Que me place.

(Truecan, pasándose don Julián a reñir con don Clemente, y Cartilla con el Regidor)

Ea, riñamos, amigo,
que yo a todo me acomodo.

CARTILLA

Por sólo meterse en todo,
se mete a reñir contigo.

DON JULIÁN

Entrad recto y con valor.

(Tíranse.)

DON CLEMENTE

Sola diestro.

DON JULIÁN

Como valiente.

JUAN

Mal por mal venga el sirviente.

CARTILLA

Mal por mal el Regidor;
ea, ese brazo tended.

DON JULIÁN

Partid connmigo.

DON CLEMENTE

Ya parto.

DON JULIÁN

Va por el círculo cuarto
esta estocada, tened.

(Dale una estocada don Clemente a don Juan.)

DON CLEMENTE

¿En qué os suspendéis?

DON JULIÁN

Sospecho
que herido agora me habéis
sin saber lo que os hacéis.

DON CLEMENTE

¿Dónde es la herida?

DON JULIÁN

En el pecho.

DON CLEMENTE

No puede ser.

DON JULIÁN

Esto es cierto.
¿Sabéis por qué me habéis dado?

DON CLEMENTE

Decid ¿por qué?

DON JULIÁN

De confiado;
mal haya el partir abierto;
pero por más que destreza
sangre y valor me apasiona.
(Riñen.)

DON CLEMENTE

Decís bien.

CARTILLA

Arda Bayona.

DON CLEMENTE

¿Qué es eso?

DON JULIÁN

Otra en la cabeza;
(Dale en la cabeza.)
don Clemente, oíd por Dios;
el reñir con vos aquí
yo no lo hago por mí.

DON CLEMENTE

¿Pues por quién lo hacéis?

DON JULIÁN

Por vos.

DON CLEMENTE	Yo hago a los cielos testigos que conozco lo que os debo.
DON JULIÁN	Miren aquí lo que llevo por servir a mis amigos; hasta vengarme es preciso que pelee como un Cid. <i>(Sale un soldado.)</i>
SOLDADO	Caballeros, advertid que en Atocha han dado aviso a un alcalde que allí estaba.
CARTILLA	Pues yo me voy a sagrado.
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Don Clemente, Cartilla, Juan y don Julián.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): don Clemente va a batirse con Juan el regidor, porque la noche anterior se encontraron en casa de Hipólita. Buscan a alguien que les acompañe, pues aquellos son dos y, a propuesta de Cartilla, buscan a don Julián, un bobo de la espada, que se ofrece a participar en el duelo junto a don Clemente. Cuando llegan al lugar Juan está solo, y tras varias elucubraciones deciden que don Julián se pase al lado de Juan y Cartilla peleará con don Clemente, y así serán dos contra dos. Cruzan armas y vuelven a cambiar de parejas, enfrentándose Cartilla y Juan y don Clemente con don Julián, que se llevará varias heridas.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada de época: de taza o de lazo.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO. INDICACIONES Y OBSERVACIONES DETERMINANTES: el duelo al que Juan le ha retado es por celos. El enredo es mayúsculo entre estos tres tipos, don Clemente, don Julián y Juan, que persiguen indistintamente a las tres damas: doña Clara, doña Beatriz e Hipólita.	

AUTOR : ROJAS ZORRILLA

FICHA N° 71

TÍTULO: *Los bandos de Verona*⁴¹¹

Comentario: recreación sobre la obra *Castelvines y Monteses* de Lope, o sobre *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pues las tres obras tratan mismo tema, casi iguales personajes, casi los mismos nombres, aunque cada una tiene sus particularidades y su registro más o menos trágico: en Shakespeare es una tragedia, en Rojas Zorrilla es un drama, con tintes de dramón (tirando al drama neoclásico), y en Lope es una comedia de final feliz y parejas reconciliadas. En esta de Rojas Zorrilla las familias se llaman Capelete y Montesco, y el motivo del enfrentamiento entre ellas, agresivo y visceral, fue un accidente mortal para un Capelete en unas justas organizadas hace cuatro años, conflicto que resulta un poco forzado para sustentar tanto sufrimiento. Destacamos que a pesar de los odios, hay dos mujeres, una de cada familia, que son amigas de siempre, que se lamentan de ese estado de guerra y que se cuentan sus cuitas; que además son familia política, pues una de ellas, Elena, Montesco, hermana de Alexandro, pretendiente de Julia, está casada con Conde Paris que es Capelete. Hay un buen enfrentamiento de armas, que reproducimos, y también un buen monólogo de Guardainfante, el criado gracioso de Alexandro, en donde trata de hacerse el valiente en una de las refriegas.

Escena en la que Antonio padre de Julia, el Conde Paris y Andrés Capelete se enfrentan a Alexandro Romeo para darle muerte.

JORNADA I, pp.37-43, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII

Texto.

Antonio.-

Muera Alexandro Romeo.

Alexandro.-

No querrá el cielo traidores.

Elena.-

Ingrato, no querrá el cielo.

Antonio.-

Pues, ¿cómo tú aquí, Alexandro?

Conde.-

Tú, Elena, ¿cómo aquí dentro?

Julia.-

Ahora, ¿qué he de hacer de mi?

Antonio.-

¡Estatua soy!

Julia.-

¡Muerta quedo!

Antonio.-

Dentro de mi casa, ¿cómo
ahora?

411 Rojas Zorrilla, F., *Los bandos de Verona*, en TESO.

Elena.-

Mi muerte temo.

Antonio.-

¿Profanáis este sagrado?

Alexandro.-

¡Respóndeme tu primero,
como eres traidor, que yo
te daré respuesta luego!

Conde.-

Tú, ¿cómo estas aquí? Elena,

Elena.-

Respóndeme tú, si es yerro
que te quiera yo, y después
diré cómo entré aquí dentro.

Antonio.-

Yo busco a la ofensa mía
la venganza como puedo?

Alexandro.-

Hija es del valor la ira,
pero la traición, del miedo.

Conde.-

Tu eres del contrario bando.

Elena.-

También tu aborrecimiento
es contra el bando de amor,
y te adoro à todo riesgo.

Alexandro.-

Pues que intentáis?

Antonio.-

Darte muerte.

Andrés.-

Y yo a tu lado pretendo
dar venganza a una sospecha.

Conde.-

Amigos, muera Romeo.

Alexandro.-

Para traidores sois pocos.

(Sale Julia.)

Julia.-

Padre, y señor, si merezco
que hallen lugar en tus iras
las caricias de mi ruego
sabe que (desta manera
Apar.
remediar procuro un riesgo)

Antonio.-

¿Qué decís?

Julia.-

Que es Alexandro
mi amante, mi esposo, y dueño,
y que das muerte a tu honor
si le matas.

Antonio.-

Antes quiero,
porque no muera mi honor,
darle muerte.

Conde.-

Pues yo empiezo
agora a tener más iras,
porque empiezo a tener celos.

Andrés.-

Pues yo tengo amor también,
luego también yo los tengo.

Antonio.-

Pues muera.

(Riñen todos contra Alexandro.)

Julia.-

Detén la espada.

Alexandro.-

Traidores.

Elena.-

Ten el acero.

Antonio.-

No es traidor el que se venga.

Alexandro.-

Vive el cielo que me huelgo
que seáis tantos.

(Sale Carlos, pónese al lado de Alexandro.)

Car.

A tu lado
tienes a Carlos Romeo:
tu criado me avisó
tu riesgo, y viene a tu riesgo,
deudos, parciales, y amigos
tuyos me vienen siguiendo.

Alexandro.-

Mueran todos.

Julia.-

Ven Elena.

Elena.-

¿Dónde vas?

Julia.-

Veráslo presto.

Alexandro.-

Pues mueran los Capeletes.

Dentro.-

Mueran.

Todos.

Mueran los Montescos.

*(Entranse acuchillando, y tornan a salir el Conde sin espada,
Alexandro, Julia, y Elena).*

Conde.-

Detén la espada Alexandro.

Alexandro.-

Muere traidor.

Conde.-

Yo no creo
que la muerte me has de dar
sin espada

Alexandro.-

Yo no tengo
lástima del que es traidor,
muere.

(Pónese Elena en medio.)

Elena.-

Detén el acero,
que es mi esposo.

Julia.-

Dale la muerte,
que es mi enemigo

Alexandro.-

Eso apruebo

Elena.-

Mira que es el dueño mío.

Julia.-

Mira que es quien te da celos.

Elena.-

Que es mi esposo.

Alexandro.-

No te quiere.

Elena.-

Que importa, si yo le quiero:

Julia.-

Que es quien quiere serlo mío.

Elena.-

Mira que no puede serlo.

Julia.-

Mira que es traidor.

Alexandro.-

Bien dices.

Elena.-

Que está rendido.

Alexandro.-

Esso veo.

Julia.-

No me quieres, si perdonas
a quien me quiere.

Alexandro.-	¿A qué espero?
Elena.-	No soy tu sangre si matas al que es mi esposo, y mi dueño.
Carlos.-	<i>(Dentro). Mueran Capeletes.</i>
Todos.-	Mueran.
Otros.-	Viva Alexandro Romeo.
Antonio.-	<i>(Dentro)</i> ¡Socorro, Andrés Capelete, que me dan la muerte!
Julia.-	Presto, ve a socorrer a mi padre.
Alexandro.-	Detente Carlos Montesco, no le des la muerte, aguarda.
Julia.-	Libra a mi padre de un riesgo, que si aquesta vida es tuya, esta es la que yo le devo.
Alexandro.-	Pues a ti yo te di muerte con dejarte con los celos; a ti te doy una vida, pues con tu esposo te dejo; y a mí me añadido un blasón pues no te doy muerte, y puedo.
MODO ESTRÓFICO: romance en é-o.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Conde Paris, Antonio y Andrés de los Capeletes, contra Alexandro Romeo ayudado por Carlos su amigo, por los Montescos.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal seguido de lance de armas. Empieza como enfrentamiento de tres contra uno, evoluciona a dos contra tres, para acabar en uno contra uno.	

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: en casa de Julia Capelete se encuentra Alejandro, que ha ido a hablar con Antonio, padre de Julia, para pedirla por esposa, y Elena, su hermana; también está Guardainfante, criado. Llegan Antonio Capelete y Conde Paris, casado con Elena (que la desprecia). Se ocultan aquellos. Éstos conciertan anular el matrimonio con Elena, para casarse con Julia después, y cuando Antonio va en busca de su hija, Alejandro y Elena se muestran y se enfrentan a ellos. Llegan Andrés Capelete; éste, el Conde y Antonio desenvainan contra Alejandro. Acude Carlos Montesco, amigo de Alejandro, con gente, y se traza un combate grupal. Dentro de este combate se enfrentan Alejandro y Conde Paris que, desarmado, es perdonado, al igual que Antonio, padre de Julia.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO : es el odio generado entre las dos familias, o más bien entre algunos miembros de esas familias.

AUTOR : ROJAS ZORRILLA

FICHA Nº 72

TÍTULO: *Donde hay agravios no hay celos.*⁴¹²Escena⁴¹³ de enfrentamiento y pelea de dobles parejas caballero-criado contra caballero-criado.**JORNADA I, vv.205-334, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII**

Texto.

(Sale Bernardo criado solo embozado.)

Bernardo.-

Sobre tener gran recelo,
 no tengo poco cuidado,
 que mi amo salga tan tarde,
 y que entrase tan temprano,
 las doce y mas de la noche
 son ya, y estando cerrados
 los postigos de la calle:
 mas dudo, y menos alcanzo
 amante ciego de Inés,
 de la belleza milagro,
 Fénix de amor, mi señor
 vive y muere de sus rayos;
 pero siendo Inés su prima,
 y su tío don Fernando,
 los que entraren en sospechas
 son discursos temerarios;
 pero aquí le he de esperar
 en tanto que el Sol dorado,
 al Alba que los avisa
 mande recoger sus Astros.

D. Juan.-

Ea, pregúntalo, acaba.

Bernardo.-

Aquí he de esperar.

Sancho.-

Hidalgo

412 Rojas Zorrilla, F., *Donde hay agravios no hay celos*, Edic. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Clásicos Castalia, nº 282, Madrid, 2005, pp.53-252.

413 *Idem*, pp.67-78.

donde posa un Caballero,
que se llama don Fernando
de Rojas? si es vuestro
curial en aqueste barrio.

Bernardo.-

Vive en esta propia casa.

Sancho.-

Dígame usted en que cuarto?

Bernardo.-

En toda la casa vive.

Sancho.-

Guárdele Dios cien mil años,
cuatro ò cinco mas ò menos.
Señor, ya hemos encontrado
tu mujer, mas siendo propia,
fuera no hallarla milagro.

D. Juan.-

Ya lo escuché.

Bernardo.-

Vive Dios, (*Aparte.*)
que presumo que lo he errado
en haber dicho la casa,
que estando dentro mi amo,
para esperarle, y salir
no ha de ser poco embarazo

Sancho.-

Ea, manos a la boda

D. Juan.-

Ea, no llamas?

Sancho.-

Ya llamo.

(*Va a llamar.*)

Bernardo.-

Oye vuestro Caballero?

Sancho.-

Caballero? mas abajo
tengo mi alcuña, que quiere?

Bernardo.-

Que ay enfermos en el barrio,
y es tarde, y mañana hay día.

Sancho.-

Los dos que ve, se han criado
en la Noruega, y assi
por la noche negociamos.

Bernardo.-

Tanta priessa traen los dos?

Sancho.-

Nunca traemos espacio.

Bernardo.-

Diga, ¿por qué?

Sancho.-

Porque quieren
muy apriessa los soldados.

Bernardo.-

No le entiendo.

Sancho.-

Dios me entiende.

Bernardo.-

Ha cenado?

Sancho.-

Si he cenado,
mas tu, y tu padre, y tu abuelo,
y tu alma sois los borrachos.

(Empuñe la espada.)

Bernardo.-

To, to, to, valiente me es?

D. Juan.-

Ahora la tiendes? Sancho.

Sancho.-

Yo la doblaré después.

Bernardo.-

Oye?

Sancho.-

Bien oigo.

- Bernardo.-
Aquí al lado
de los padres Recoletos,
pues quiere reñir, le aguardo.
- Sancho.-
Pícaro, yo nunca riño,
siendo Sancho, y siendo el bravo
al lado de Recoletos,
sino al lado de endiablados.
- Bernardo.-
Assi los pienso sacar (*Aparte.*)
de la calle, ya me canso
de sus cosas, y otra vez
digo, que espero en el prado.

(*Vase.*)
- Sancho.-
Mas se cansará vuessed
si me espera, por san Pablo
q le he de matar
- D. Juan.-
Aguarda,
escúchate Sancho.
- Sancho.-
Aguardo.
- D. Juan.-
Entremos a ver a Inés,
y al instante que salgamos
le irás a buscar?
- Sancho.-
Bien dices,
ha desta casa? en lo alto
(*Abren un postigo.*)
han abierto un postiguillo
- D. Juan.-
Si responden?

Sancho.-

no está claro.

(Baje don Lope por un balcón, y salte al tablado.)

D. Juan.-

Un hombre, viven los cielos,
ò la vista me ha engañado
desciende por un balcón.

Sancho.-

La gran llaneza le alabo.

Don Lope.-

Quien es, quien està en la calle?
(Saque la espada don Lope.)
no es Bernardo?

D. Juan.-

No es Bernardo,
diga quien es?

Don Lope.-

No es posible,
aquí ay gran riesgo si aguardo,
y si me voy doy indicios
de cobarde, ò de villano,
este es el medio mejor,
sino dejan libre el paso,
ansi le intento cobrar.

D. Juan.-

Ay valor, y tengo manos.

(Saca la espada don Iuan.)

Don Lope.-

La oscuridad de la noche,
y lo importante del caso,
y ver que al ruido que hacemos
ha de salir don Fernando,
(Riñendo.)
me dà ocasión a volver

al riesgo de honor los passos,
ya yo he cobrado la calle,
y puesto que la he cobrado,
y que no soy conocido,
por dama y honor volvamos.

(Vase.)

(Han reñido con capas y espadas, como que hace oscuro, y errándose, tira a su criado don Juan.)

D. Juan.-

Sino me dices quien eres,
no has de passar

Sancho.-

Oiga el diablo,
mi amo riñe conmigo.

(Vase y quedase acuchillando Sancho y su amo sin conocerse.)

D. Juan.-

Dígame, quien es?

Sancho.-

Soy Sancho.

D. Juan.-

Que dices?

Sancho.-

Lo q te digo,
sino hablas recio, te mato.

D. Juan.-

Luego se fue?

Sancho.-

No lo ves?

D. Juan.-

El que bajó?

Sancho.-

No está claro
que dará mejor carrera
quien supo dar tan buen salto.

D. Juan.-	Sigámosle.
Sancho.-	Tienes postas?
D. Juan.-	Que se fuese!
Sancho.-	Verbû caro factum est, y que de cosas en un instante han passado.
D. Juan.-	No creas que era cobarde el que bajó.
Sancho.-	Pues yo cuando pienso que nadie es gallina, todos para mi son gallos.
D. Juan.-	Si has visto lo que nos passa que te parece que hagamos?
Sancho.-	Lo que a ti te pareciere.
D. Juan.-	Discurramos
Sancho.-	Discurramos, que ya amanece, y tendremos los entendimientos claros.
MODO ESTRÓFICO: romance á-o.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan y Sancho; don Lope y Bernardo.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal seguido de lance de armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Juan y Sancho llegan a Madrid en busca de una dama. Es de noche, por lo que deciden aguardar a que amanezca. Al poco ven que de la casa en la que están esperando se descuelga un galán, don Lope; con él y su criado Bernardo cruzan palabras y espadas.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO : cuando dos galanes se encuentran en el espacio de la dama que pretenden surgen los celos y las discusiones y enseguida son las armas las que parlotean. El conflicto viene dado porque la pareja que aguarda ve a alguien bajar de la casa; lo mismo se podría decir del galán que se descuelga de la casa al encontrarse con los otros en la calle que acosan desenvainando.

TÍTULO: *Entre bobos anda el juego.*⁴¹⁴

Comentario: en esta obra Rojas Zorrilla cita a dos maestros de armas, Jerónimo de Carranza y Luís Pacheco de Narváez, autores de tratados de armas en el siglo XVI y XVII respectivamente, y al maestro armero toledano Francisco Ruíz Patilla del siglo XVII.

Peripetia inicial: Don Antonio ha desposado a su hija doña Isabel con don Lucas. Se inicia la acción con ésta y su criada Andrea, hablando de los maridos ("no hay marido bueno"). Doña Isabel dice que está enamorada de un caballero, pero que no sabe quien es. Llega un coche a recogerlas con don Pedro, que está enamorado de doña Isabel, y su criado Cabellera, enviado por don Lucas ("galán de entremés"). Ella va con una máscara, pero cuando ve a don Pedro conoce que es el galán del que está enamorada. Con don Antonio van todos a la venta en la que se van encontrar con don Lucas y su hermana doña Alfonsa. También aparece un tercer pretendiente de doña Isabel, un galán pegajoso, don Luís, que hace tiempo que la sigue. Todos coinciden en la venta, donde pasarán la noche y se buscarán unos a otros y otras, se tendrán celos, se producirán confusiones y enredos a millares, se desharán casamientos y se harán nuevos maridajes hasta que todos queden contentos.

Escena⁴¹⁵ en la venta, a la que acuden por un lado don Lucas y su hermana doña Alfonsa, y por otro doña Isabel, su criada Andrea, su padre don Antonio, don Pedro y su criado Cabellera; por otro lado acuden don Luís, pretendiente antiguo y pesado de doña Isabel, con su criado Carranza.

JORNADA I, vv. 661-670, GÉNERO: comedia de figurón, ÉPOCA: siglo XVII

Texto.

Don LUIS.-

Gente cursa el camino. ¿Si ha llegado?

CARRANZA.-

¿Qué es cursa? ¿Este camino está purgado?

(*Voces dentro.*)

VOZ 1.-

¡Ah de la venta!

VOZ 2.-

¡Ala!

VOZ 1.-

¡Ah, seor ventero!

¿Hay qué comer?

VOZ 2.-

No faltará carnero.

414 Rojas Zorrilla, F., *Entre bobos anda el juego*, Edic. de F. Ruíz Morcuende, Clásicos Castellanos nº 35, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, pp.99-220.

415 *Idem*, pp.125-132.

VOZ 1.-
¿Es casado usted?

VOZ 2.-
Más ha de treinta.

VOZ 1.-
Según eso, ¿carnero hay en la venta?

VOZ 3.-
Huésped, así su nombre se celebre,
véndame un gato que parezca liebre.

VOZ 2.-
¿Ala!

VOZ 1.-
¿Qué hay?

VOZ 2.-
Mentecato,
compra al huésped, que es liebre y tira a gato.

CARRANZA.-
Una dama y un hombre miro.

Don LUIS.-
Quedo,
espérate, que vienen de Toledo.

CARRANZA.-
Nada, pues, te alborote.

VOZ 1.-
¿Dónde van Dulcinea y don Quijote?

VOZ 2.-
¿Dónde han de ir? Al Toboso, por la cuenta.

Don LUCAS.-
¡Voy al infierno!

VOZ 1.-
Eso es la venta.

Don LUIS.-
¡Raro sujeto es éste que ha llegado!

CARRANZA.-
Aquéste es un don Lucas, un menguado,
de Toledo.

VOZ 1.-
¡Ah, seor huésped! Si le agrada,
écheme ese fiambre en ensalada.

VOZ 2.-

Si va a Madrid la ninfa a estar de asiento,
en la Calle del Lobo hay aposento.

VOZ 3.-

Pues a fe que es mujer de gran trabajo.

Don LUCAS.-

¡Pues voto a Jesucristo, si me bajo,
que han de entrar en la venta por la posta!

VOZ 2.-

¡Gua, gua!

VOZ 1.-

¡Que la ha tenido don Langosta!

Don LUCAS.-

¡Mentís, canalla!

CARRANZA.-

Agora ha echado el resto.

Don LUCAS.-

Apeaos, doña Alfonso; acabad presto,
porque quiero reñir.

ALFONSA.-

Detente, espera;
que me dará un desmayo que me muera.

VOZ 1.-

Doña Melindre, déjele.

Don LUCAS.-

¿Qué espero?
Matarélos, a fe de caballero.

Doña ALFONSA.-

Detente, hermano.

Don LUCAS.-

Vínome la gana.

(Salen don Lucas y doña Alfonso.)

Téngame cuenta usted con esta hermana.

Don LUIS.-

¿No ve usted que es vaya?

CARRANZA.-

Uced se tenga.

Don LUCAS.-
 ¡Conmigo no ha de haber vaya ni venga!
 ¡Gentecilla!

VOZ 2.-
 ¡Gua, gua!

Don LUIS.-
 Tened templanza.

VOZ 1.-
 ¡Envaine vuesarced, señor Carranza!

Don LUCAS.-
 ¿A mí, Carranza, villanchón malvado?

CARRANZA.-
 Yo soy Carranza, y soy muy hombre honrado;
(Empuña la espada Carranza.)
 que yo también me atufó y me abochorno.

Don LUCAS.-
 ¡Mientes tú y cinco leguas en contorno!

CARRANZA.-
 ¡Sáquela!

Don LUIS.-
 Téngase, que ya me enfada.

Don LUCAS.-
 Déjeme darle sólo esta estocada.

Don LUIS.-
 Tened.

Don LUCAS.-
 Yo he de tirarle este altibajo.

Don LUIS.-
 No me desperdiciéis este agasajo.

Don LUCAS.-
 No os entiendo.

Doña ALFONSA.-
 ¡Señor, mira...!

Don LUIS.-
 Repara
 que es mi sirviente.

Don LUCAS.-
 ¡Fuera!
(Dentro.)

Don PEDRO.-

¡Para!

TODOS.-

¡Para!

Don LUIS.-

Una litera entró y podéis templaros.

Don LUCAS.-

Aunque entre un coche, tengo de mataros.

(Salen don Pedro, don Antonio, Cabllera, Andrea y doña Isabel con mascarilla.)

Don PEDRO.-

¿Qué es esto?

Doña

ALFONSA.-

Tente, hermano;

detente.

Don LUCAS.-

No me vayan a la mano.

Don ANTONIO.-

¿Con quién riñe?

Don LUIS.-

Con éste, mi criado.

Don ANTONIO.-

¡(Con un pobre criado así indignado!

Don Lucas, débaos yo aquesta templanza.

Don LUCAS.-

Yo pensé que reñía con Carranza.

Don LUIS.-

Envainad, pues os logro tan templado.

Don LUCA.-

Primero ha de envainar vuestro criado.

CARRANZA.-

La espada desempuño

y obedezco.

(Envaine.)

Don LUCAS.-	Envaino la de Ortuño.
Doña ISABEL.-	Andrea, ¡qué mal hombre!
ANDREA.-	¡Qué hosco y negro!
Don LUCAS.-	Por mi cuenta, señor, vos sois mi suegro.
MODO ESTRÓFICO: pareados endecasílabos.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Lucas se enfrenta a varios de los personajes que hay en la venta, que le toman a burla su llegada con su hermana doña Alfonsa, desenvainando la espada: Alguien le llama Carranza y él se lo toma como un insulto. Carranza, criado de don Luís se siente ofendido y desenvaina, acuchillándose entre ellos. Primero don Luís, luego doña Alfonsa y después don Antonio intentan que don Lucas se tranquilice y no se bata.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): a raíz de la burla de varios contra don Lucas en la venta éste desenvaina y amenaza. Cuando se enfrenta a Carranza, criado de don Luís, cruzan armas, que quedan en tablas al ser separados por todos los asistentes.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: llegan a la venta don Lucas y su hermana doña Alfonsa y los que en ella se encuentran les hacen burla, pues deben de ser dos personajes particulares; cuando uno de ellos le llama Carranza se siente ofendido, y desenvaina, creyendo que le está diciendo que es como el maestro de armas sevillano Jerónimo de Carranza, que escribió un tratado de armas, controvertido, <i>Filosofía y destreza de las armas</i> , ⁴¹⁶ publicado en 1582. El criado de don Luís, Carranza, se toma como una ofensa personal la respuesta ofendida de don Lucas y cruzan armas entre ellos, hasta que son separados.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada don Lucas; los demás, desde espada hasta sillas, mantel de mesa, sombrero, cuchillo o navaja, etc. El criado Carranza también empuña espada. La impresión visual tiene que favorecer la idea de mofa y burla de todos contra don Lucas, y para ello cualquier objeto puede valer: un mantel podría ser objeto con el que citarlo como si fuera un toro, un sombrero es un objeto arrojadizo, una silla sirve para protegerse de una cuchillada perdida, etc.	

416 Carranza, J., *Filosofía y destreza de las armas*, Casa del Autor, San Lucar de Barrameda, 1582. El tratado tuvo su polémica, al igual que el maestro de armas que, así mismo, tuvo sus adeptos y detractores, entre los que, posiblemente, se encontraba don Lucas. Téngase en cuenta que desde la fecha de la publicación en 1582, hasta la fecha de la ficción que se cita en la obra, 1638, ha pasado más de medio siglo, y sabemos que con posterioridad a este tratado se imprimieron otros en los que se continuaba esa línea en el del juego de las armas, o/y se alambicaban otros tratados que se alejaban del espíritu contenido en esa primera obra conocida. Podríamos citar entre los autores y diestros más conocidos a Luís Pacheco de Narváez y, con posterioridad a esa fecha, a Nicolás Tamarit, que escribieron respectivamente *Libro de la grandeza de la espada*, en 1600, y *Cartilla y luz en la Verdadera Destreza sacada de don Luís Pacheco de Narváez y de los Autores que refiere*, en 1696.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: posiblemente los mencionados y otros.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: sin lugar a dudas es la burla que hace la gente alojada en la venta sobre don Lucas y su hermana: este hecho agravia y ofende a don Lucas que se enfrenta a todos.

AUTOR : ROJAS ZORRILLA

FICHA N° 74

TÍTULO: *Obligados y ofendidos*.⁴¹⁷

Comentario: el comienzo de esta obra es parecido a otra de Lope *Amor, pleito y desafío*, en la que también el acogido por un caballero es hermano del que ha sido muerto por un lío de faldas; en este caso es el hermano de la cortejada, con aliados, el que se enfrenta al pretendiente, y es herido; el otro hermano, el Conde, sin saberlo, ayuda al pretendiente, sin saberlo, cuando ve que son varios contra uno: le socorre y le acoge. Cuando el Conde conoce que el fallecido es su hermano, y que el ofensor es la persona que él ha acogido, hace que ambos se sientan obligados, por agradecimiento y ofendidos, por la ofensa inferida.

Escena en la que varios rufianes capitaneados por Arnesto, hermano del Conde, hacen emboscada a don Pedro, y a su criado Crispín; seguidamente el Conde ayudará a don Pedro contra todos ellos.

JORNADA I, pp.25-30, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII

Texto.

(Salen Arnesto, y quatro valientes, y Mellado valiente, y Zajinto).

Arnesto.-

Aquí le hemos de esperar.

V. 1.-

Pues muera si ha de morir.

Mellado.-

A que hora suele venir?

Arnesto.-

Ya poco puede tardar,
aguardarle es importante
en esta esquina.

Mellado.-

Es verdad.

Zajinto.-

Digamos en puridad,
es valiente el Estudiante?

Arnesto.-

Hombre es de mucho valor.

Zajinto.-

Pues muera si ha de morir.

Arnesto.-

Y hombre que sabe reñir
con diez, ò doce.

⁴¹⁷ Rojas Zorrilla, F., *Obligados y ofendidos*, en TESO.

Mellado.-

Meor.

Arnesto.-

Y solo porque me enfada
le pretendo castigar.

Mellado.-

Como le hemos de matar
de estocada, ò cuchillada?

V. 1.

Como viniere a calor.

Arnesto.-

El es hombre de tal modo,
que será menester todo,
porque es bizarro.

Mellado.-

Meor,
y olvide voaze esos cuidados,
que yo haré lo que digo,
que en mi vida he sido amigo
de pelear con cuitados.

Arnesto.-

Conozco vuestro valor,
supuesto, que os he elegido,
a ningún hombre he temido,
y este le temo.

Mellado.-

Meor.

Arnesto.-

Pues solicita, y profana. (*Aparte.*)
Este atrevido Estudiante
con apariencias de amante
la hermosura de mi hermana
a la venganza me aliento,
que a mi sangre corresponde,
antes que mi hermano el Conde
quiera castigar su intento.
Pues porque mejor acierte
la venganza a que me incito,

no ha de saber el delito
antes que sepa su muerte.
La noche es algo cerrada,
y en ella el valor blasona.

Mellado.-

Vela vuested que es tizona,
luego la vera collado.
Mete la espada.
gente a esta parte he sentido,
lástima me hace el cuitado,
dele uced por enterrado,
pues que la gente ha venido
del pendón verde, y la heria,
todos le esperad atentos.

*(Sale Don Pedro de Cespedes Estudiante gorrón, con un montante, y
Crispín con él.)*

Don Pedro.-

No te dio mas de doscientos?

Crispín.-

No me ha dado mas.

Don Pedro.-

Miseria.

Crispín.-

Que el viejo si se repara
es de la miseria espejo.

Don Pedro.-

No hables mal de mi viejo,
que te cortaré la cara.

Crispín.-

Yo la daré por cortada,
si mi lengua te ofendió.

Don Pedro.-

La hermana que Dios me dio,
tampoco no te dio nada.

Crispín.-

No valió para los dos;
toda mi solicitud,
no me dio, ni una salud.

Don Pedro.-

Pues que no se la de Dios.

Crispín.-

Tu intento me di, y adonde
tu amor encendido pasa.

Don Pedro.-

Galanteo en esta casa
la hermana de cierto Conde,
que es un título extranjero
de la Corte desterrado:
y puesto que hemos llegado,
hacer una seña quiero.

Arnesto.-

El es, no ay sino llegar.

V. 2.-

No tiene mala persona.

V.1.-

Tienda, voaze la peleona,
y dejemos acá obrar.

Don Pedro.-

Llamar quiero por aquí.

(Llama.)

Crispín.-

Que se atreviese tu amor
a la hermana de un señor?
Título de Italia?

Don Pedro.-

Si.

Crispín.-

Que determinado ardor
la desigualdad infiero
que te tiene.

Don Pedro.-
Majadero,
no ay mas sangre que el valor.

Arnesto.-
Desta manera ha de ser,
empiece a obrar esta llama,
ha Caballero?

Don Pedro.-
Quien llama?

Arnesto.-
Esta calle he menester.

Crispín.-
Pues en la ceniza dimos
(si el miedo no me ha engañado)
con todo nuestro cuidado.

Don Pedro.-
Cuantos vienen?

Arnesto.-
Seis venimos,
que preguntáis, no lo veis?

Don Pedro.-
Seis no mas hablan assi.

Arnesto.-
Os parecen pocos?

Don Pedro.-
Si,
busquen siquiera otros seis.

Crispín.-
Señor, si en la cuenta entré
de aqueste lance importuno,
por si les faltare alguno,
busquen cinco, y yo me iré.

Don Pedro.-
Bien dices, vete al instante,
porque un gallina es sin duda,
que antes estorba que ayuda.

V. 1.
Acabemos so Estudiante.

Don Pedro.-

El ferreruelo pongamos
guardado, y va de valor,
que esto hace el buen nadador.

Arnesto.-

No acaba ya?

(Compone la capa.)

Don Pedro.-

Yà acabamos.
mucho me hablan estos dos.

Zajinto.-

A este tan valiente pinta?

Don Pedro.-

Pongo la vaina en la cinta,
(Ponela.)
y empiezo en nombre de Dios.

(Saca el montante, y empiezan a pelear todos, uno a un lado, y otro à otro repartidos, y el tirando cada instante, y apartándose los valientes, y siempre peleando con Arnesto.)

V. 1.

Tire vuasted a esotro lado.

Arnesto.-

Que estoy herido recelo.

Don Pedro.-

Vive Dios, que este mozuelo
me ha parecido alentado,
y a su valor os responde.

Mellado.-

Ea, que no ay que temer.

Don Pedro.-

Sin duda debe de ser
el hermanillo del Conde.

Arnesto.-

mortal me discurre un hielo,
ya no puedo pelear,
èl me hirió, y le he de matar.

Don Pedro.-

Válgate el diablo el mozuelo,
a quien eres correspondes.

V. 1.

Zajinto mostradle dientes.

Don Pedro.-

No pensé que eran valientes
los hermanos de los Condes,
a estos de las estocadas,
quisiera alcanzarles yo.

(Cae Don Pedro, y dan en el los valientes.)

Mellado.-

Vive el cielo que cayó,
Ea!, sobre él camaradas.

Don Pedro.-

Ahora porque he caído
tan airados embestís,
sois cobardes.

V. 1.

Vos mentís.

(Sale el Conde)

Conde.-

q es esto, a un hombre rendido,
como quien está a su lado
quiero indignar el acero,
ea levantaos Caballero?

Don Pedro.-

Vida y honor me habéis dado,
que hacéis gallinas, apelo
de mis manos a mis pies,
a ellos Crespín, ea pues.

Arnesto.- Muerto soy, válgame el cielo. <i>(Éntrenlos acuchillando el Conde, y Don Pedro)</i>
MODO ESTRÓFICO: redondillas.
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Arnesto y una cuadrilla de cuatro valientes, contra don Pedro y criado Crispín, a los que se suma el Conde.
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento, emboscada y pelea.
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Arnesto junto con otros valientes tiende una emboscada al que ronda a su hermana, Casandra. Como consecuencia de ello Arnesto es muerto.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: don Pedro esgrime un montante; los demás espadas.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: don Pedro pretende a la hermana del Conde y de Arnesto, la dama Casandra. Arnesto quiere escarmentarlo por pretenderla y junta a varios valientes que le tienden una emboscada.

RUEDA, LOPE DE

AUTOR : LOPE DE RUEDA.

FICHA N° 75

TÍTULO: *Comedia Medora*.⁴¹⁸

Comentario: el enfrentamiento entre el criado Gargullo y el bravucón Peñalba, capitano.

Escena entre Peñalba, matón, ayudado por el sacaperras Logroño, y Gargullo, lacayo de Acario.

SCENA Primera, pp.79-81, GÉNERO: comedia en prosa con elementos de la Comedia del Arte, ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

Peñalba.-

Hallaros tenía doña gallinilla. ¡Echá mano!

Logroño.-

Passo, señor Peñalba, ¿no sabríamos qué pendencia es esta?

Peñalba.-

¿Íbades a dar queja, ladrón?

Gargullo.-

¿Ladrón soy yo, señor Peñalba?

Peñalba.-

Levántotelo, fullero.

Gargullo.-

No me lo levantéis, más de mí a vos fuera bien dicho, y no, delante tanta gente honrada.

Logroño.-

Vení acá, señor Gargullo, ¿es esta pendencia por un bofetoncillo que dicen que el señor Peñalba os dio?

Gargullo.-

¿Pues paréscele a vuestra merced que está bien hecho que me dé él a mí bofetón en mis barbas y a traición?

Logroño.-

Vení acá: ¡y a traición llamáis si os lo dio cara a cara?

Gargullo.-

¿Y no le pairesce a vuessa merced traición, pues me lo dio sin pedirme licencia?

Logroño.-

D'essa manera, cuando el señor Peñalba otro tanto hubiesse de hacer,

418 Rueda, Lope de, *Comedia Medora*, Edición de Fernando González Ollé, Clásicos Castellanos Espasa-Calpe, Madrid 1973, pp.71-126.

	yo haré con él que os avise primero.
Gargullo.-	Y con eso quedo yo con toda mi honra.
Logroño.-	Guárdenos dios, sin perder punto ninguno.
Gargullo.-	¡Suso, bien está! Vaya v. m. y tómele la mano, con condición que me avise primero.
Logroño.-	Que él lo hará, y cuando no, yo cumpliré por él. -¡Ah, señor Peñalba! V. m. me de la mano y sea amigo del señor Gargullo.
Peñalba.-	Señor, que me place; pero mire señor Logroño, que se trate con toda la honra del mundo.
Logroño.-	Tratado está. ¡Sus, baste! Daca acá la mano vos, Gargullo.
Gargullo.-	Tome, señor.
Logroño.-	¿Prometéis a hombre de bien de ser su amigo?
Gargullo.-	Prometo.
Peñalba.-	Yo también.
Logroño.-	Pues ¡sus, vamos! Y aquí en la taberna de gamboa nos podemos colar sendas veces de vino.
Gargullo.-	De mi parte he aquí un real; y hagan lo que le paresciére, porque yo no puedo ir, que aguardo un cierto negocio.
Logroño.-	Si esso es , beso las manos a vuessa merced.
Gargullo.-	Vayan vuessas mercedes con dios...
MODO ESTRÓFICO: enteramente escrita en prosa.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Gargullo, Peñalba y Logroño.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión y enfrentamiento armado entre un fanfarrón llamado Peñalba y un cobarde lacayo, Gargullo.	

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: este fragmento insertado en la obra viene a ser una especie de paso, pues está desgajado de la trama y se podría prescindir de él sin que aquella se alterase. Sin embargo, como paso, tiene su particular sentido, ayudando a dar agilidad a la comedia, mostrando una escena de ritmo vivaz entre dos personajes tipo que mutuamente se engañan. Al final oiremos a ambos alardear de haber salido cada uno victorioso frente al otro.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: Gargullo, espada de madera; Peñalva, espadón más grande que él.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: Peñalva dice que el otro le debe algo y que se lo debe pagar; Gargullo, aterrorizado cede al chantaje, aunque buscará el modo de engañarle para así mantener esa pugna histórica entre dos personajes dúo que se buscan eternamente para resolver un conflicto que en el fondo no existe más que en el peculiar modo de ser de cada uno de ellos: Peñalva, aparentar que lo puede todo, y Gargullo, aparentar que lo domina todo.

TÍTULO: *Paso Sexto. Pagar y no pagar.*⁴¹⁹

Comentario: Traemos a colación uno de los Pasos como ejemplo de acción simple y enfrentamiento simple entre adversarios A y B:

Acto único, Fragmento pp.228-232. GÉNERO: teatro menor (Paso), ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

Cevadón.-

Yo diré a vuessa merced qué remedio. Que tomemos sendos palos y que vamos callibaxo, vuessa merced primero, yo tras él, y si a dicha lencontramos cobraremos nuestros dineros; cuando no, servirme ha de criado entuences.

Breçano.-

¿Qué servirte de criado?

Cevadón.-

¿Qué, señor? Que yos compeçaré a bravear con él como lo hizo de ruin hombre de llevarse los dineros sin parche, ni pierna arrastrando, y en esto vuessa merced descargará con la paliza.

Breçano.-

Pues sus, vamos.

Cevadón.-

Vamos.

Vuelve el ladrón.)

Samadel.-

Bien dicen que lo bien ganado se pierde, y lo malo él y su amo.: esto dígalo porque aquellos que tome al simple mozo, los medios se fueron en un resto y los otros se quedaron en un bodegón. Dízenme que van en busca mía; no tengo otro remedio sino diferenciar la lengua.

Breçano.-

Has que le conozcas bien.

419 Lope de Rueda, *Paso Sexto. Pagar y no pagar*, en *Lope de Rueda Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El deleitoso*, Edición de Jesús Moreno Villa, Clásicos Castellanos Espasa-Calpe nº 59, Madrid, 1975, pp.219-232.

- Cevadón.-
Pierda cuidado vuessa merced, que yo le conoceré rebien; véngase poco a poco tras mí.
- Breçano.-
Anda.
- Cevadón.-
¡Señor, señor!
- Breçano.-
¿Qué?
- Cevadón.-
Caza tenemos; el del sombrerito es.
- Breçano.-
Cata que sea él.
- Cevadón.-
Que sí, señor; este me tomó los dineros.
- Breçano.-
Sus, háblale.
- Cevadón.-
¡Hombre de bien!
- Samadel.-
La gran bagasa quius pari.
- Cevadón.-
No habla cristianamente, señor.
- Breçano.-
Sepamos, pues, en qué lengua habla.
- Samadel.-
Yuta drame a roquido dotos los burdeles.
- Breçano.-
¿Qué dijo?
- Cevadón.-
Que se los comió de pasteles.
- Samadel.-
No he fet yo tan gran llegea.
- Breçano.-
¿Qué lo que dice?
- Cevadón.-
Quél los pagará aunque se pea.
- Samadel.-
¿Qué he de pagar?
- Cevadón.-
Los dineros que me quisites hurtar.

Samadel.-	Tomá una higa para vos, villano.
Cevadón.-	Pero tomad vos esto, don ladrón tacaño.
Breçano.-	Esso sí; dale.
Cevadón.-	Aguarda, aguarda.
MODO ESTRÓFICO: no. Escrito en prosa.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Cevadón, Breçano y Samadel.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): pelea física, en la que interviene algún palo, bastón o cayado.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Breçano ha encargado a Cevadón que devuelva unos dineros a cierta persona, indicándole ciertas características físicas que debe tener (un parche en un ojo y también que tenga cojera). Samadel, un pillo, ha escuchado estas explicaciones y se hace pasar por tal persona. Lo buscarán para recuperar el dinero y calentarlo con unos cuantos palos.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: un palo, una vara, una escoba, una verga o cualquier otro utensilio que cumpla la función de golpear, de modo que el que reciba los golpes escarmiente.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: los dichos.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto viene generado por el engaño que Samadel hace a Cevadón, al hurtarle los dineros; se unirán éste y Breçano contra aquél.	

RUÍZ DE ALARCÓN, JUAN

AUTOR : RUIZ DE ALARCÓN.

FICHA N° 77

TÍTULO: *El examen de maridos*.⁴²⁰

Comentario: chocante esta comedia por su singular argumento, ya que en ella los pretendientes de doña Inés, la dama, han de mostrar sus aptitudes y superar las pruebas presentando memorial de haciendas, calidades, costumbres, defectos, etc., pero, sobre todo, deben competir sin echar mano de los aceros. La peripecia inicial es particularmente ingeniosa: queda doña Inés huérfana por la muerte de su padre, el Marqués. Antes de morir entregó su testamento al escudero viejo Beltrán, para darlo a doña Inés, que debe escoger marido, examinando a todo pretendiente. Se preparan para examinarlos. Don Fernando, viejo grave, habla al Conde Carlos, galán, secretario del Marqués don Fadrique, que adora a Blanca, dama, para que la abandone y quede a su favor, y de no ser así, se batirá en duelo. El Conde Carlos promete ayudarlo. Ochando, el criado, gracioso del Marqués, informa para que nos enteremos de lo dispuesto por el difunto: hacienda, calidades, costumbres, defectos, etc., y se ha de hacer sin que ninguno "el limpio acero saque". El Conde Carlos y el Marqués quedan solos y éste promete dejar libre a doña Blanca. Se juntan tres galanes a presentar los memoriales: el Conde Alberto, Conde don Juan y don Guillén, que se enfrenta a los otros dos. Beltrán los calma y separa. Ochavo, criado, requiere a Mencía, que le rechaza por beber vino. D^a Blanca se queja de que el Marqués la rehuye y éste, presentándose a las pruebas, le explica que no puede ser su esposo por las cláusulas de su herencia, que sólo casándose con una de su igual conservaría título y riquezas. D^a Blanca jura venganza. El Conde Juan y el conde Carlos se mosquean, desenvainando las espadas, siendo parados por doña Inés. Etcétera.

Enfrentamiento entre los galanes don Juan, don Alberto y don Guillén..

ACTO I, ESCENA:VI, VII y VIII, pp. 33-35, GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: Siglo XVII

Texto.

ESCENA VI.

(Salen el conde Alberto por una parte, y por otra don Juan de Guzmán.)

Don Juan.-

¡Conde!

Conde Alberto.-

¡Don Juan!

Don Juan.-

Con hallaros
en esta casa me dáis
indicios de que intentáis

420 Ruíz de Alarcón, P., *El examen de maridos*, Adaptación de Miguel Medina Vicario, R.E.S.A.D., Madrid, 1998.

de marido examinaros.

Conde Alberto.-

Dado que no tengo amor,
por curiosidad deseo
deste examen de himeneo
ser también competidor.
Más lo que pensáis de mí
por el lugar en que estoy,
de vos presumiendo voy,
pues también os hallo aquí.

Don Juan.-

Siendo en tan alta ocasión
de méritos la contienda
pienso que quien no pretenda
perderá reputación.

ESCENA VII.

(Sale don Guillén y dichos.)

Don Guillén.-

¡Copiosa está de guerreros
la explanada!

Conde Alberto.-

¡Don Guillén!
¿Sois opositor también?

Don Guillén.-

Con tan notables caballeros
si es que aspiráis a elegidos,
fuerza es probar mi valor;
que si es tal el vencedor,
o es deshonra ser vencidos.

(Don Guillén saca la espada y hacen lo propio los otros caballeros.)

ESCENA VIII.

Sale Beltrán. Dichos.

Beltrán.-

	<p>¡Teneos por dios, señores! que no quiere la Marquesa aunque resulte rareza en este siglo, rencores. Al fin, pide voluntades sin violencias declaradas donde no hablen las espadas por celos o enemistades.</p>
Conde Alberto.-	<p>¡Qué novedad tan extraña diese la Marquesa hermosa!</p>
Don Guillén.-	<p>Por ella será famosa eternamente en España.</p>
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Guillén contra don Juan y don Alberto. Beltrán los separa.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): amago de lance por los favores de la dama: uno contra dos.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: tres galanes, don Juan, don Alberto y don Guillén se encuentran a la hora de presentar sus credenciales para el examen en el que van a intervenir. Cada uno de ellos está picado con los demás, sobre todo don Guillén, que se enfrenta a los otros dos.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los celos de cada uno de ellos.	

TÍTULO: *La verdad sospechosa*.⁴²¹

Comentario: comedia de enredo. Protagonista don García , un embustero que acumula mentiras como el que colecciona sellos. Siempre sale bien parado. Destacar su criado Tristán, más noble que él. La comedia respeta las tres unidades: lugar (Madrid), tiempo (apenas tres días) y acción (todo gira alrededor de sus embustes).

Enfrentamiento entre don Juan y don García, separados por don Félix.

ACTO II, ESCENA XI-XII, pp.91-95, GÉNERO: comedia de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Don García.-

[...]

Tan terribles cosas hallo
que sucediéndome van,
que pienso que desvarío.
Vine ayer y, en un momento,
tengo amor y casamiento
y causa de desafío.

(Sale don JUAN)

Don Juan.-

Como quien sois lo habéis hecho,
don García.

Don García.-

¿Quién podía,
sabiendo la sangre mía,
pensar menos de mi pecho?
Mas vamos, don Juan, al caso
porque llamado me habéis.
Decid, ¿qué causa tenéis
(que por saberla me abraso)
de hacer este desafío?

421 Ruíz de Alarcón, J. , *La verdad sospechosa*, Edicomunicación, Ripollet, 1994.

Don Juan.-

Esa dama a quien hicisteis,
conforme vos me dijisteis,
anoche fiesta en el río,
es causa de mi tormento,
y es con quien dos años ha
que, aunque se dilata, está
tratado mi casamiento.
Vos ha un mes que estáis aquí,
y de eso, como de estar
encubierto en el lugar
todo ese tiempo de mí,
colijo que, habiendo sido
tan público mi cuidado,
vos no lo habéis ignorado,
y así, me habéis ofendido.
Con esto que he dicho, digo
cuanto tengo que decir,
y es que, o no habéis de seguir
el bien que ha tanto que sigo,
o, si acaso os pareciere
mi petición mal fundada,
se remita aquí a la espada,
y la sirve el que venciere.

Don García.-

Pésame que, sin estar
del caso bien informado,
os hayáis determinado
a sacarme a este lugar.
La dama, don Juan de Sosa,
de mi fiesta, vive Dios
que ni la habéis visto vos,
ni puede ser vuestra esposa;
que es casada esta mujer,
y ha tan poco que llegó
a Madrid, que sólo yo

sé que la he podido ver.
Y, cuando ésa hubiera sido,
de no verla más os doy
palabra, como quien soy,
o quedar por fementido.

Don Juan.-

Con eso se aseguró
la sospecha de mi pecho
y he quedado satisfecho.

Don García.-

Falta que lo quede yo,
que haberme desafiado
no se ha de quedar así;
libre fue el sacarme aquí,
mas, habiéndome sacado,
me obligasteis, y es forzoso,
puesto que tengo de hacer
como quien soy, no volver
sino muerto o victorioso.

Don Juan.-

Pensado, aunque a mis desvelos
hayáis satisfecho así,
que aún deja cólera en mí
le memoria de mis celos.

(Sacan las espadas y acuchillanse. Sale don Félix)

Don Félix.-

Deténganse, caballeros,
que estoy aquí yo.

Don García.-

¡Que venga
ahora quien me detenga!

Don Félix.-

Vestid los fuertes aceros,
que fue falsa la ocasión
de esta pendencia.

Don Juan.-

Ya había
dícholo así don García;
pero, por la obligación
en que pone el desafío,
desnudó el valiente acero.

Don Félix.-

Hizo como caballero
de tanto valor y brío.
Y, pues, bien quedado habéis
con esto, merezca yo
que, a quien de celoso erró,
perdón y las manos deis.

(Dense las manos.)

Don García.-

Ello es justo y lo mandáis.
Mas mirad de aquí adelante,
en caso tan importante,
don Juan, cómo os arrojáis.
Todo lo habéis de intentar
primero que el desafío,
que empezar es desvarío
por donde se ha de acabar.

(Vase don García)

MODO ESTRÓFICO: redondillas.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don García, don Juan y don Félix.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): duelo o enfrentamiento con armas.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Juan ha retado anteriormente a don García porque creía que en la fiesta (inventada) que dio don García en el río, estaba su dama, doña Jacinta. Se encuentran y don García le explica que, a esa dama, no la conoce él, con lo que queda satisfecho don Juan. Pero entonces es don García el que exige una satisfacción por haber sido retado, con lo que don García es el que desafía ahora. Desenvainan. Serán separados por don Félix, galán, amigo de don Juan.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: en el primer desafío, el que hace don Juan a don García, son los celos lo que le empuja a batirse; en el segundo, cuando don García reta a don Juan, es la necesidad de satisfacción que se debe reparar por la ofensa de haber sido, injustamente, retado.

AUTOR : RUÍZ DE ALARCÓN

FICHA N° 79

TÍTULO: *La verdad sospechosa.*

Escena⁴²² monólogo de don García en la que cuenta a Tristán el encuentro de armas con don Juan. Es todo invención y mentira.

ACTO III, ESCENA VII, GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Don García.-

A las siete de la tarde
 me escribió que me aguardaba
 en San Blas don Juan de Sosa
 para un caso de importancia.
 Callé, por ser desafío,
 que quiere, el que no lo calla,
 que le estorben o le ayuden,
 cobardes acciones ambas.
 Llegué al aplazado sitio
 donde don Juan me aguardaba
 con su espada y con sus celos,
 que son armas de ventaja.
 Su sentimiento propio,
 satisface a su demanda,
 y, por quedar bien, al fin,
 desnudamos las espadas.
 Elegí mi medio al punto,
 y, haciéndole una ganancia
 por los grados del perfil
 le di una fuerte estocada.
 Sagrado fue de su vida
 un Agnus Dei que llevaba,
 que, topando en él la punta,
 hizo dos partes mi espada.
 Él sacó pies del gran golpe;
 pero, con ardiente rabia,
 vino, tirando una punta,

422 *Idem*, pp.136-37.

más yo, por la parte flaca,
 cogí su espada, formando
 un atajo. Él presto saca
 la suya, corriendo filos
 y, como cerca me halla
 (porque yo busqué el estrecho
 por la falta de mis armas),
 a la cabeza, furioso,
 me tiró una cuchillada.
 Recíbila en el principio
 de su formación, y baja,
 matándole el movimiento
 sobre la suya mi espada.
 ¡Aquí fue Troya! Saqué
 un revés con tal pujanza,
 que la falta de mi acero
 hizo allí muy poca falta;
 que, abriéndole en la cabeza
 un palmo de cuchillada,
 vino sin sentido al suelo,
 y aún sospecho que sin alma.
 Dejéle así y con secreto
 me vine. Esto es lo que pasa,
 y de no verle estos días,
 Tristán, es ésta la causa.

MODO ESTRÓFICO: romance á-a.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don García y en cierto modo, figuradamente, don Juan.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): si fuera cierto lo que cuenta sería un duelo entre ambos galanes, pero como es inventado y contado se puede jugar como monólogo de armas.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: según dice aquí don García ha sido citado en San Blas por don Juan de Sosa y hasta ahí es cierto. Pero a partir de ese momento empieza a imaginar lo que él quiere que hubiese sido el encuentro de armas entre ambos y lo cuenta de tal modo que el resultado es a su favor, exagerando sobre todo en el desenlace, causándole esa gran herida en la cabeza y aún con su espada partida o media espada.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: este duelo es en realidad continuación de aquel otro (Acto II, Escena XI-XII) en el que don Juan le ha desafiado por hacer fiesta en el río a su dama. Posiblemente este enfrentamiento imaginado y contado, que es mentira, podría haber sido aquel que no llegó a realizarse, por supuesto decantado exageradamente a favor del embustero don García.

SALUCIO DEL POYO, DAMIÁN

AUTOR : SALUCIO DEL POYO, DAMIÁN

FICHA Nº 80

TÍTULO: *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*⁴²³

Comentario: destacamos algunos episodios a nuestro parecer interesantes: defensa del diálogo frente al derecho y recurso de las armas, diálogo enfrentado entre Vivero y don Álvaro, I, p.272; el reto y desafío de Vivero a don Álvaro, II, p.290; enfrentamiento grupal entre partidarios de don Álvaro y sus opositores los Infantes de Aragón, II,296; batalla como modelo de combate sugerida sólo en acotación entre don Álvaro y los Infantes, II, 312; enfrentamiento verbal y ejecución entre un soldado y el Rey, con don Álvaro como ejecutor, II,314-15; nombramiento de Mestre de Santiago de don Álvaro de Luna y armado caballero, que en cierto modo recuerda el texto sobre los caballeros de *Las siete Partidas* de Alfonso X el Sabio, en la Partida II, Título XXI: Acto II, pp.318-23; enfrentamiento verbal que deriva a lance de armas cuyo final es que don Álvaro arroja a Alonso Pérez de Vivero por un balcón: Acto III, pp.326-29. También destacar la frecuencia con que se alude a la Fortuna (I, p.256) y lo cambiante que es; la aparición de un personaje nombrado como Loco (I, p.261 y ss.) que anuncia el desenlace trágico (la caída de don Álvaro: "Degüéllale el verdugo y cúbrele", III, p. 369).

ACTO III, vv. 49-88, pp.327-330, GÉNERO: comedia histórica, ÉPOCA: siglo XV

TEXTO.

(Quedan solos don Álvaro de Luna y Alonso Pérez de Vivero.)

Don Álvaro.-

¿Conocéis esta firma?

Vivero.-

Sí, conozco.

Don Álvaro.-

¿Y la letra también?

Vivero.-

También la letra.

Don Álvaro.-

Pues leed esta carta.

Vivero.-

Que me place.

(Toma Vivero la carta y leela.)

Don Álvaro.-

¿Qué os parece, Vivero? ¿Así agradecen
los beneficios hombres bien nacidos,

423 Salucio del Poyo, D. , *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*, en *Comedias*, Edición de M^a del Carmen Hernández Valcárcel, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia,1985, pp.239-376.

la gente principal, los fijopsdalgo,
 los caballeros como vos, Vivero?
 ¿Ansí pagáis a quien os hizo un tiempo
 Contador, Secretario y Mayordomo
 en la casa Real? ¿Este es buen pago
 de amigo? ¿Dar aviso cada día
 al Conde de Plasencia, mi enemigo?
 ¿Qué disculpa daréis que os aproveche?
 Por un Ducado solo, habéis querido
 haceros Condestable, que no Duque?
 de Ayllón.

Vivero.-

Señor, aquesta carta...

Don Álvaro.-

Paso, callad, no quiero oíros, que esa
 y todas las demás que habéis escrito
 han venido a mis manos, pero en ellas
 habéis de pagarme con la vida
 tantos agravios como me habéis hecho.

*(Meten mano a las espadas y acuchillándose salen don Diego y
 otros.)*

Don Diego.-

Muera el traidor que se atrevió al Maestre.

Don Álvaro.-

Don Diego, tenéos allá. Tenéos, criados.

Don Diego.-

Dadle.

Don Álvaro.-

¿Qué es esto?

Don Diego.-

A él, muera, matadle.

Don Álvaro.-

¿Qué queréis, que os mate a todos? El respeto
 me habéis perdido. Así pues, vive el cielo
 que he de acabar con él y con vosotros.

(Va huyendo Vivero y don Álvaro tras él.)

Don Diego.-

Dejadlo, que el Maestre va colérico.
A él lo ha de despeñar por los balcones.
Pugliera a dios así lo hubiera hecho
desde el primero día que en Segovia
con él se descompuso, que este ingrato
le tiene con el rey muy descompuesto.

(Sale don Álvaro muy colérico.)

Don Álvaro.-

Vive dios, hidalguillo, que de un vuelo
habéis de descender lo que subiste.

Don Diego.-

¿Qué hiciste de él, señor?

Don Álvaro.-

Callad, don Diego,
que bien despachado queda, yo os prometo.
del balcón le arrojé.

Don Diego.-

Todo el palacio
se empieza a alborotar.

Don Álvaro.-

Denme un caballo,
que a nadie temo, que es el rey mi gallo.

(Vase).

MODO ESTRÓFICO: endecasílabos libres.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Álvaro, Vivero, después don Diego.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión verbal con enfrentamiento que deriva en lance de armas y desenlace en el que uno de ellos es arrojado por un balcón al vacío.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Vivero, Secretario y Mayordomo del Rey, junto con otros nobles trata de convencer al Rey del gran poder que tiene don Álvaro; en esos momentos entra don Álvaro leyendo una carta que Vivero ha enviado al Conde de Plasencia para que se movilice y le detenga; se encuentran cara a cara ambos, enfrentados: de las palabras a las manos y a las espadas.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el inmenso poder que tiene don Álvaro despierta celos en muchos nobles que pretenden que el rey reaccione y le reste poder, e incluso que lo detenga, como ocurre al final. El conflicto particular de esta escena es que don Álvaro tiene ante sí la carta que Vivero ha enviado, donde solicita le hagan preso. Anteriormente ya han tenido algún encuentro.

TIRSO DE MOLINA

AUTOR : TIRSO DE MOLINA

FICHA Nº 81

TÍTULO: *El burlador de Sevilla*.⁴²⁴

Comentario: podemos destacar de este malhadado personaje su soberbia, su imprudencia, su temeridad, su falta de respeto por los demás. Quizás haya gente que empatice con él, pero visto en esencia, don Juan, es un tipo que ahora mismo si lo viéramos por la calle sería un expresidiario, o un liberado condicional; aunque sabemos que es incorregible. Con don Juan pasa un poco como con la obra de Shakespeare, salvando las diferencias: del bardo inglés se dice que las lecturas de sus obras se acomodan a cada uno en función de la edad, del estado de ánimo, del conocimiento profundo o no de determinados comportamientos humanos. Del don Juan Tenorio de Tirso, si en algún momento nos pareció un ejemplo fue por la distancia temporal en la que lo situábamos: hoy en día resulta bastante insoportable cuestionarse un tipo así. En su esencia se conjugan la irreverencia con sus congéneres y la más absoluta prepotencia y falta de respeto hacia los vivos y hacia los muertos. ¿Le queda algo a lo que agarrarse a este personaje sino enfrentarse a todas las situaciones poniéndolas al límite? Don Juan en muchas de las escenas de la obra podría ser muerto, y eso ocurre desde el primer momento en que Tirso nos lo presenta. Es un calavera que responde con "¡Soy un hombre, sin nombre!", quizás con una clara premonición de que no va a durar mucho.

Escena entre don Juan y don Gonzalo, en la que éste acude a la llamada de auxilio de doña Ana.

JORNADA II, pp.100-102, GÉNERO: comedia de pendencias, ÉPOCA: la acción en siglo XIV.

Texto.

Don Juan.-

¿Quién está aquí?

Don Gonzalo.-

La barbacana caída
de la torre de mi honor,
echaste en tierra, traidor,
donde era alcaide la vida.

Don Juan.-

Déjame pasar.

Don Gonzalo.-

¿Pasar?
Por la punta de esta espada.

Don Juan.-

Morirás.

424 Molina, T. de, *El burlador de Sevilla*, Prólogo de F. García Pavón, Taurus Ediciones, Madrid, 1978, pp.27-171.

Don Gonzalo.-	No importa nada.
Don Juan.-	Mira que te he de matar.
Don Gonzalo.-	¡Muere traidor!
Don Juan.-	Desta suerte muero.
Catalinón.-	Si escapo de aquesta no más burlas, no más fiesta.
Don Gonzalo.-	¡Ay, que me has dado la muerte!
Don Juan.-	Tú la vida te quitaste.
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Gonzalo y don Juan.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal y cruce de armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): don Gonzalo acude porque ha oído los gritos de su hija doña Ana. Se encuentra con don Juan que intenta salir. Se traba una discusión que tira de las espadas y se produce el enfrentamiento inevitable en el que don Gonzalo muere.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: don Juan de nuevo ha suplantado a otro, haciéndose pasar por el Marqués de la Mota en su encuentro con doña Ana. Ella le descubre y a sus gritos acude su padre don Gonzalo de Ulloa. El conflicto es de don Gonzalo pues don Juan no siente ningún remordimiento por lo que ha hecho. Como bien sabemos, la motivación de don Juan es huir.	

TÍTULO: *El condenado por desconfiado*.⁴²⁵

Escena en la que Octavio se encuentra con Enrico y le pide cuentas de la acción encomendada.

JORNADA II, ESCENA: VI, vv.1297-1330, pp.125-27, GÉNERO: comedia de santos, cercana también al tipo de comedia de acción, de honor... ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

Octavio.-

A Albano encontré
vivo y sano como yo.

Enrico.-

Ya lo creo.

Octavio.-

Y no pensé
que la palabra que dio
de matarle vuesarcé,
no se cumpliera tan bien
como se cumplió la paga
¿Esto es ser hombre de bien?

Galván.-

(Aparte) Este busca que le den
un bofetón con la daga.

Enrico.-

No mato a hombres viejos yo;
y si a voarcé le ofendió,
vaya y mátele al momento;
que yo quedo muy contento
con la paga que me dio.

Octavio.-

El dinero ha de volverme.

Enrico.-

Váyase voarcé con Dios.
No quiera enojado verme:
Que ¡juro a Dios...!

(Sacan las espadas y se acuchillan.)

425 Molina, Tirso de, *El condenado por desconfiado*, Edic. Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Cátedra, Madrid, 1984.

Galván.-	Ya los dos riñen: el diablo no duerme.
Octavio.-	Mi dinero he de cobrar.
Enrico.-	Pues yo no lo pienso dar.
Octavio.-	Eres un gallina.
Enrico.-	Mientes. (<i>Le hiere</i>)
Octavio.-	Muerto soy.
Enrico.-	Mucho lo sientes.
Galván.-	Hubiérase ido a acostar.
Enrico.-	A hombres, como tú, arrogantes, doy la muerte yo, no a viejos, que con canas y consejos vencen ánimos gigantes. y si quieres probar lo que llevo a sustentar, pide a dios, si él lo permite, que otra vez te resucite, y te volveré a matar.
MODO ESTRÓFICO: quintillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Octavio y Enrico y su amigo Galván, que no interviene.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal y con armas.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Octavio reclama a Enrico el dinero que le ha dado para que matara a Albano, cosa que no ha hecho. Enrico no quiere devolverle el dinero. Sacan las espadas y combaten.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: para Octavio será la palabra no cumplida de Enrico, mientras que para éste es quizás el menosprecio con el que ve al personaje, su antipatía por él y su simpatía hacia Albano, al que tenía que matar.	

TÍTULO: *Don Gil de las calzas verdes*.⁴²⁶

Comentario: destacamos

1. El acierto del personaje femenino de doña Juana, que a su vez debe representar dos papeles más: el de don Gil y el de doña Elvira;
2. La doble dimensión espacio temporal, la realidad y fantasmagoría de don Gil, a la vez visible e invisible, lo uno y lo múltiple,
3. La caracterización de personaje mujer caracterizada y con voz fingida de hombre y ademanes en varios personajes (doña Juana y doña Clara) y hombre con disfraz de don Gil de voz ligeramente atiplada semejante a la que utilizaría doña Juana (en don Juan y don Martín);
4. Gestualidad y ademanes propios de cada personaje y a la vez del "otro" que cada uno de los que se caracterizan de don Gil deben acomodar...;
5. El personaje desafiador de don Juan empeñado en retar y desafiar (a don Martín, a doña Clara...), intentando a contra corriente reorganizar el mundo de sus circunstancias a su manera, cosa que no consigue; mientras que el personaje de don Martín, víctima por todos lados, se especializa en encontrar excusas, siempre, para no batirse;
6. Por último debemos destacar la maestría de Tirso que consigue encuadrar una escena estupenda en la que coexisten cuatro don Gil en acción, iguales en la forma y a la vez distintos.

A mi parecer contiene elementos espaciales, gestuales, rítmicos que la aproximan hacia lo que conocemos como la Comedia del Arte italiana.

Escena en la que se encuentran tres de los cuatro don Gil: don Juan, doña Clara y doña Juana; don Juan reta primero a doña Clara y después a todos.

ACTO III, ESCENA vv. 2845-3094, pp.137-146, GÉNERO: comedia de enredo y de capa y espada, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

- D. Juan.- [...]
 Hidalgo.
- D. Martín.-
 ¿Quién va?
- D. Juan..-
 Pasad.
- D. Martín.-
 ¿Dónde? si por ser amante
 tengo aqui prendas.
- D. Juan.-
 Don Gil (*Aparte*)
 es éste, el aborrecido
 de doña Inés. Conocido
 le he en la voz.

426 Molina, T. de, *Don Gil de las calzas verdes*, Edición E. W.Hesse y C.J. Moolick, Ediciones Anaya, Madrid, 1971.

Caramanchel.-

¡(Oh, que Alguacil
tan a proposito agora!
¡Y qué dos espadas pierde!)

D. Juan.-

Don Gil el blanco, o el verde
ya se ha llegado la hora
tan deseada de mi,
y tan rehusada de vos.

D. Mar.-

Conocido me ha por Dios; (*Aparte.*)
y quien rebozado ansi
sabe quien soy, no es mortal,
ni salio mi duda vana:
el alma es de doña Juana.

D. Juan.-

Dad de vuestro amor señal,
don Gil, que es de pechos viles
ser cobarde, y servir dama.

Caramanchel.-

(¿Don Gil estotro se llama?
A pares vienen los Giles,
pues no es mi don Gil tampoco,
que hablara a lo caponil.)

D. Juan.-

Sacad la espada don Gil.

Caramanchel.-

O son dos, o yo estoy loco.

D^a Inés.-

Otro don Gil ha venido.

D^a Juana.-

Debe de ser don Miguel.

D^a Inés.-

Bien dizes, sin duda es el.

D. Juan.-

¿Ya hay tantos de mi apellido?
(*Aparte.*)
No conozco à este postrero.

D. Juan.-

Sacad el acero pues,
o habré de ser descortés.

D. Martín.-

Yo nunca saco el acero
para ofender los difuntos,
ni jamás mi esfuerzo empleo
con almas, que yo peleo
con almas, y cuerpos juntos.

D. Juan.-

Eso es decir, que estoy muerto
de asombro, y miedo de vos.

D. Martín.-

Si estais gozando de Dios,
que así lo tengo por cierto,
o en carrera de salvaros:
doña Juana, ¿qué buscáis?
si por dicha en pena andáis,
misas digo por libraros.
Mi ingratitud os confieso,
y ojalà os resucitara
mi amor, que con él pagara
culpas de mi poco seso.

D. Juan.-

¿Qué es esto? ¿Yo doña Juana?
¿Yo difunto? ¿Yo alma en pena?

D^a Juana.-

(¡Lindo rato, burla buena!)

Caramanchel.-

(¿Almitas? ¡Santa Susana,
San Pelagio, Santa Elena!)

D^a Inés.-

(¿Qué será esto, doña Elvira?)

D^a Juana.-

(Algun loco, calla, y mira.)

Caramanchel.-

(¿Almas de noche, y en pena?
¡Ay Dios, todo me desgrumo!)

D^a Juana.-

Sacad la espada don Gil,
o haré alguna hazaña vil.

Caramanchel.-

(¡Oh, quien se volviera en humo,
y por una chimenea
se escapara!)

D. Martín.-

Alma inocente
por aquel amor ardiente,
que me tuviste, y recrea
mi memoria, que ya baste
mi castigo, y tu rigor,
si por estorvar mi amor
cuerpo aparente tomaste,
y llamándote en Madrid
don Gil, intentas mi ultrage,
si con ese nombre, y traje
andas por Valladolid,
y no te has vengado harto
por el malogrado fruto,
ocasion de triste luto,
que dio a tu casa el mal parto:
que no aumentes mis desvelos
alma cese tu porfia,
que no entendi yo, que había
en el otro mundo celos,
pues por mas trazas que des
ya estés viva, ya estès muerta,
o la mía verás cierta,
o mi esposa a doña Inés.

(Vase.)

D^a Juana.-

¡Vive el cielo, que se ha ido
excusando la cuestion

con la mas nueva invención,
que los hombres han oido!.

Caramanchel.-
(¡Lacayo Caramanchel
de alma en pena! ¡Esto faltaba!
Y aun por eso no le hallaba
cuando andaba en busca de él!
¡Jesús mil veces!)

Dª Juana.-
(Amiga
averiguar un suceso
me importa. Adios. Valdivieso
me espera abajo. Prosiga
la platica comenzada,
pues don Gil contigo está.)

Dª. Inés.-
(¿No te esperarás, y irá
contigo alguna criada?)

Dª. Juana.-
(¿Para qué, si un paso estoy
de mi casa?)

Dª. Inés.-
Toma, pues
un manto.

DªJuana.-
No doña Ines,
que en cuerpo, y sin alma voy.

(Vase.)

Dª Juana.-
Quiero volverme à mi puesto
por ver si el don Gil menor
es hoy también rondador.

Dª Inés.-
En gran peligro os ha puesto,
don Gil, vuestro atrevimiento.

D^a Juana.-

Amor que no es atrevido
no es amor; afrenta ha sido.
Escuchad, que gente siento.
(Sale doña Clara de hombre).

D^a Clara.-

(Celos de don Gil me dan
animo à que en traje de hombre
mi mismo temor me asombre;
¡a fe que vengo galán!
Por ver si mi amante ronda
à doña Ines, y me engaña,
hice esta amorosa hazaña;
él mismo por mi responda.)

D. juan.-

Aguardad, sabré quién es.

(Apartase don Juan, y llega doña Clara a la ventana.)

D^a Clara.-

(Gente a la ventana está
llegarme quiero hacia allá
por si acaso doña Ines
a don Gil está esperando;
que él me tengo de fingir,
por si puedo descubrir
los celos, que estoy temblando.)
¡Ah del balcon! Si merece
hablaros, bella señora,
un don Gil que en vos adora
en fe que el alma os ofrece,
don Gil de las calzas soy
verdes, como mi esperanza.

Caramanchel.-

¿Otro Gil entra en la danza?
Don Giles llueve Dios hoy.)

D^a Inés.-

(Este es mi don Gil querido,
que en el habla delicada
le reconozco. Engañada
de don Juan sin duda he sido,
que es sin falta el que hasta aquí
hablando conmigo ha estado.)

D. Juan.-

(El don Gil idolatrado
es éste.)

D^a Inés.-

(¡Triste de mí!
que temo, que ha de matalle
este don Juan atrevido.)

(Llegase don Juan a doña Clara.)

D. Juan.-

Huélgome que hayáis venido
a este tiempo, y a este calle
señor don Gil, a llevar
el pago que merecéis.

D^a Clara.-

¿Quién sois vos que os prometéis
tanto?

D. Juan.-

El que os ha de matar.

D^a Clara.-

¿Matar?

D. Juan.-

Si, y don Gil me llamo,
aunque vos habéis fingido,
que es don Miguel mi apellido.
A doña Inés sirvo, y amo.

D^a Clara.-

El diablo nos trujo acá.
(Aparte.) Aquí os matan doña Clara.

(Doña Juana de hombre.)

D^a Juana.-

(A ver vengo en lo que para
tanto embeleco, y si está
doña Ines a la ventana,
todavía, la he de hablar.)

(Sale Quintana.)

Quintana.-

Ahora acaba de llegar
tu padre à Madrid.

D^a Juana.-

Quintana,
persuadido que me ha muerto
don Martín en Alcorcón,
a tomar satisfacción
vendrá.

Quintana.-

Tenlo por cierto.

D^a Juana.-

Gente hay en la calle.

Quintana.-

Espera
reconoceré quién es.

D^a Clara.-

¿Don Gil sois?

D^a Juana.-

Y doña Ines
mi dama.

D^a Clara.-

¡Buena quimera!

D^a Juana.-

¡Ah, Caballeros! ¿Hay paso?

D. Juan.-

¿Quién lo pregunta?

D^a Juana.-

Don Gil.

Caramanchel.-

(Ya son quatro, y seran mil.
¡Endiablado está este paso.)

D. Juan.-

Dos don Giles ay aqui.

D^a Juana.-

Pues conmigo seran tres.

D^a Inés.-

(¿Otro Gil? ¡Cielos! ¿Cuál es
el que vive amante en mi?)

D^a Juana.-

Don Gil el verde soy yo.

D^a Clara.-

(*Aparte.*) Ya he vuelto mi miedo en
celos,
A doña Inés ronda ¡Cielos!
Sin duda que me engañó.
Del me tengo de vengar.
Don Gil de las calzas verdes
(A ellos.)
soy yo solo.

Quintana.-

(*Aparte a D^o Juana.*) El nombre pierdes:
De él te salen a capear
otros tres Giles.

D^a Juana.-

Yo soy
don Gil el verde, o el pardo.

D^a Inés.-

¿Hay suceso mas gallardo?

D. Juan.-

Guardando este paso estoy.
O váyanse, o matarélos.

D^a Juana.-

¡Sazonada flema a fe!

Quintana.-

Vuestro valor provarè.

Caramanchel.-

¡Mueran los Giles!

(Echan man, y hiere Quintana à don Iuan)

D. Juan.-

¡Ay cielos!

Muerto soy.

D^a Juana.-

Porque te acuerdes
de tu presunción, después
di que te hirió à doña Inés
don Gil de las calzas verdes.

(Vanse los tres.)

D^a Clara.-

*(Pártome desesperada
de celos. ¿Mas no me dio
fe, y palabra? Haréle yo,
que la cumpla.)*

(Vase doña Clara.)

D^a Inés.-

Bien vengada
de don Juan don Gil me deja.
Querréle más desde hoy.

(Vase.)

Caramanchel.-

Lleno de don Giles voy.
Cuatro han rondado esta reja;
pero el alma enamorada,
que por suyo me alquiló
del purgatorio sacó
en su ayuda esta gilada.
Ya la mañana serena
Amanece. Sin sentido

voy, Jesús, Jesús, que he sido
lacayo de una alma en pena.

(El Prado de San Jerónimo.)

(Sale don Martín vestido de verde).

D. Martín.-

Calles de aquesta Corte, imitadoras;
del confuso Babel, siempre pisadas
de mentiras, al rico aduladoras
como al pobre severas, desbocadas;
casas a la milicia, a todas horas
de malicias y vicios habitadas;
¿quién a los cielos en mi daño instiga,
que nunca falta un Gil que me persiga?
Árboles deste Prado, en cuyos brazos
el viento mece las dormidas hojas,
de cuyos ramos si pendieran lazos,
colgara por trofeo mis congojas;
fuentes risueñas, que feríais abrazos
al campo, humedeciendo arenas rojas,
pues sabéis murmurar, vuestra agua diga
que nunca salta un Gil, que me persiga.
¿Qué delitos me imputan, que parece,
que es mi contraria hasta mi misma sombra?
A doña Inés adoro. ¿Esto merece
el castigo invisible que me asombra,
que don Gil mis deseos desvanece?
¿Por qué, Fortuna, como yo se nombra?
¿Por qué me sigue tanto? ¿Es porque diga
que nunca falta un Gil que me persiga?
Si a doña Inés pretendo, un don Gil luego
pretende a doña Inés y me la quita.
Si me escriben, don Gil me usurpa el pliego,
y con él sus quimeras facilicita.
Si dineros me libran, cuando llevo

hallo, que este don Gil cobró la dita.
 Ya ni sé adónde vaya, ni a quién siga,
 pues nunca falta un Gil que me persiga.

MODO ESTRÓFICO: redondillas.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan, doña Clara, doña Juana, ambos tres de don Gil, Quintana, Caramanchel y doña Inés.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión, enfrentamiento verbal, enfrentamiento por parejas y enfrentamiento grupal.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: se trata de poner frente a doña Inés y a Caramanchel un puñado de don Giles. Don Juan y doña Clara, cada uno por su parte, se disfrazan de don Gil para, haciéndose pasar por ellos, encontrarse con el verdadero, o bien para ser el blanco del personaje que cada uno ama.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espadas, quizás alguna daga.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los celos en todos ellos.

TÍTULO: *Marta la piadosa*.⁴²⁷

Comentario: los personajes juegan un doble y a veces un triple juego de fingir (don Felipe, Marta, Pastrana, Lucía...). Es comedia de enredo. Doña Marta y doña Lucía sermonean acerca de la esperanza. Nos enteramos que don Felipe ha matado a don Antonio, hermano de éstas. Don Felipe es querido por ambas hermanas. Don Gómez, padre de ellas, recibe una carta en la que el capitán Urbina, llegado de las Indias, rico, pide la mano de Marta. El viejo acepta, aunque prefiere no decírselo, por ahora, a ella. Aunque están de luto por la muerte del hijo le dice a Marta que se preparen que se van a ir a Illescas, que es donde vive el capitán Urbina. Ella intenta quitarle la idea de ir allí, pues en un aparte nos enteramos que allí está don Felipe, amante de Marta, asesino de don Antonio y querido también por Lucía. Anteriormente Marta le ha dicho a Lucía que don Felipe está preso en Sevilla; ella le pregunta a su padre y él cree que ha venido el alguacil con la noticia. Todo es mentira, Marta lo está enredando. Dicen de ir a Illescas y allí intentar convencer al padre para que no se ejecute la sentencia de muerte contra don Felipe. Éste y su criado, Pastrana, están en Illescas y se cruzan con López, criado de don Gómez que les informa que vienen hacia allí. Don Gómez y sus hijas se encuentran con el capitán Urbina pretendiente de Marta. Se saludan y ellos conciertan la boda para esa noche. Se van a los toros. Nos enteramos que el Alférez, sobrino del capitán Urbina está por doña Lucía. Conversan don Felipe y Pastrana sobre los toros: el arrojito de aquél y el miedo y precaución de éste; exalta el reñir con varios a la vez, que "reñir con dos o tres / hombres muchas veces es / honra y no temeridad. / . Nombra a Carranza, maestro de armas y "la experiencia y tretas / con que nos dejó...(p.13). Ven que en el balcón están Marta y Lucía, y entre los dos cuentan el lance de toros que está ocurriendo: el toro ha derribado al caballero del caballo y don Felipe se tira al ruedo y acaba con el toro, salvando al Alférez, que, agradecido, le invita a subir y le informa que esa noche Marta se casa con su tío el capitán Urbina. Le pide que no descubra quien es y que se va a Sevilla. Don Felipe se lamenta con Pastrana. Decide quedarse y asistir a la boda (p.19). Llegan los galanes don Diego y don Juan que están por Marta y Lucía respectivamente. En la boda asisten todos; Marta dice no a casarse con el capitán; don Felipe se le acerca y le habla; Marta explica que por algo que le ocurrió hace años, hizo votos de doncella. Se revuelven todos, don Gómez dice de volver a Madrid.

Escena en la que don Juan, enamorado de doña Lucía, por celos quiere enfrentarse al Alférez, con quien ella se va a casar. Don Diego le persuade de lo contrario.

ACTO III, pp.60-62, GÉNERO: Comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.

(Salen don Juan y don Diego)

DIEGO:

De vos con razón me quejo.

JUAN:

Fácil cosa es dar consejo
pero recibirle no.

427 Molina Tirso de, *Marta la piadosa*, texto electrónico preparado por Vern Williamsen en 2002 (Vi: octubre, 2012).

DIEGO:

¿Quise bien a Marta?

JUAN:

Sí
pues.

DIEGO:

¿No la dejé de amar
cuando la vi reunciar
al mundo?

JUAN:

Convino así.

DIEGO:

Luego ya supe vencer
celos, amor y cuidado.

JUAN:

Sí, pero fuiste forzado
y nadie os pudo ofender;
pero si doña Lucía
me quiere a mí, no es razón
que otra ninguna afición
pretenda vencer la mía;
y más afición humana
de un alférez que a lo bravo
pretende llevar al cabo
su pretensión loca y vana.
Aquí en el Prado le espero.
Idos, don Diego, por Dios;
no se asombre de los dos.

DIEGO:

Ánimo tengo y acero.
Pero ¿qué culpa ha tenido
el pobre que no os conoce
--cuando de su dama goce
favores--sí es preferido
y sé yo cierto que, a vos
no os ha querido aun mirar?
¿Por qué os habéis de enojar

con él? ¡No es razón por Dios!
Vamos a reñir con ella,
que no os quiere, y no con él,
pues, si ella le quiere a él,
quien tiene la culpa es ella.

JUAN:

¿Burláisos?

DIEGO:

Hemos venido
a una edad muy diferente;
que el ser un hombre valiente
es peligro conocido.
Alguaciles y escribanos
son los Hécules después;
que aquéllos matan por pies
y estotros vencen por manos;
y entrambos--porque se dé
la batalla a su contrario--
previenen, si es necesariom
la pluma, el pico y el pie.

(Salen el Alférez sin ver a los dos y luego Pastrana.)

ALFÉREZ:

Fuése mi tío, y no quise
ir con él, que sin Lucía,
iba sin luz, y sin día.
No es bien que desdichas pise.

JUAN:

Aquél es. ¡Muera!

*(Don Juan va a acometer al Alférez y le detiene
don Diego)*

DIEGO:

¿Qué os hizo?

JUAN:	Don Diego, hele de matar.
DIEGO:	¿Sois vos médico?
JUAN:	¡Oh pesar!
DIEGO:	Mátele Dios que le hizo.
MODO ESTRÓFICO: redondillas.	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: don Juan, don Diego y el Alférez.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): don Juan pretende un enfrentamiento por sorpresa con el Alférez.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Juan se siente ofendido y humillado porque doña Lucía se va a casar con el Alferez, y con él se quiere enfrentar.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: los celos de don Juan.	

TÍTULO: *El vergonzoso en palacio*.⁴²⁸**ACTO II, pp.87-92, GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.**

Texto.

(Se va poniendo el cuello y capa y sombrero)

SERAFINA:

¿Puede ser
el no tener voluntad
a ninguno crueldad? Di.

JUANA:

¿Pues no?

SERAFINA:

¿Y será justa cosa,
por ser para otros piadosa,
ser yo crüel para mí?

PINTOR:

¡Par diez, que ella dice bien!

ANTONIO:

¡Pobre del que tal sentencia
está escuchando!

PINTOR:

¡Paciencia!

ANTONIO:

Mis temores me la den.

SERAFINA:

Déjame ensayar y acaba.
Verás cuál hago un celoso.

JUANA:

¿Qué papel haces?

SERAFINA:

¡Famoso!
Un príncipe que sacaba
al campo, a reñir por celos
de su dama, a un conde.

428 Molina, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*, Introducción de Francisco Abad, Biblioteca EDAF, nº 74, Madrid, 1980, pp.25-141.

JUANA:

Pues,
comienza.

SERAFINA:

No sé lo que es,
pero escucha y fingirélos.

(Representa)

Conde, vuestro atrevimiento
a tal término ha venido
que ya la ley ha rompido
de mi honrado sufrimiento.
Espantado estoy, por Dios,
de vos y de Celia bella;
de vos, porque habláis con ella;
de ella porque os oye a vos;
que supuesto que sabéis
las conocidas ventajas
que hace a vuestra prendas bajas
el valor que conocéis
en mí, desacato ha sido;
en vos, por habella amado,
y en ella por haber dado
a vuestro amor loco oído.
Oye, no hay satisfacciones;
que serán intento vanos,
pues como no tenéis manos
queréis vencerme a razones.
Haga vuestro esfuerzo alarde,
acábense mis recelos,
que no es bien que me dé celos
un hombre que es tan cobarde.

(Echa mano)

Muestra tu valor agora,
medroso, infame enemigo.
¡Muere!

JUANA:

¡Ay, ten! ¡Que no es conmigo
la pesadumbre, señora!

SERAFINA:

¿Qué te parece?

JUANA:

Temí.

SERAFINA:

Enojéme.

JUANA:

¿Pues qué hicieras,
a ser los celos de veras
si te enojas siendo así?

ANTONIO:

¿Hay celos con mayor gracia?

PINTOR:

Estoy mirándola loco.
¡Donaire extraño!

JUANA:

Por poco
sucediera una desgracia,
de verte tuve temor.
Un valentón bravo has hecho.

SERAFINA:

Oye agora. Satisfecho
de mi dama y de su amor,
del enojo que la di,
muy a lo tierno la pido
me perdone arrepentido.

JUANA:

Eso será bueno. Di.

(Representa)

SERAFINA:

Los cielos me son testigos
si el enojo que te he dado
al alma no me ha llegado.
Mi bien, seamos amigos.
Basta. No haya más enojos,
pues yo propio me castigo.
Vuelvan a jugar conmigo
las dos niñas de esos ojos.
Quitad el ceño. No os note
mi amor niñas soberanas;
que dirá que sois villanas
viéndoos andar con capote.
¿De qué sirve este desdén,
mi gloria, mi luz, mi cielo,
mi regalo, mi consuelo,
mi paz, mi gloria, mi bien?
¿Que no me quieres mirar?
¡Que esto no te satisfaga!
Mátame, toma esta daga.
Mas no me querrás matar;
que aunque te enojés, yo sé
que en mí tu gusto se emplea.
No hayas más, mi Celia. ¡Ea,
mira que me enojaré!

(Va a abrazar a doña Juana)

Como te adoro, me atrevo;
no me apartes, no te quites.

JUANA:

Pasito, que te derrites.
De nieve te has vuelto sebo.
Nunca has sido, sino ahora,
portuguesa.

ANTONIO:

¡Ah, cielo santo!
¡Quién la dijera otro tanto
como ha dicho.

JUANA:

Di, señora,
¿es posible que quien siente
y hace así un enamorado
no tenga amor?

SERAFINA:

No me ha dado
hasta agora ese accidente
porque su provecho es poco,
y la pena que da es mucha.
Aqueste romance escucha.
¡Verás cuán bien finjo un loco!

(Representa)

¿Que se casa con el conde
y me olvida Celia? ¡Cielos!
Pero mujer y mudanza
tienen un principio mismo.
¿Qué se hicieron los favores
que cual flores prometieron
el fruto de mi esperanza?
Mas fueron flores de almendro;
un cierzo las ha secado.
Loco estoy, matarme quiero;
piérdase también la vida,
pues ya se ha perdido el seso.
Mas, no; vamos a las bodas;
que razón es, pensamiento,
pues que la costa pagamos,
que a mi costa nos holguemos.
En la aldea se desposan

los dos a lo villanesco;
que pues se casa en aldea,
villana su amor ha vuelto.
Celos, volemos allá
pues tenéis alas de fuego.
A lindo tiempo llegamos,
desde aquí verla podemos.
Ya salen los convidados,
el tamboril toca el tiempo,
porque a su son bailan todos;
pues ellos bailan, bailemos.
Va: "Perantón, Perantón...
..... [e-o]"

(Baila)

Pues vuestra Celia las hace,
toca Pero Sastre, el viejo,
pues que la villa lo paga.
Ya se entraron allá dentro,
ya quieren dar colación.
La capa del sufrimiento

(Rebózase)

me rebozaré, que así
podré llegar encubierto,
y arrimarme a este rincón
como mis merecimientos.
Avellanas y tostones
dan a todos. ¡Hola! ¡Ah, necios!
Llegad, tomaré un puñado.
¿Yo necio? Mentís. ¿Yo miento?
Tomad. ¿A mí bofetón?

(Dase un bofetón)

¡Muera! ¡Ténganse! ¿Qué es esto?

(Echa mano)

No fue nada. Sean amigos.
Yo lo soy. Yo serlo quiero.

(Envaina)

Ya ha llegado el señor cura.
Por muchos años y buenos
se regocije esta casa
con bodas y casamientos.
Por virtud de su mercé,
señor cura, aquí hay asiento.
¿Eso no? Tome esta silla
de costillas. No haré, cierto.
Digo que la ha de tomar.
Este escaño estaba bueno;
mas por no ser porfiado...
Ya se ha rellenado el viejo.
Echá vino, Hernán Alonso.
Beba el cura y vaya arreo.
¡Oh, cómo sabe a la pega!
También Celia sabe a celos.
Ya es hora del desposorio;
todos están en pie puestos:
los novios y los padrinos
en frente y el cura en medio.
Fabio, ¿queréis por esposa
a Celia hermosa? Sí, quiero.
Vos, Celia, ¿queréis a Fabio?
Por mi esposo y por mi dueño.
¡Oh, perros! ¿En mi presencia?

(Mete mano)

El príncipe Pinabelo
soy. Mueran los desposados,
el cura, la gente, el pueblo.
¡Ay, que nos mata! Pegadles,
celos míos, vuestro incendio
pues Sansón me he vuelto. Muera
Sansón con los Filisteos;
que no hay quien pueda resistir el fuego
cuando le enciende amor y soplan celos.

JUANA:

Pecadora de mí! ¡Tente!
Que no soy Celia ni Celio
para airarte contra mí.

SERAFINA:

Encendíme, te prometo,
como Alejandro lo hacía
llevado del instrumento
que aquel músico famoso
le tocaba.

ANTONIO:

¿Pudo el cielo
juntar más donaire y gracia
solamente en un sujeto?
¡Dichoso quien, aunque muera,
le ofrece sus pensamientos!

JUANA:

Diestra estás; muy bien lo dices.

SERAFINA:

Ven, doña Juana; que quiero
vestirme sobre este traje
el mío, hasta que sea tiempo
de representar.

JUANA:

A fe,
que se ha de holgar en extremo
tu melancólica hermana.

<p>SERAFINA:</p> <p style="padding-left: 40px;">Entretenerla deseo.</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>(Vanse las dos)</i></p>
<p>MODO ESTRÓFICO: redondillas en la primera parte y romance en é-o el resto.</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: hay dos grupos de acción; de una lado se encuentran, ocultos, Antonio con un pintor; de otro está Serafina con Juana. Serafina, vestida de hombre está ensayando un fragmento de una comedia que representará para Carnestolendas con sus doncellas, interpretando a un príncipe enamorado que combate contra un rival imaginario.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): un enfrentamiento imaginado, desarrollado en tres fases, dos de ellas con armas..</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: Serafina le muestra a Juana el papel que representará en la comedia. Va vestida de hombre y en cada una de las tres veces que representa llega a confundir realidad y ficción, tomando a Juana por el adversario con el que se enfrenta. Su personaje es un príncipe que primero está celoso de un conde que pretende a su dama llamada Celia; en segundo lugar será ese mismo príncipe pidiendo disculpas a la tal Celia; por último es el príncipe enloquecido porque en la imaginación del personaje Celia se casa con Fabio y pretende matarlos a ambos.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada, solamente Serafina.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el conflicto es un conflicto de ficción que Serafina llega a creer como si fuera real: ella representa a alguien que está enamorado y celoso.</p>

TORRES NAHARRO

AUTOR : TORRES NAHARRO

FICHA N° 86

TÍTULO: *Comedia Himenea*.⁴²⁹

Comentario: a destacar que Himeneo, galán, evite pelear con el Marqués y huya; también destacar la opinión erótica que tienen los criados sobre la relación de ellos mismos con la mujer (Eliso.- Yo no creo a enamorada /... / si, como santo Tomás / no le toco en la lanzada./ vv.403-06.); también destacar que se comportan como asustadizos y cobardes desde el principio de la obra acordando huir en caso de peligro; dicen no saber de armas ni querer saber (Boreas.- Pues hombre de mi linaje/ nunca supo que era espada, / ni broquel, ni coselete. vv. 1223-25.).

Escena final de jornada IV y principio de la jornada V, en las que el Marqués y su criado Turpedio irrumpen en la casa del Marqués, donde se encuentra Himeneo con Febea.

JORNADA IV (vv.157-168) y V (vv.1-24), pp.225-227, GÉNERO: comedia a fantasía, ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

Marqués.-

Dame esa capa tú a mí.

Turpedio.-

Toma la rodela, aosadas.

Marqués.-

Dala acá, que bien te entiendo.

Turpedio.-

Pues si quieres sea ansí.
Y arrancadas las espadas,
vamos diciendo y haciendo.

Marqués.-

Pues si viniere en tus manos
y lo pudieres coger,
haz que no haya menester
médicos ni cirujanos.

Turpedio.-

Entra presto.
Déjame a mí hacer del resto.

429 Torres Naharro, B., *Himenea*, Edición de D: W. Mcpheeters, Clásicos Castalia nº 51, Madrid, 1973, pp.181-237.

Jornada quinta.

Marqués.-

¡Oh, mala mujer, traidora!
¿Dónde vais?

Turpedio.-

Paso, señor.

Febea.-

¡Ay de mí, desventurada!

Marqués.-

Pues, ¿Qué os parece, señora?
¿Para tan gran deshonor
habéis sido tan guardada?
Confesaos con este paje,
que conviene que muráis,
pues con la vida ensuciáis
un tan antiguo linaje.
Quiero daros,
que os do la vida en mataros.

Febea.-

Vos me sois señor y hermano.
Maldigo mi mala suerte
y el día en que fui nacida.
Yo me pongo en vuestra mano,
y antes os pido la muerte
que no que me deis la vida.
Quiero morir, pues que veo
que nací tan sin ventura.
Gozará la sepultura
lo que no pudo Himeneo.

Marqués.-

¿Fue herido?

Turpedio.-

No, que los pies le han valido.

<p>MODO ESTRÓFICO: dos tipos de estrofa de seis versos: estrofa uno 8a,8b,8c, 8a,8b,8c; estrofa dos: 8d,8e,8e, 8f,4g,8g. ("La forma métrica en coplas que combinan el octosílabo y el quebrado de la poesía de cancioneros, contribuye también a ese ágil discurrir de la acción y estimula una elocución salpicada de juegos de ingenio donde se mezcla la expresión conceptuosa de la lengua de amores y la sentenciosa de refranes y proverbios.")⁴³⁰</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Himeneo, galán, el Marqués, hermano de la dama y un criado de éste llamado Turpedio.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): la propuesta que nos presenta el autor es un tanto confusa; deducimos por el texto que Himeneo huye de la casa cuando es sorprendido, momento en el que se pueden cruzar armas entre él y el Marqués y su criado; sin embargo, cuando regresa a los pocos minutos (quizás no se haya ido y haya estado escuchando, o quizás haya ido en busca de sus criados que le aguardaban en la calle y que sí han huido), es entonces cuando defiende su vida y la de Febea. El enfrentamiento verbal de esta extensa escena seguro que se enriquece con el cruce de armas.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: la escena transcurre a lo largo de la jornada V que comienza cuando el Marqués y su criado sorprenden a Himeneo y Febea dentro de la casa. Himeneo escapa, eludiendo la pelea con ellos; el Marqués amenaza con matar a Febea, su hermana, acusándola de haber deshonrado el honor familiar. Cuando eso va a ocurrir interviene Himeneo declarando que si ella le acepta, y dado que ya están prometidos, se casarán.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el Marqués, hermano de Febea y bastión del honor familiar, le reprocha que haya permitido entrar a Himeneo. Ante este hecho el Marqués decide darles muerte.</p>

430 Pérez Priego, M. A., *Teatro renacentista*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986, p.28.

TÍTULO: *Comedia Soldadesca*.⁴³¹ (1510)

Comentario: comienza con un introito, salutación y argumento de la comedia a representar. La comedia describe en cinco jornadas lo que era un reclutamiento de hombres para la milicia. El introito y cada una de las jornadas empieza con una cuarteta.

Escena de enfrentamiento entre dos valentones, Mendoza y Manrique.

JORNADA III, vv. 1-124, GÉNERO: comedia a noticia, ÉPOCA: siglo XVI.

Texto.

Jornada III

CAPITÁN

Pues, hermanos y señores,
ya sabéis sin que os lo diga
que se ganan los honores
con grandísima fatiga.
De manera
qu'es obligado cualquiera,
y con todo su poder,
a seguir tras su bandera
hasta morir o vencer.
Mayormente
nosotros, entre otra gente,
con razón más señalada,
por no perder al presente
la fama de antes ganada.
Pues, hagamos
de modo que no perdamos
lo que los nuestros ganaron,
sino que antes lo crezcamos,
sudando como sudaron.
Que, del resto,
ya yo quiero y he propuesto
que a los buenos y a los nobles
se les den, como es honesto,

431 Torres Naharro, B., *Soldadesca*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

sus mozos, y pagas dobles.
Después van
el mi Sotacapitán,
Alférez y Canciller,
los Cabos y el Capellán,
un Sargento y Furriër.
Y aun siquiera
diez Compaños de bandera,
Pífaros y dos Atambores;
y aun la enseña toda entera
pagaré de mis sudores.
Y aún no sé
de qué modo cumpliré
con otras personas ciertas,
porque creo en buena fe
de no haber las pagas muertas.
Y aun la mía
ya sabéis que todavía
la dilatan al presente,
porque ayunen algun día
mis caballos y mi gente.
Mas, ¡andar!
Yo tengo de contentar
las personas singulares,
aunque lo sepa robar
de encima de los altares.

GUZMÁN

No os curéis,
que haremos, cinco o seis,
el rüido de las nueces.

MENDOZA

Yo me obligo, si queréis,
de pasar catorce veces.

MANRIQUE

No es posible
si no os hacéis invisible,
qu'es gran persona la vuestra.

MENDOZA

¡Voto a Dios que sois terrible!
Vos no habéis paso en müestra.

MANRIQUE

Más que vos.

MENDOZA

No es verdad

MANRIQUE

Pues, ¡voto a Dios...!

CAPITÁN

Estad quedos en mal hora.

GUZMÁN

Séase para los dos.

CAPITÁN

¡Oh, valme Nuestra Señora!
¿Por nonada
metéis la mano a la espada?
Nunca tal hecho se es visto.

MENDOZA

No le será perdonada,
¡por vida de Jhesuchristo!

MANRIQUE

¿Qué decís?

CAPITÁN

¿Dónde, diablo, venís?
¿No tenéis más discreción?

MANRIQUE

Veis que me dijo mentís
aquel puerco remendón.

MENDOZA

Ya don duelo
presume, porque su abuelo
desvirgó un día una moza.

MANRIQUE

Mas, ¿de cuándo, pese al cielo,
vos llaman a vos Mendoza?

CAPITÁN

Bien está.
Tenelde a él vos allá;
ved si quiere ser su amigo.

MENDOZA

Mas veamos si querrá
salirse a matar conmigo.

MANRIQUE

Sí, rapaz.

MENDOZA

¡Andad para cobardaz!

MANRIQUE

¡Para éstas!

MENDOZA

¡Cagá en ellas!

CAPITÁN

Ora se haga la paz,
fenezcan estas querellas.

MENDOZA

No curéis.

CAPITÁN

Voto a Dios que la haréis
y que tengo de forzaros.

MENDOZA

Suplícoos que me escuchéis.

CAPITÁN

No quiero más escucharos.
¡Qué hablar!

MENDOZA

Señor, que quiero callar,
pues no queréis que os suplique.

CAPITÁN

No os partáis d'ese lugar
mientras hablo con Manrique.

MENDOZA

Soy contento.

CAPITÁN	<p>¡Qué poco conocimiento! ¡Qué vergüenza y menosprecio! Maravillado me siento más de vos que de aquel necio.</p>
MANRIQUE	<p>Si es grosero, pasalle por su rasero.</p>
CAPITÁN	<p>Mas antes es de razón que comporte al compañero quien tiene más discreción.</p>
MANRIQUE	<p>¡El villano!...</p>
CAPITÁN	<p>No se hable más en vano, qu'es buscar más enemigos. Dadme acá luego la mano por vos y vuestros amigos.</p>
MANRIQUE	<p>¡Sús, con Dios!</p>
CAPITÁN	<p>Pues si riñen otros dos, yo sabré mejor hacedlo. Dad acá la mano vos de no hablar más en ello.</p>
ATAMBOR	<p>Caballeros, ved aquí tres compañeros, hombres de rezio compás; comenzad a dar dineros, que tenemos muchos más.</p>
<p>MODO ESTRÓFICO: la estrofa que vemos es una quintilla, pero con modificación en el primer verso que es de cuatro sílabas; ¿se le podría llamar quintilla de pie quebrado (4a,8a,8b,8a,8b)?</p>	
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: capitán, Mendoza y Manrique.</p>	
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): enfrentamiento verbal con cruce de espadas.</p>	

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: entendemos que los tipos que acuden al reclutamiento son personajes de baja condición, que entre ellos mismos se tienen mal mirar; basta que uno diga que puede hacer tal cosa para que el otro se le oponga, y eso es lo que ocurre: Mendoza se ofrece a pasar varias veces para aparentar que la compañía es numerosa, y Manrique le responde insinuando que está muy gordo como para que no se le vea pasar varias veces.
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: desavenencias y celos profesionales.

VÉLEZ DE GUEVARA

AUTOR : VÉLEZ DE GUEVARA (1579-1644)	FICHA Nº 88
TÍTULO: <i>Reinar después de morir.</i>⁴³²	
Comentario: No hay directamente ningún hecho de armas. Fuera de escena sí: la muerte de doña Inés de Castro a manos de dos villanos. Después habrá orden contra ellos de ejecución. Existe una canción anunciando al príncipe don Pedro la muerte de su amada doña Inés en página 81-82: "¿Dónde vas, el caballero?/ ¿Dónde vas, triste de ti?/..." ⁴³³ .	
Las dos escenas en las que aparecen armas no se exponen en directo, sino que son recreadas fuera de escena, resultando impactantes según leemos en texto: la primera es la ejecución por mandato del rey don Alonso de la mujer de la que está enamorado su hijo, el Príncipe don Pedro, que es ajusticiada por dos sicarios. La segunda es la orden contra éstos de muerte, una muerte especialmente cruel, pues se dice que "Por las espaldas les quiten / los corazones villanos; / y para mayor tormento, / procuren, si puede ser, / que los dos los puedan ver / antes que les falte aliento."	
GÉNERO: tragedia, ÉPOCA: siglo XIV.	
MODO ESTRÓFICO: quintillas (aabba)	
PERSONAJES QUE INTERVIENEN: en el ajusticiamiento de doña Inés, la orden la da don Alonso, rey; mientras que el ajusticiamiento de los asesinos la da el príncipe don Pedro. En la primera escena está don Alonso y doña Inés; en la segunda, el Príncipe, Nuño y el Condestable.	
ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): ejecución fuera de escena.	
ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: dado que el enfrentamiento (las ejecuciones) no se pueden mostrar a vista de público, sí se puede ofrecer un fragmento de esas acciones horrible, antes y después de ejecutadas, por medio de la actitud de los personajes, de las armas y de algún objeto o pertenencia personal de los afectados.	
ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: dagas.	
OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.	
EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: en el caso de la muerte de doña Inés es el rey don Alonso el que habiendo casado previamente a su hijo con doña Blanca de Navarra, no puede consentir la anulación de ese compromiso político, ya que deshacerlo supondría que el reino se alborotase; por ello aconsejado de varios, ordena la muerte de doña Inés. En el segundo, es don Pedro el que ordena la muerte de los asesinos, por justicia.	

432 Vélez de Guevara, L., *Reinar después de morir*, Editora Nacional, Madrid, 1964.

VICENTE, GIL

AUTOR : GIL VICENTE

FICHA N° 89

TÍTULO: *Auto da Barca do Inferno.*⁴³⁴

ESCENA VI, vv.402-454, pp.76-80, GÉNERO: comedia fantástica y alegórica; moralidad, ÉPOCA: atemporal.

Texto.⁴³⁵

FRADE.-

Pardeus! Essa seria ela!
 Não vai em tal caravela
 minha senhora Florença.
 Como? Por ser namorado
 e folgar com ùa mulher
 se há um frade de perder,
 com tanto salmo rezado?!...

DIABO.-

Ora estás bem aviado!

FRADE.-

Mais estás bem corregido!

DIABO.-

Dovoto padre marido,
 haveis de ser cá pingado...

Descobriu o Frade a cabeça, tirando o capelo; e apareceu o casco, e diz o Frade:

FRADE.-

Mantenha Deus esta c'oroa!

DIABO.-

ó padre Frei Capacete!
 Cuidei que tínheis barrete...

434 Vicente, Gil, *Auto da Barca do Inferno*, Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> (ví: febrero, 2011).

435 El texto que aquí transcribimos ha sido cotejado con otro proveniente de una edición para docentes (Porto Editora, Porto, 1976). Creemos que el que proponemos se ajusta más y mejor a la idea que se quiere expresar: la de dar una lección de esgrima.

FRADE.-

Sabê que fui da pessoa!
Esta espada é roloa
e este broquel, rolão.

DIABO.-

Dê Vossa Reverença lição
d'esgrima, que é cousa boa!

(Começou o frade a dar lição d'esgrima com a espada e broquel, que eram d'esgrimir, e diz desta maneira:)

FRADE.-

Deo gratias! Demos caçada!
Pera sempre contra sus!
Um fendente! Ora sus!
Esta é a primeira levada.
Alto! Levantai a espada!
Talho largo, e um revés!
E logo colher os pés,
que todo o al no é nada!

Quando o recolher se tarda
o ferir nom é prudente.
Ora, sus! Mui largamente,
cortai na segunda guarda!

Guarde-me Deus d'espingarda
mais de homem denodado.
Aqui estou tão bem guardado
como a palhá n'albarda.
Saio com meia espada...
Hou lá! Guardai as queixadas!

DIABO.-

Oh que valentes levadas!

FRADE.-

Ainda isto nom é nada...
 Demos outra vez caçada!
 Contra sus e um fendente,
 e, cortando largamente,
 eis aqui sexta feitada.
 Daqui saio com ùa guia
 e um revés da primeira:
 esta é a quinta verdadeira.
 Oh! quantos daqui feria!...
 Padre que tal aprendia
 no Inferno há-de haver pingos?!...

MODO ESTRÓFICO: estrofas de ocho versos octosílabos (abba,acca) Octavilla???

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: un fraile y un diablo.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): no hay enfrentamiento; sólo se muestran unas acciones de esgrima en las que participaría el fraile, su manceba y quizás el diablo que guarda la barca, en una especie de danza, con un tridente.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO (RELACIONÁNDOLO CON EL TEXTO): por medio de la danza grotesca de un fraílón con manceba y un diablo irreverente se crea un juego en el que se muestran dos cosas: primero, terminología y juego de armas de la época, y segundo, la rivalidad por la posesión de la doncella que el fraile ha llevado.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada el fraile, tridente el diablo.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: los cuernos del diablo y el rabo, a modo de látigo.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO. INDICACIONES Y

OBSERVACIONES DETERMINANTES: el diablo invita al fraile a que dé lección de esgrima, para así, entretenido, él fornicar con la parienta. El enfrentamiento entre ambos llegará cuando el fraile, borrachín, se dé cuenta de la jugada del diablo.

TÍTULO: *Tragicomedia de don Duardos*.⁴³⁶**ESCENA primera, pp.13-17, GÉNERO:** comedia renacentista, **ÉPOCA:** siglo XV-XVI.

Texto.

Don Duardos.-

Famosísimo señor,
 vuesa sacra majestad
 sea ensalzada
 y viva su resplandor
 tanto como su bondad
 es pregonada.

[...]

Vengo, señor, a pedir
 lo que no debéis negar,
 que vueso estado
 es por la verdad morir
 y la verdad consrvar con cuidado,
 porque sois suma justicia,
 que es hija de la verdad;
 de tal son,
 que por ira ni amicia
 no deje vuesa majestad
 la razón.

[...]

Gridonia, señor, está
 agraviada en extremo,
 y de manera
 que de pesar morirá.
 Y pues, señor, esto temo...
 ¡Dios no quiera!

436 Vicente, Gil, *Tragicomedia de don Duardos*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, pp.11-103.

Emperador.-

Esforzado aventurero,
muestra el razonamiento
que habéis hecho
que sois más que caballero.

Don Duardos.-

No soy más que cuanto siento
este despecho.
Primaleón le mató
a Periquín, que ella amaba
como a dios;
así que a ella herió,
y, aunque con uno lidiaba,
mató a dos.

Primaleón.-

¿Vos venís a demandallo?

Don Duardos.-

¿Por ventura sois, señor,
Primaleón?

Primaleón.-

Yo soy.

Don Duardos.-

Pues vengoa vengallo
si el señor empereador
no ha pasión.

Emperador.-

Caballero, mal hacéis
quienquiera que vos seáis.

Don Duardos.-

¿Por qué, señor?

Emperador.-

Porque razón no tenéis
y vuesa muerte buscáis,
y no loor.

Don Duardos.-

Mucho sonada es la fama
de vueso Primaleón,
más no deja

de ser famosa la dama
Gridonia, que con razón
de él se aqueja.

Primaleón.-

Ahora lo veréis presto,
si tiene razón, si no.

Don Duardos.-

Ya se tarda:
¡que las armas juzguen esto!

Primaleón.-

Ora, pues, ¡ver quiero yo
quién las aguarda.

*(Combaten ahora los dos y temiendo el Emperador la muerte de tales
caballeros, manda a su hija, Flérida, que vaya a separarlos)*

Flérida.-

¡A paz, a paz, caballeros!
Que no son para perder
tales dos;
y vuestros brazos guerreros
cesen, que me hacen placer
y por Dios.
y a vos, hidalgo extranjero,
pido por amor de mí,
sin engaño,
que vos seáis el primero
que no queráis ver la fin
de este daño.

Don Duardos.-

Señora, luego sin falla,
no por temor ni por Dios,
soy contento,
porque más fuerte batalla
contra mí traéis vos:
yo lo siento.
¡Oh, admirable ventura

<p>que, en medio de una cuestión en extremo halle otra más oscura guerra, de tanta pasión que la temo!</p>
<p>MODO ESTRÓFICO: sextillas de pie quebrado (8a 8b 4c 8a 8b 4c)</p>
<p>PERSONAJES QUE INTERVIENEN: en enfrentamiento, don Duardos y Príncipe Primaleón. Como intermediarios están el Emperador y Flérida, su hija.</p>
<p>ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): reto de don Duardos a Primaleón y cruce de armas, siendo separados por la princesa Flérida.</p>
<p>ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: don Duardos demanda justicia al Emperador por la muerte de Periquín, cuyo autor ha sido su hijo Primaleón. Les concede campo y se baten.</p>
<p>ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada, supuestamente tardo medieval o renacentista.</p>
<p>OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.</p>
<p>EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: el deber del caballero es defender a la dama y sus intereses; don Duardos sale en defensa de Gridonia, que ha sido ofendida por Primaleón.</p>

ZAYAS, MARÍA DE

AUTOR : MARÍA DE ZAYAS

FICHA Nº 91

TÍTULO: *La traición en la amistad*.⁴³⁷

Comentario: destaca la relación entre el galán y el criado, en la que muchas veces el criado es el más inteligente de los dos; hay incluso una escena entre ambos en la que cada uno de los dos llama tonto al otro. Y aquí, ciertamente, el tonto es el galán. Recojemos esta escena y puesto que el marco en el que se encuentran amo-criado es el de una discusión (acerca de las mujeres), imaginamos a la par un ejercicio de armas entre ambos, como si León, el criado, fuera el sparring de Liseo, o al contrario.

Escena entre León, criado y Liseo, galán. Discuten acerca de las mujeres.

JORNADA I, pp.60-66, vv.281-403, GÉNERO: comedia de enredo, ÉPOCA: siglo XVII.

Texto.-

León.-

Contento vienes, como si ya fueras
señor del mundo, por haberte dicho
la bella Marcia que te adora y quiere.

Liseo.-

¿No te parece que de un [bello] ángel
se han de estimar favores semejantes,
y engrandecer el alma, porque en ella
quepa la gloria de merced tan grande?

León.-

Si va a decir verdad, como no busco
amor de mantequillas y alfeñique,
de andarme casquivano y boquiabierto,
de día viendo damas melindrosas,
de no che requebrandocantarillas
de las que llenas de agua en las ventanas
ponen a serenar por los calores,
pues a cabo un cuidado de quebrarse
la cabeza, no hará sino caerse
y romperle los cascos cuando menos.
¡Pesie a quien me parió! Que no hay tal cosa,

⁴³⁷ Zayas, M. de et al., *La traición en la amistad*, en *Teatro de mujeres del Barroco*, Publicaciones de la ADE, Serie literatura Dramática nº 34, Madrid, 1994, pp.31-172.

como las fregoncillas que estos años
en la Corte se usan.

Liseo.-

Mi alegría
escucharte me manda; dime al punto
cómo son las fregonas que se usan.

León.-

Si preguntas, señor, de las gallegas
rollizas, carihartas y que calzan
doce puntos o trece por lo menos,
dos varas de cintura, tres de espalda;
que se alquilan por meses y preguntan
si acaso hay niños, viejos o escaleras;
de las que sacan de partido un día
y hurtan cada día algunas horas,
buscan sus cueros cuando salen fuera
y venimos a serlo los lacayos
por nuestra desventura y mala estrella;
llevan su medio espejo y salserilla,
y entrando en el portal que está más cerca
se jabelgan las caras como casas
y se ponen almagre como ovejas,
y tras desto, buscando su requiebro,
se vuelven hiedras a su tronco asidas;
llevan sabrosas lonjas de tocino,
y en pago desto vuelven a sus casas
con un niño lacayo en la barriga,
omozo de caballos cuando menos.
Nosotros paseamos por su calle,
haciendo piernas y escupiendo fuerte,
hasta que llega la olorosa hora
en que quieren verter el... ya me entiendes,
alcahueten discreto de fregonas,
cuyo olor nos parece más suave
que el de la algalia, y aun decirte puedo
que alguna vez lo tuve por más fino.

Estas, como ya te he dicho, son gallegas,
 fruta para nosotros solamente;
 que de las fregoncillas cortesanas
 no hay que decir, pues ellas mismas dicen
 que son joyas de Príncipes y Grandes,
 y aun hay muchos que humillan su gransdeza
 al estropajo de estas bellas ninfas,
 que te puedo jurar que he visto una
 que tal vez no estimó de un almirante
 cien escudos, señor, sólo por dalle
 la paz al uso de la bella Francia.
 Con estas se regala y entretiene
 el gusto, y más cuando se van al río,
 que allí mientras la ropa le jabonan,
 ellas se dan un verde y dos azules;
 y no estas damas hechas de zalea
 que atormentan a un hombre con melindres
 y siempre están diciendo: dame, dame.

Liseo.-

¡Ay, mi León! Que en sola Marcia veo
 un todo de hermosura, un sol, un ángel,
 una Venus hermosa en la belleza,
 una galana y celebrada Elena,
 un sacro Apolo en la divina gracia,
 un famoso Mercurio en la elocuencia,
 un Marte en el valor, una diana
 en castidad.

León.-

Parece que estás loco;
 ¿para qué quieres castas y Dianas?
 Anda, señor, pareces boquirrubio,
 ¿para quién quiero yo mujeres castas?
 Mejor me hallara si castiza fuera;
 por aquesto reniego de Penélope,
 y a Lucrecia maldigo,; ensalzo y quiero
 a la Porcia sin par; que solo Bruto

si acaso en el amor te parecía,
pudo hacer desatino semejante.
¡Por vida de mis mozas! Que si fuera
mujer, que había de ser tan agradable
que no había de llamarme nadie, esquiva;
dar gusto a todo el mundo es bella cosa.
Bien sabe en eso el cielo lo que hizo;
tengo estas barbas , que si no yo creo
que fuera linda pieza. ¡Oh, si tuviera
una famosa bota, como digo
verdad en esto!

Liseo.-

Calla, que parece
que vienes como sueles, pues no miras
que con tu lengua la virtud ofendes
más estimada y de mayor grandeza;
más eres tonto, no me espanto desto.

León.-

Perdona si te digo que tú eres
el tonto, si de castas te aficionas;
mas que si Marcia esa quimera hace,
que te ha de aborrecer, que las mujeres
aunque sean Lucrecias, aborrecen
los hombres encogidos, y se pierden
por los que ven graciosos, desenvueltos,
y más si al dame, dame, son solícitos.
Si no, mira el ejemplo: a cierta dama
cautivaron los moros, y queriendo
tratar de su rescate su marido,
respondió libremente que se fuesen,
que ella se hallaba bien entre los moros;
que era muy abstigente su marido
y no podía sufrir tanta Cuaresma;
que los moros el viernes comen carne
y su marido solos los domingos,
y aun ese día sólo era grosura,

y el tal manjar ni es carne ni es pescado.
 ¿Entiendes esto? Pues si Marcia sabe
 que eres tan casto, juzgará que tienes
 la condición de aqeste que quitaba
 a esta pobre señora sus raciones,
 o entenderá que eres capón, y basta.

MODO ESTRÓFICO: eneasílabos libres.

PERSONAJES QUE INTERVIENEN: Liseo, galán, León, criado.

ACCIÓN QUE DESARROLLAN (ASALTO, DUELO, PELEA FÍSICA, COMBATE, ENFRENTAMIENTO VERBAL...): discusión con entrenamiento de armas. El carácter de este entrenamiento verifica que también en cuestiones de arte es el criado, León, el que lleva las de ganar, como historicamnente ha ocurrido muchas veces.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO: León le reprende por la actitud alegre con la que se presenta su amo Liseo, que dice que Marcia le quiere, cosa que le reprocha. Cada uno ensalza al tipo de mujer que le gusta, a León las fregoncillas que en la Corte se usan, o gallegas (p.61), y a Liseo los amores de mantequilla y alfeñique (p.60), según el criado.

ARMAS QUE ESGRIME CADA PERSONAJE: espada.

OBJETOS UTILIZADOS COMO ARMAS: no.

EL CONFLICTO GENERADOR DEL ENFRENTAMIENTO: para León es la actitud melindrosa de su amo la que le saca de quicio. El conflicto dialéctico entre ambos es llevado al lugar de las armas, en un supuesto entrenamiento, o ejercicio de armas, en el que los galanes se ejercitan.

ANEXO II.

ESGRIMIR CON EL VERSO

ESGRIMIR CON EL VERSO⁴³⁸

Sin lugar a dudas el término 'esgrimir' está asociado directamente a armas que se empuñan y con las que los adversarios se baten blandiéndolas. Y, en segundo lugar, también entendemos la capacidad de argumentar, exponiendo o utilizando, igualmente, razones y creencias con las que reforzamos, afirmando o negando, un concepto, una sensación, una idea, un estado de ánimo, una opinión, ciertas actitudes, un dictamen, una sentencia, etcétera, frente a otro u otros.

La acción que se ejecuta al esgrimir tiene tanta fuerza por ser vista como por ser oída. Y el verso (la palabra) esgrimiendo amenaza, ataca o defiende, tanto como el arma. El diálogo de las palabras y las intenciones son como el diálogo de las armas, y éste puede ser tan verdadero o tan falso como el empleo que damos a los vocablos.

Esgrimir con el verso es ponerle sonido y fuelle a la acción; desenvainar el arma es una frase gestual coloquial con múltiples significados: se puede desenvainar para rendir armas o combatir, para persuadir o intimidar, hacerse el valentón, etc.; mientras que no sacar la espada de la vaina puede significar, igualmente, cobardía, o todo lo contrario, valor, seguridad en sí mismo, hasta arrogancia y despecho, desprecio por el otro, temeridad por la propia vida... El lenguaje de las armas, ya lo hemos dicho anteriormente, existe y forma parte del código de comunicación y expresión entre los adversarios, y así ha quedado recogido en el Anexo I, anterior.

De las noventa y una fichas de escenas de armas recogidas en el Anexo I, sólo cinco están escritas en prosa. En las ochenta y seis restantes es el verso el modo lingüístico estructural elegido por los autores. Verso que será de arte mayor y de arte menor, endecasílabo y octosílabo sobre todo, en estrofas italianas y castellanas, a veces juntas compartiendo el enfrentamiento, o separadas, otras veces.

La particularidad de cada una de las escenas está recogida en el amplio cuadro siguiente, cuadro-mapa toponímico que señala y marca los accidentes y las variables de estas unidades escénicas seleccionadas, que en su conjunto componen una panorámica diestra de nuestro extenso teatro áureo. En él puntualizamos cada escena

438 Debemos tener en cuenta que los datos que extraemos están condicionados por la elección previa de autores, obras y escenas, y que solamente se basan en lo que viene anotado en el Anexo I de Fichas de Esgrima Escénica. El número total de fichas reunidas es de noventa y una. Todas ellas son obras dramáticas de autores de los siglos XVI y XVII, sobre todo comedias, más algún paso y algún entremés.

y la estrofa en que está escrita, el conflicto que trata, el tipo de lance y armas que empuñan los adversarios y el desenlace. Desde ahí buscaremos la relación entre algunos de estos parámetros.

<i>TÍTULO</i>	<i>ESCENA</i>	<i>ESTROFA</i>	<i>CONFLICTO</i>	<i>ARMAS</i>	<i>LANCE / Nº FICHA</i>	<i>DESENLACE</i>
Azevedo, Ángela, <i>El muerto disimulado</i>	Jornada I, pp.221- 24, vv.771- 827	romance en á-o	ofensa	espadas	Singular / 1	desarme
Calderón, <i>El alcalde de Zalamea</i>	Jornada I, Escena: XIII-XVI	Pareados endecasíla bos. Silvas. Romance	Honor	espadas	Grupal / 2	tablas
<i>A secreto agravio, secreta venganza</i>	Jornada II, escenas XIII-XIV	Silva: heptasíla- bos endecasí- labos	Celos y honor enfermizo	espadas	Doble singular / 3	Fingida excusa y reconocimien to
<i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i>	Jorn. III, Esc. XII	Romance	honor	espadas	Grupal / 4	prisioneros
<i>La dama duende</i>	Jornada I	romance	Promesa dada a dama	espadas	Singular / 5	reconocimien to
<i>Dar tiempo al tiempo</i>	Jornada I, escena V-VI	romance	Robar, apropiarse de lo ajeno	Espadas	Grupal / 6	huir
<i>Dar tiempo al tiempo</i>	Jornada I, escena XX	Romance	Desacato a la autoridad	espadas	Grupal / 7	Huir
<i>El escondido y la tapada</i>	Jornada II, esc. XV, XVI, XVII	romance	celos	espadas	Grupal / 8	Pelea con armas y persecución
<i>El galán fantasma</i>	Acto I	romance	celos	Espada	Grupal / 9	herida
<i>Hombre pobre todo es trazas</i>	Jornada II	Redondilla s	Fingir lo que no se es	espada	Singular / 10	Separación, apresamien- to

TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE / Nº FICHA	DESENLACE
<i>El mágico prodigioso</i>	Jornada III	romance	No cumplir el contrato	Espada y tridente	Singular / 11	tablas
<i>El médico de su honra</i>	Jornada I, escena XVIII	romance	Ofensa, reto	espadas	Singular / 12	detención
<i>No hay burlas con el amor</i>	Jornada III, escena XVI	romance	honor	Espadas	Grupal / 13	Desenlace feliz
<i>El Príncipe constante</i>	Jornada I, escenas XVII-XVIII	Cuarteta vía (heptasílabos endecasílabos)	Poder-dominio	Espada medieval-alfanje	Singular / 14	Apresamiento
<i>El sitio de Breda</i>	Jornada I	romance	Conflicto bélico	espadas	Singular doble / 15	tablas
<i>La vida es sueño</i>	Jornada II, escena VII-VIII	Silvas pareadas (7 y 11 sílabas)	Soberbia y prepotencia	Lucha corporal incorporando armas	Singular / 16	Separación
<i>La vida es sueño</i>	Jornada II, escena IX	Silvas pareadas	Despotismo, autoritarismo	espadas	Singular / 17	separación
<i>Ana Caro, Valor, agravio y mujer</i>	Jornada II	romance	celos	espadas	2=/=1, 1=/=1. Singular y grupal / nº 18	Tablas
<i>El Conde Partinuplés</i>	Acto III	romance	Competir por la emperatriz	Espadas, lanzas	1=/=1, Singular / 19	Victoria del conde
<i>Guillém de Castro, Las mocedades del Cid</i>	Acto I	redondillas	Honor, bofetada	Espada medieval	1=/=1, singular / 20	muerte
<i>El curioso impertinente</i>	Acto III	Redondilla romance	Celos-amistad	espadas	1=/=1, singular / 21	muerte

TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE / Nº FICHA	DESENLACE
<i>El perfecto caballero</i>	Acto I	Redondilla	envidia	espada	Grupal / 22	herida
<i>El perfecto caballero</i>	Acto I	romance	educación	espada	Monólogo / 23	saludo
Cervantes, <i>El gallardo español</i>	Jornada III	redondillas	Guerra, conflicto bélico	Toda clase	Grupal / 24	victoria
<i>La guarda cuidadosa</i>	Escena final	prosa	Competencia amorosa	Espada oxidada, palo	Singular /25	casamiento
<i>La Numancia</i>	Jornada IV	Octava real	Están sitiados, sin recursos. Honor.	todas	Grupal / 26	muerte
<i>El Retablo de las maravillas</i>	final	prosa	Engañar, ocultar	espada	Grupal / 27	festivo
<i>El rufián dichoso</i>	Jornada III	redondillas	Demost- ración de esgrima. Diversión.	raquetas	Singular / 28	gracioso
Claramonte, Andrés, <i>Deste agua no beberé</i>	Jornada III	romance	Acusación falsa	espadas	Singular / 29	Herido don Diego
Rodrigo de Cota, <i>Diálogo entre Amor y un Viejo</i>	fragmen- to	Novena: redondillas + quintillas	seducción	Cañas, palos	Singular / 30	trágico
Juan de la Cueva, <i>El infamador</i>	jornada III, escena VII	Octava real	Acoso sexual	daga	Singular / 31	muerte
<i>Los siete Infantes de Lara</i>	Acto II, escena III	redondillas	Rencillas, traición y emboscada	Espada, alfanje	Grupal / 32	desarme
Juan del Enzina, <i>Égloga de Plácida y Vitoriano</i>	vv. 897- 912	octavilla	Muerte de la amada por abandono del amado	puña	Monólogo / 33	Re- encuentro

TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE / Nº FICHA	DESENLACE
Égloga de Plácida y Vitoriano	vv. 1316-1434 y vv. 1531-1586	octavilla	Dolor	Daga	Monólogo / 34	Reconciliación de la pareja
Lucas Fernández, Comedia de Bras Gil y Beringuela	vv. 282-473	octavilla	desconfianza	Garrota	Singular / 35	casamiento
Lope de Vega, Las almenas de Toro	Acto I	romance	Posesión de tierras y ciudades...	Espada medieval	Singular / 36	asalto
Amor, pleito y desafío	Jornada I	redondillas	Muerte del hermano	espada	Singular / 37	amistoso
El Argel fingido	Acto I, escena I	Redondillas partidas	Amor-rechazo	espadas	Singular / 38	separación
El asalto de Mastrich	Acto III	Redondilla octava real	Conflicto bélico y arenga.	Toda arma	Grupal / 39	victoria
El bastardo Mudarra	Acto III	Quintillas, romance	traición	espada	Singular / 40	muerte
El caballero de Olmedo	Acto I, escena I	décimas	Amor en monólogo	espada	Monólogo de armas / 41	Encuentro con la amada
El caballero de Olmedo	Acto I, escena XIII	romance	celos	espada	Grupal / 42	Victoria unos; otros huir
Castelvines y Monteses	Jornada II	quintillas	Rencillas familiares	Espada	Grupal / 43	muerte
Castelvines y Monteses	Acto III	Octava real	Rondar a la dama	espadas	Singular / 44	Pelea fingida
La dama boba	Acto II, escena III	Endecasílabos en pareados y algún verso libre	Celos de amor e interés en la dote	espadas	Singular / 45	Entendimiento

TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE / Nº FICHA	DESENLACE
La discreta enamorada	Jornada III, escena VII	Quintillas y verso libre endecasílabo	Fingida persecución	daga	Singular / 46	Pelea fingida; los separan
La doncella Teodor	Acto I	Octava real, quintillas	Apresamiento	Espada y alfange	Grupal / 47	cautividad
Las dos bandoleras	Jornada II	redondillas	Violación, engaño	Espada, navaja u otra	Singular / 48	Teatro dentro teatro
La Estrella de Sevilla	Acto II, escena XIV	décimas	Insulto y acusación a Busto	Espada medieval	Singular / 49	Muerte de Busto
Lo fingido verdadero	Acto I	redondillas	Honor, violación, venganza.	Espadas romanas	Grupal / 50	Muerte de Carino
Las flores de don Juan	Acto II, escena V-VI	Octava real	Menosprecio.	Espada renacimiento	Singular / 51	Aparente pausa; siguen enfrentados
Fuenteovejuna	Acto III, escena V-IX	Octava real	Prepotencia del poderoso.	Espadas y otros útiles de labranza	Grupal / 52	Revuelta, muerte del comendador
El genovés liberal	Acto II	Quintillas dobles, romance y octava real	Alianzas políticas queridas por unos y por otros no	Espadas y otras armas	Grupal / 53 Arenga	Victoria del pueblo contra los nobles
El Hamete de Toledo	Acto III	redondillas	Tratamiento de cautivo	Cuchillo y espada	Singular / 54	Herida y apresamiento de Hamete
Los locos de Valencia	Jornada I	redondillas	Soberbia y avaricia de Leonato	daga	Singular sin llegar a cruzar / 55	Abandono de Erifila
Los melindres de Belisa	Jornada I	Octava real	Soberbia entre galanes	espadas	Singular, relatado / 56	herida
La moza del cántaro	Jornada I, escena V-VII	redondillas	Ofensa grave al padre	daga	Singular / 57	Muerte de don Diego

TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE / Nº FICHA	DESENLACE
Peribáñez y el comendador de Ocaña	Acto III, escena XII-XVII	redondillas	Acoso del comendador a Casilda	Espada contra daga	Singular / 58	Humillación del comendador
El primer rey de Castilla	Acto I	Quintillas y octava real	Político, religioso, acoso sexual	Espada medieval y alfange	Singular irregular / 59	Muerte del rey moro
El primer rey de Castilla	Acto III	quintillas	Ampliación del reino y dominio por la guerra	Espada medieval	Singular / 60	Muerte del rey Bermudo de León
El rey don Pedro en Madrid	Acto III, escena X-XI	romance	Desobediencia de don Tello al rey	Espada medieval	Singular / 61	Sometimiento y rendición de don Tello
El rufián Castrucho	Primera parte	Tercetos encadenados redondillas y endecasílabos libres	El deseo de gozar a la doncella Fortuna	Espada y broquel	Grupal, múltiple /62	Ganan a la doncella y a la vez la pierden cada uno de los tres pretendientes
La viuda valenciana	Acto II	Verso libre endecasílabo	Celos de los tres galanes contra el escudero	espadas	Grupal / 63	Separados por Camilo
Mira de Amescua, El esclavo del demonio	Acto II	redondillas	La banda que don Sancho pide a Leonor: celos	Lucha corporal	Singular entre dos nobles: don Sancho y don Rodrigo /64	Vence don Sancho
Agustín de Moreto, El lindo don Diego	Acto III, escena II, III	romance	Las mentiras de don Diego	Espadas	Singular doble / 65	La huida de don Diego y la llegada de don Tello impiden que se ejecuten los enfrentamientos con la crudeza, aparente, que los personajes buscan

<i>TÍTULO</i>	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE / Nº FICHA	DESENLACE
<i>Las travesuras del Cid</i>	Jornada III	Octava real	Toma de la ciudad de Valencia de modo burlesco	Todas armas	Grupal / 66	Victoria del Cid
Pérez de Montalbán <i>La monja alférez</i>	Jornada II	Octava real	Humillación y golpe de Alonso a Nuevo Cid. Envidias profesionales	espadas	Singular / 67	Herido el alférez Nuevo Cid
Rey de Artieda, <i>Los amantes de Teruel</i>	Acto II, escena III	décimas	Faltar a la palabra dada	espada	Monólogo de armas / 68	abandono
Fernando de Rojas, <i>La Celestina</i>	Acto XII	prosa	avaricia	espada	Singular / 69	Muerte de Celestina
Rojas Zorrilla, <i>Abrir el ojo</i>	Jornada III, escena II	redondillas	Duelo y enredo mayúsculo por celos	espadas	Duelo singular a tres bandas / 70	Varias heridas don Julián
<i>Los bandos de Verona</i>	Jornada I	romance	Odio entre familias enfrentadas	espadas	Enfrentamiento grupal que evoluciona a singular /71	Desarme de Conde Paris y Antonio padre de Julia, Capeletes, que son perdonados por los Montesco

TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE/ FICHA	DESENLACE
<i>Donde hay agravios no hay celos</i>	Jornada I	romance	Celos de galanes por la misma dama	espadas	Doble enfrentamiento singular entre galanes y criados / 72	Una pareja de galán-criado salen huyendo
<i>Entre bobos anda el juego</i>	Jornada I	Pareados endecasílabos	Burla en la taberna a don Lucas y su hermana	Espadas y otros objetos	Singular y grupal / 73	Se separan, tablas
<i>Obligados y ofendidos</i>	Jornada I	redondillas	Enfrentamiento por celos de Arnesto y cuadrilla contra don Pedro y Crispín	Espadas y montante (don Pedro)	Grupal / 74	Muerte de Arnesto
<i>Lope de Rueda, Pagar y no pagar. Paso.</i>	Acto único	prosa	El engaño de Samadel a Cevadón	Palo, bastón o escoba	Singular / 75	Palos para Samadel que huye
<i>Comedia Medora</i>	Escena primera	prosa	El criado Gargullo parece que le debe algo al bravo Peñalva	Espadón para Peñalva y espada de madera para Gargullo	Singular / 76	Aparentemente reconciliados, Gargullo sometido al valentón
<i>Ruíz de Alarcón, El examen de maridos</i>	Acto I, escena VI-VIII	redondillas	Los celos de los galanes por la dama doña Inés	espadas	Grupal / 77	Galanes separados por el escudero viejo Beltrán
<i>La verdad sospechosa</i>	Acto II, escena XI-XII	redondillas	Doble reto: primero de don Juan a don García; después de don García a don Juan	espadas	Singular doble de la misma pareja, cambiando el ofensor y el ofendido / 78	Separados por don Félix

<i>TÍTULO</i>	<i>ESCENA</i>	<i>ESTROFA</i>	<i>CONFLICTO</i>	<i>ARMAS</i>	<i>LANCE/ FICHA</i>	<i>DESENLACE</i>
<i>La verdad sospechosa</i>	Acto III, escena VII	romance	Don García cuenta a su criado Tristán una pelea que no ha existido: es mentiroso	espadas	Monólogo de un hecho no ocurrido e inventado por don García / 79	Supuestamente don García hiere a don Juan de Sosa
<i>Salucio del Poyo, Privanza y caída de don Álvaro de Luna</i>	Acto III	Endecasílabos libres	Celos de poder	espadas	Singular / 80	Muerte por arma blanca y arrojar por un balcón
<i>Tirso de Molina, El burlador de Sevilla</i>	Jornada II	redondillas	Lascivia de don Juan	espadas	Singular / 81	Muerte de don Gonzalo
<i>El condenado por desconfiado</i>	Jornada II, escena VI	quintillas	Palabra no cumplida de Enrico	espadas	Singular / 82	Muerte de Octavio
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Acto III	redondillas	Los celos	espadas	Grupal / 83	Desenlace en tablas
<i>Marta la piadosa</i>	Acto III	redondillas	celos	espada	Singular / 84	separación
<i>El vergonzoso en palacio</i>	Acto II	Redondillas y romance	Celos del personaje (hombre) que interpreta Serafina	espada	Singular, imaginado por Serafina, como parte de la representación de una comedia que está ensayando / 85	Volver a la realidad del personaje Serafina, que interpreta un personaje que siente celos, pide perdón y se vuelve loco.
<i>Torres Naharro, Comedia Himenea</i>	Jornada IV	Sextilla (8 ^a , 8b, 8c, 8 ^a , 8b, 8c)	El Marqués se siente ofendido en el honor familiar	espada	Singular / 86	El galán huye

TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	CONFLICTO	ARMAS	LANCE/ FICHA	DESENLACE
Comedia Soldadesca	Jornada III	Quintilla de pie quebrado (4a, 8a, 8b, 8a, 8b)	Desavenencias y celos profesionales	Enfrentamiento verbal y espada	Singular / 87	separación
Vélez de Guevara, Reinarse después de morir		quintillas	Asesinato por compromisos políticos	dagas	No hay combate / 88	Ajusticiamiento, muerte
Vicente, Gil, Auto da Barca do Inferno	Escena VI	Octavilla (ocho versos octosílabos: abba, acca)	El diablo quiere engañar al fraile	Espada-tridente	Singular / 89	separación
Tragicomedia de don Duardos	Escena I	Sextilla de pie quebrado (8ª 8b 4c 8ª 8b 4c)	Demanda de justicia	Espada renacentista	Singular / 90 Banal enfrentamiento.	separación
María de Zayas, La traición en la amistad	Jornada I	Endecasílabos libres	Ejercicio de armas	Espada singular	Entrenamiento, singular / 91	tablas

Relación escena / estrofa:

Del total de las escenas contenidas en el cuadro vemos que hay escenas que utilizan sólo estrofas castellanas; son 61, lo que supone el setenta por ciento del total (70 %), repartidas de la siguiente manera:

Cantidad y porcentaje de escenas de armas desarrolladas con estrofas castellanas: 61 (67 %)							
Romance: 27	Redondillas: 27	Quintillas: 11	Décimas: 4	Octavilla: 4	Sextilla: 2	Novena: 1	
35'5 %	35'5 %	14'5 %	5 %	5 %	2'6 %	1'3 %	

Otras escenas sólo utilizan estrofas italianas; son 17, con un porcentaje de casi el veinte por ciento y distribuidas de la siguiente manera:

Cantidad y porcentaje de escenas de armas desarrolladas con estrofas italianas: 17 (18´6 %)					
Octava real: 11	Pareados endecasílabos: 3	Silvas pareadas: 3	Heptasílabos / endecasílabos: 2	Tercetos encadenados: 1	Endecasílabos libres: 5
44 %	12 %	12 %	8 %	4 %	20 %

Estos datos lo que nos indican es que aproximadamente tres de cada cuatro escenas de armas emplean la estrofa castellana. Si tenemos en cuenta que la estrofa castellana se mueve con el octosílabo como alma, mientras que la italiana es el verso endecasílabo; ¿podríamos decir que el juego de armas se muestra mejor con el verso de arte menor que con el de arte mayor? Aparentemente podríamos responder afirmativamente, pero en la realidad, cuando nos ponemos a trabajar escenas con versos de arte mayor podemos afirmar que no hay ninguna diferencia que condicione esencialmente ni el juego de las armas ni la dicción expresiva del verso, sea el octosílabo o el endecasílabo. Claro que, también debemos tener en cuenta que un verso largo necesita normalmente un tiempo mayor para ser transmitido, con lo que, cuando es dicho, el periodo o lapso del verso y la acción serán un poco más extensos. Pero igualmente debemos contemplar que ese periodo de tiempo vale tanto para combatir como para respirar, reflexionar, escuchar al otro, tomar aire, valorar la situación, etcétera. No es un tiempo muerto que espera su turno para decir los siguientes versos, es un tiempo dinámico íntimamente relacionado con todo lo que le rodea. Así lo creemos, pues el hecho teatral, del que forma parte decir el verso y ejecutar las armas, es un hecho vivo y activo, escénicamente hablando. Por tanto, podemos afirmar, que lo que en algunas ocasiones hemos oído decir sobre el octosílabo como verso ideal para cruzar armas en escena, podría no ser del todo correcto⁴³⁹; pues si bien el octosílabo es un verso con el que se combate y se parla de modo orgánico, tampoco podemos negar que otro verso que no sea éste no nos pueda dar momentos muy gratificantes de combate. Y así lo hemos podido experimentar por medio de la puesta en escena de algunas de éstas, como por ejemplo en las octavas

439 El argumento tenía que ver con la extensión del verso, dando por sentado que un verso mayor al octosílabo emplearía más tiempo en el combate y por tanto podría llegar a agotar al intérprete, confundiendo con esta argumentación la acción de armas con la dicción del verso, que si bien pueden ir a la par (cuidando lo que se debe oír) también pueden ir a caballo el uno del otro.

reales del enfrentamiento entre Teógenes con otro numantino, en *La Numancia*, de Cervantes, y en las redondillas con que se baten Inés y Teresa de *Las dos bandoleras*, de Lope. Que el octosílabo sea el verso con el que mejor se combate es una verdad a medias o quizás falsa: se combate igual con un verso largo que con un verso corto, simple y sencillamente porque tanto el verso (corto o largo) como el juego del arma, forman parte de un conjunto de parámetros, cercanos, interrelacionados, nunca aislados, que se influyen mutuamente y que juntos forman la dialéctica de la escena de armas. Eso es así, siempre, si el objetivo es resolver el conflicto que sustenta la escena de armas, como hemos dicho otras veces.

Volviendo al grupo de escenas del principio vemos que también tenemos unas pocas escenas de armas que son en prosa, que forman poco más del cinco por ciento de la totalidad⁴⁴⁰:

Cantidad y porcentaje de escenas de armas prescindiendo del verso, desarrolladas en prosa: (5'4 %)	5
---	---

Cuyos autores y textos son: Fernando de Rojas, Lope de Rueda y Miguel de Cervantes y sus respectivas obras: *La Celestina*, *Comedia Medora*, *Pagar y no pagar.Paso*, *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas*.

Por otra parte tenemos escenas que transcurren con una sola estrofa: 82 en total, un porcentaje del 91 por ciento, mientras que otras utilizan dos o tres estrofas. Son diez, con un porcentaje del 9 por ciento. De estas ninguna con empleo de arte mayor italiano; sólo dos de arte menor castellano y ocho que combinan arte mayor y menor italiano y castellano.

Cantidad y porcentaje de escenas de armas desarrolladas, combinando varias estrofas: 10 (9 %)
De ellas, sólo de Arte mayor en italiano: 0
De ellas, sólo de Arte menor en castellano: 2
De ellas, que combinen estrofas de Arte mayor y menor en italiano y castellano:8

440 Recordemos que el porcentaje está sujeto única y exclusivamente a las escenas que aparecen en la tabla; que en el caso de escenas de obras escritas en prosa necesariamente no se corresponde con la realidad: no sería correcto decir que en el teatro escrito en el Siglo de Oro español, más del 5 por ciento está escrito en prosa.

Autores: Calderón, Guillém de Castro, Lope de Vega, Tirso de Molina.
Comedias: <i>El alcalde de Zalamea</i> (Ficha nº 2), <i>El curioso impertinente</i> , (Ficha nº 21), <i>El asalto de Mastrich</i> , (Ficha nº 39), <i>El bastardo Mudarra</i> , (Ficha nº 40), <i>La discreta enamorada</i> (Ficha nº 46), <i>La doncella Teodor</i> (Ficha nº 47), <i>El genovés liberal</i> (Ficha nº 53), <i>El primer rey de Castilla</i> , (Ficha nº 59), <i>El rufián Castrucho</i> (Ficha nº 62), <i>El vergonzoso en palacio</i> , (Ficha nº 85).

Si en las escenas de armas que contienen cambio de estrofa, relacionamos a estas con el desenlace que cada una tiene, nos encontramos con lo siguiente:

AUTOR. TÍTULO	ESCENA	ESTROFA	DESENLACE
Calderón, <i>El alcalde de Zalamea</i>	Jornada I, escena XIII- XVI	Pareados endecasílabos. Silvas, Romance	tablas
Guillém de Castro <i>El curioso impertinente</i>	Acto III	Redondilla romance	muerte
Lope de Vega <i>El asalto de Mastrich</i>	Acto III	Redondilla, octava real	victoria
<i>El bastardo Mudarra</i>	Acto III	Quintillas, romance	muerte
<i>La discreta enamorada</i>	Jornada III, escena VII	Quintillas y verso libre endecasílabo	Pelea fingida; los separan
<i>La doncella Teodor</i>	Acto I	Octava real, quintillas	cautividad
<i>El genovés liberal</i>	Acto II	Quintillas dobles, romance y octava real	Victoria del pueblo contra los nobles
<i>El primer rey de Castilla</i>	Acto I	Quintillas y octava real	Muerte del rey moro
<i>El rufián Castrucho</i>	Primera parte	Tercetos encadenados, redondillas y endecasílabos libres	Ganan a la doncella y a la vez la pierden cada uno de los tres pretendientes
<i>El vergonzoso en palacio</i>	Acto II	Redondillas y romance	Volver a la realidad del personaje: Serafina, que interpreta un personaje que siente celos, que pide perdón y que se vuelve loco.

Los desenlaces de estas escenas serían por tanto:

Acción en tablas, muerte, herida, victoria, entendimiento-reconocimiento, separación, apresamiento-cautividad, fracaso y volver a la realidad.

El conjunto de estos desenlaces podemos agruparlos bajo tres signos, y así diríamos que los autores plantean en los soluciones de esas escenas acciones de signo positivo, negativo o neutro.

Desenlace	Acciones de signo negativo			De signo neutro		De signo positivo		
	muerte	fracaso	arresto	tablas	Separación	Victoria	Entendimiento	volver a la realidad
Lope	si	si	si	si	si	si	si	
Gillém	si							
Calderón				si				
Tirso								si

Del cuadro deducimos que:

1. Todos los desenlaces son posibles en Lope,
2. Guillém se arriesga con el desenlace muerte, solamente,
3. Calderón se conforma con unas tablas entre adversarios, y
4. Tirso propone regresar a la realidad cotidiana del personaje después que ha hecho un viaje alucinatorio por otro personaje (teatro dentro del teatro) que vive varios estados de ánimo, con el pretexto de ensayar una comedia para carnestolendas.

Veamos ahora la cantidad de veces en que la estrofa castellana forma parte de las escenas mixtas, contemplando el modo estrófico en el que se muestra en cada una de las escenas, en la parte correspondiente al inicio o encuentro y al desenlace:

	Estrofa de inicio de la escena						Estrofa de desenlace			
	Redondilla	Quintilla	Pareados endecasílabos	Décimas	Octava real	Terceto encadenado	Romance	Oct. real	Endecasíl. libre	Quintillas
Lope	Ficha nº 39	Ficha nº 40, 46, 59		Ficha nº 53	Ficha nº 47	Ficha nº 62	Ficha nº 40	Ficha nº 39, 53, 59	Ficha nº 46, 62	Ficha nº 47
Gillém	Ficha nº 21						Ficha nº 21			
Calderón			Ficha nº 2				Ficha nº 2			
Tirso	Ficha nº 85						Ficha nº 85			

Tenemos las siguientes combinaciones:

- redondilla - octava real,
- redondilla – romance,
- quintilla - romance,
- quintilla - endecasílabo libre,
- pareados endecasílabos - romance,
- décimas - octava real,
- octava real - quintilla y
- terceto encadenado - endecasílabo libre

Tres de estas escenas contienen tres estrofas, algo no frecuente entre las lecturas que hemos anotado. La tercera estrofa, puesta entre las dos que acabamos de señalar, es la que contiene la acción de armas, o al menos parte de la misma. Las escenas con tres estrofas son:

	SE INICIA CON:	ESTROFA INTERMEDIA:	DESENLACE Y FINAL DE LA ESCENA:
<i>El alcalde de Zalamea</i> (Nº 2)	Pareados endecasílabos	Silva (heptasílabos y endecasílabos pareados, rima consonante) iArmas!	Romance
<i>El genovés liberal</i> (nº 53)	Quintillas	Romance iArmas!	Octava real iArmas!
<i>El rufián Castrucho</i> (nº 62)	Tercetos encadenados	Redondillas iArmas!	Endecasílabos libres

El resto de escenas de armas con dos estrofas alternan la acción de armas bien en la primera estrofa o en la segunda, indistintamente. Son seis y son las siguientes:

	SE INICIA CON:	DESENLACE Y FINAL DE LA ESCENA:
<i>El curioso impertinente</i> , (Ficha nº 21)	Redondillas iArmas!	Romance
<i>El asalto de Mastrich</i> , (Ficha nº 39)	Redondillas iArmas!	Octava real
<i>El bastardo Mudarra</i> , (Ficha nº 40)	Quintillas	Romance iArmas!
<i>La discreta enamorada</i> (Ficha nº 46)	Quintillas	Endecasílabos libres iArmas!
<i>La doncella Teodor</i> (Ficha nº 47)	Octava real iArmas!	Quintillas
<i>El primer rey de Castilla</i> , (Ficha nº 59)	Quintillas iArmas!	Octava real iArmas!
<i>El vergonzoso en palacio</i> , (Ficha nº 85)	Redondillas iArmas!	Romance iArmas!

Queremos hacer una apreciación que nos parece sumamente importante y que no debemos dejar pasar por alto: las escenas de armas, en la mayoría de los casos, se conjugan con una única estrofa, finalizando igual que empiezan. Pero ocurre que no siempre es así y en los ejemplos que acabamos de anotar vemos cómo en estas escenas de armas las estrofas se expanden a lo largo de cada una de ellas (modificando también el verso). Esto es porque el enfrentamiento entre las partes conjuga un lapso temporal a veces superior al del lance de armas. Por lo general, ese

tramo está formado por una entrada, preparación hacia el conflicto, seguido del propio lance de armas, para acabar en la solución tanto del lance como del conflicto por el cual los adversarios se han enfrentado (argumentando tanto con la palabra, como con la espada). Es importante entenderlo así y para eso vamos a contemplar un ejemplo.

El enfrentamiento de *El rufián Castrucho*, de Lope (Ficha nº 62), es una escena larga que comienza con el diálogo en tercetos entre Castrucho y Escobarillo, especie de mozo de cuerdas, su aliado, correveidile, que le cuenta cómo la vieja Teodora les ha sugerido a los militares que acaben con él. Castrucho jura vengarse; cuando ve aparecer a uno de ellos con Fortuna, la moza sobrina de la vieja, él y Escobarillo se esconden. Hay cambio de estrofa y verso, que deriva al octosílabo de las redondillas. A partir de ahí, se suceden los lances de armas entre el sargento y el alférez, que le quita a Fortuna, y entre éste y el capitán, que igualmente se la quita a él, acuchillándose todos, quedando, sola Fortuna, a la que amenaza Castrucho, mandándola a la casa de Teodora. Por último, Escobarillo informa de nuevo a Castrucho del alboroto que se ha formado en la compañía por las cuchilladas que han cruzado el sargento, el alférez y el capitán, acción de la que se vanaglorian ambos, especialmente Castrucho a lo valentón, y lo hacen en endecasílabos libres. En esta escena vemos que el lance de armas se muestra reforzado por un antes y un después.

Podríamos poner otro ejemplo, ahora de otra escena, con dos estrofas solamente, como es la de *El bastardo Mudarra*, de Lope (Ficha nº 40): la escena comienza con las reflexiones del que fue traidor a su gente, Ruy Velázquez, en quintillas. El encuentro entre Mudarra, el vengador de los siete Infantes y él, que facilitó la emboscada, se produce en una apacible campiña; cambia la estrofa al romance preparando la acción del lance de armas, a espadas, en verso octosílabo.

También podríamos traer a colación lo que ocurre en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, (Nº 2), escena en la que el lance de armas se da a caballo entre la silva (heptasílabos y endecasílabos) y el romance (octosílabos); o la escena de *El curioso impertinente*, de Guillém de Castro, (Ficha nº 21), en la que Anselmo y Lotario se tiran a matar en redondillas para acabar en romance, en el más absoluto entendimiento, comprensión y amistad entre amigos.

La escena de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso (Ficha nº 85) comienza en redondillas y continúa en romance sin que aparentemente haya motivo que justifique el cambio, pues sigue siendo el mismo personaje, la misma acción, en la misma

escena: Serafina representa ante Juana un imaginado príncipe celoso y exigente que se bate con un conde, que solicita después reconciliarse con su dama, que se vuelve loco... , jugando las armas tanto con las redondillas como con el romance.

De lo dicho hasta ahora, podríamos asegurar que las escenas con más de una estrofa son sólo el 9 por ciento del total de las escenas recogidas, que formarían la parte excepcional; mientras que el resto, el 91 por ciento, serían escenas en las que el enfrentamiento se desenvuelve con un solo tipo de estrofa.

La mayoría de los lances de armas de una sola estrofa están escritos en una estrofa castellana y en verso de arte menor; el porcentaje es del 73 % para metro castellano y estrofa, y del 27 % para metro italiano y estrofa.

Tipos de estrofa castellana y número de veces empleada en el conjunto de escenas recogidas:

romance (26), redondillas (26), quintillas (9), décimas (4), octavilla ((4), sextilla (2) y novena (1).

Tipos de estrofa italiana y número de veces empleada:

octava real (12), verso libre endecasílabo (5), silvas (5), pareados endecasílabos (2), tercetos (1).

Del total de todas, las estrofas más empleadas son: romance, redondilla, octava real, quintillas, verso libre endecasílabo, silva, décimas, octavilla, pareados endecasílabos, sextilla, novena y tercetos.

Si buscamos la relación entre el conflicto y las estrofas en que se desarrolla tenemos el siguiente cuadro:

CONFLICTO	ESTROFA
Ofensa, honor, palabra dada, apropiarse de lo ajeno, desacato a la autoridad, celos, no cumplir lo tratado, ofensa, conflicto bélico, competir por la dama, educación, acusar en falso, posesión de ciudades y tierras, ajusticiamiento, desobediencia al rey, mentir, rencillas familiares,	Romance
Fingir lo que no se es, honor familiar, celos, envidia, conflicto bélico, demostración divertida de esgrima, traición familiar y emboscada, muerte del hermano, amor rechazado, violación y engaño, venganza de honor, cautividad, soberbia y avaricia, ofensa grave al pater familias, acoso del poderoso, competencia entre galanes, honor, lascivia,	Redondilla
Honorabilidad de un pueblo, acoso sexual, arenga, rondar a la dama, apresamiento, menosprecio, prepotencia del poderoso, soberbia entre galanes, ofensa,	Octava real
Traición, rencillas familiares, rechazo de alianzas políticas, acoso sexual, ambición de poder, no cumplir la palabra dada, desavenencias, compromiso político y asesinato,	Quintillas
Fingida persecución, celos, celos de poder, ejercitarse en armas.	Verso libre endecasílabo
Honor, celos, dominio-poder, soberbia y prepotencia, despotismo y autoritarismo,	Silva
Amor, insulto y acusación en falso, faltar a la palabra dada,	Décimas
Muerte de la amada, dolor por defunción, desconfiar y tener falso juicio, engaño,	Octavillas
Celos, burla	Pareados endecasílabos
Honor familiar, demanda de justicia	Sextilla
Sedución con halagos	Novena
Aparentar valor	Tercetos

Vemos que hay conflictos que se juegan con distintas estrofas, y también que una sola estrofa sirve de soporte para que se muestren conflictos de distinto calado. Ciertos conflictos, como el de los celos, o el honor, abundan, mostrándose en distintas estrofas, en distintos versos, y que el que sea así no depende de quién sea el autor, ni del número de enfrentados, ni siquiera del desenlace.

Que el conflicto se muestre en uno u otro registro estrófico depende del tipo de personaje, de la gravedad o importancia del hecho que le acontece, y del carácter y grado trágico o cómico del propio hecho.

Esto no es nuevo; ya lo tiene dicho Lope cuando escribió "Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando"⁴⁴¹ (vv. 305-06), y aquellos otros de "Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare /"⁴⁴² (vv. 269-70).

Veamos algún ejemplo de celos como conflicto que genera enfrentamiento.

Entre el total de escenas acumuladas en el Anexo 1, contamos ocho casos en el que los personajes se enfrentan por ese motivo, y vemos que lo hacen en los siguientes metros y estrofas: redondillas, quintillas y romance, verso octosílabo, y en silvas (heptasílabos y endecasílabos), pareados endecasílabos y endecasílabos libres. Por tanto se nos muestra ese conflicto en seis modos estróficos distintos, lo que nos da pie a preguntarnos por qué. La respuesta en parte la hemos adelantado líneas arriba, pero hay más: el hecho literario dramático es un hecho vivo, que se nutre del presente en el que se muestra, sujeto a los vaivenes emocionales, técnicos, creatividad, etc. también de cada autor. Y si por un lado podemos decir que hay una cierta regularidad para mostrar determinadas acciones con determinados versos y estrofas (y ahí estarían los famosos ocho versos de Lope: "Las décimas son buenas para quejas /, etcétera."⁴⁴³), también sabemos que es norma que no siempre se cumple, porque el verso es dúctil, y la acción no es un patrón fijo, no es única, es un hecho vivo que hay que interpretar; además de que las armas son, como sabemos, una prolongación y ampliación de la expresividad del personaje que argumenta con todo su ser, vaya cargado de cadenas como Segismundo, o sea el ser más libre y anárquico, como don Juan; empuñe un arma o se enfrente cuerpo a cuerpo como don Sancho contra don Rodrigo (*El esclavo del demonio*); lo haga con un cayado (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*), lo haga con espada y daga (*La monja Alférez*).

De otro lado descubrimos que hay distintos tipos de celos, y también que utilizan distintas estrofas, como son:

- de amor: que utilizan el romance y la redondilla;
 - *El escondido y la tapada*, (ficha nº 8),
 - *El galán fantasma*, (nº 9),

441 *Idem*, Lope [1981], p.16.

442 *Idem*, Lope [1981], p.17.

443 *Idem*, Lope [1981], p.17.

- *Valor, agravio y mujer*, (nº 18),
- *El caballero de Olmedo*, (nº 42),
- *El esclavo del demonio*, (nº 64),
- *Obligados y ofendidos*, (nº 74),
- *Marta la piadosa*, (nº 84),

- de amor y dote de la dama: con pareados endecasílabos y redondillas;
 - *La dama boba*, (nº 45),
 - *El examen de maridos*, (nº 77),

- de amor y honor enfermizo: con silvas;
 - *A secreto agravio, secreta venganza*, (nº ficha 3),

- celos mezclados con una amistad truculenta: con redondilla y romance;
 - *El curioso impertinente*, (nº 21),

- celos de poder: con endecasílabos libres;
 - *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*, (nº 80),

- del oficio y competencia profesional: con quintillas de pie quebrado.
 - *Comedia Soldadesca*, (nº 87),

¿Necesitaríamos algo más para afirmar que cualquier conflicto se puede expresar con cualquier estrofa, con cualquier arma, tenga el desenlace que tenga?

Esto nos confirma parte de la respuesta a la pregunta que formulamos muchas páginas atrás, cuando nos cuestionábamos si existiría un patrón o plantilla única y válida para todo tipo de enfrentamiento. Como vemos, definitivamente podemos afirmar que no.

El *Capítulo 3, El conflicto generador del enfrentamiento* de la Primera parte del trabajo, junto con el *Apartado 8, Valor del conflicto en el proceso de enseñanza-aprendizaje*, de la Segunda, no estaría completo si en esta Tercera parte, basada directamente en las escenas de armas y en el enfrentamiento entre las partes, no apareciese de nuevo. El matiz con el que queremos mostrarlo ahora es determinante para comprender el sentido esencial de la totalidad del trabajo.

Cuando revisamos el cuadro del principio, en el que relacionamos la estrofa, las armas, el conflicto, el desenlace, si es enfrentamiento grupal o singular, o monólogo de armas, etcétera, llegamos a algunas conclusiones como son las siguientes:

1. No hay relación directa entre verso, estrofa y arma.
2. Verso y arma están en lo mismo cuando participan en una escena.
3. A veces sí hay una pequeña relación entre el autor, el juego de armas que propone y el verso-estrofa.
4. Ciertos autores emplean más el verso de arte mayor que otros autores, y más que el verso de arte menor para el juego de armas.
5. Hay relación entre el conflicto y el modo estrófico y versal
6. No existe relación inmediata entre categoría de combate (número de enfrentados) y el verso y la estrofa empleada.
7. Normalmente una escena de armas emplea un único modo versal y estrófico; pero hay alguna excepción como hemos visto.
8. En las obras con escenas de armas se aprecia, a medida que avanza el siglo XVI un abandono de las formas estróficas renacentistas como son cuarteta, octavilla, sextilla de pie quebrado (se mantiene la quintilla), evolucionando hacia el empleo del verso de arte mayor (endecasílabo) y estrofas como octava real, tercetos, soneto, lira, silva, pareado

endecasílabo; también el empleo del verso de arte menor en las estrofas redondilla, romance, décimas y quintilla.

9. Hay relación entre modo estrófico y monólogo de armas.

Hacia finales del siglo XVI se aprecia un aumento en variedad de las estrofas empleadas en la confección de la obra de teatro.

El verso que se escribió en el Siglo de Oro es un laberinto.

El verso no es una cuestión fácil; es, por el contrario, un territorio difícil, que hay que conquistar, que hay que doblegar, que hay que domar.

El verso es una caja en la que se guarda el aire, el vacío, el hueco, la pausa, la intención, el impulso ...; ahí no está el resultado ni está el final, ni se encuentra el premio y el punto que acaba la cuestión.

Podríamos decir que ejecutar una escena de armas esgrimiendo también con el verso, no es fácil, pues se está limitado por un doble anillo: la acción medida de las armas y la oralidad precisa de la estrofa y el metro.

Como hemos visto se esgrime de diversas maneras, empleando muchas de las estrofas y metros conocidos. Podríamos afirmar que no existe una regla fija que indique, claramente, qué estrofa y qué verso emplear para resolver un conflicto escénico con armas, puesto que no existe un único conflicto, sino que cada enfrentamiento contiene el suyo, diferenciado y distinto a los demás.

El verso es el soporte estructural que eligen muchos autores para escribir las obras de teatro del Siglo de Oro y el lenguaje en el que se expresan los intérpretes de esas obras, en cualquier época de la historia del teatro.

Esgrimir es un vaivén vital que acomoda acciones en tiempo, logra objetivos o frustra esperanzas. Incluye tanto la palabra con que el sujeto exterioriza oralmente su disposición, como el útil o herramienta que ese mismo sujeto utilizará para afirmarse en su estado, en su demanda, en su certidumbre... Normalmente el aparejo del que se sirve es un arma que, dependiendo del tiempo-época, de la categoría del sujeto y de sus intenciones será un arma concreta y específica: una espada, una lanza, una navaja, una daga... El término 'esgrimir' contiene una acepción dinámica que la introduce en la frase como un elemento móvil y cambiante positivo, tanto en quien podría ser el ejecutor de esa acción, como en el lector que acaba de leerla.

El asunto del verso es el mismo que el de la acción, pues como sabemos, con la espada se pone en práctica y se ejecuta aquello que con la palabra se está argumentando.

Debemos decir, desde la experiencia que nos asiste que, en primer lugar, no afecta para nada en el juego de armas, ni en la estructura del verso el que éste sea de ocho sílabas, de once o de catorce. El verso en escena, al igual que el juego de las armas, al igual que el ritmo y la peripecia del personaje que combate y expresa e interpreta, son elementos vivos, ágiles, acomodaticios y acomodables según la acción que deben resolver, según la urgencia de esa misma acción, según la capacidad del personaje, según la habilidad del interprete, según la idea de puesta en escena y según la propuesta escénica concreta que se quiera expresar. Hablar del verso obliga a respetarlo y también a tratarlo como un elemento más, necesario para el andamiaje del teatro del Siglo de Oro y sus lances y enfrentamientos armados. No es cierta la relación estrofa/ acción que Lope establece en su *Arte nuevo de hacer comedias* en lo que respecta al binomio decir verso-combatir con armas. Algunas de estas reflexiones ya se apuntaban cuando, hace años, un servidor escribió unas líneas cuyo título, en pareado, decía "Arte de esgrimir la espada / tirando al verso y la palabra". En él se nombraban algunas ideas como que:

Esgrimir con el verso es un acto abierto. Se crea en presente, se nutre del pasado, se proyecta al futuro. El verso es una herramienta más de trabajo para el intérprete. El verso del barroco es excesivo. El verso está relacionado con el arma de igual modo que la mano derecha se coordina con la izquierda: cada una es autosuficiente; y a la vez, a la par, logran acciones exquisitas, bien sea apoyando la una a la otra o la otra a la una.

ANEXO III.

EJEMPLOS DE COREOGRAFÍAS DE COMBATE ESCÉNICO⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ A continuación veremos algunos ejemplos de coreografías de escenas de armas.

Recordamos que crear coreografías con armas reclama una especial habilidad; y además, un conocimiento profundo e intenso de los códigos escénicos y espectaculares, un juicio capaz y extenso de las armas en general y una intuición exhaustiva y luces sobre aquellas armas que se van a coreografiar.

Coreografiar una escena de armas

Coreografiar una escena de armas es dar cuerpo en tiempo, espacio, ritmo e intención a un conflicto pendiente entre dos individuos o grupos de individuos; o lo que es lo mismo, resolver ese conflicto en el aquí-ahora, teniendo en cuenta que, posiblemente, forme parte de la puesta en escena de un espectáculo.

En el punto 8.3, Apartado 8 de la Segunda Parte, hemos hablado de la coreografía. Debemos añadir que coreografiar es un verbo perfecto para recoger y transmitir la tarea compleja de ordenar acciones de enfrentamiento ejecutadas en tiempo por individuos, reales o de ficción. También queremos decir que el término coreografía es demasiado importante y amplio en su significado como para que se adhiera única y exclusivamente a la categoría de la danza, como parece que en los últimos tiempos se ha hecho. Sabemos que se puede coreografiar un número de danza igual que se puede hacer una coreografía de boxeo o una coreografía de rally de motos. Se coreografían los números del circo, en sucesión y en particularidad; se coreografía un concierto, sea del estilo que sea, ordenando una escala de entradas, salidas, canciones, bailes, números de iluminación y efectos especiales, y hasta un entierro, una reunión, una visita cultural se pueden coreografiar, en el sentido de diseñar un plan de acciones y acontecimientos en el tiempo (aunque estas últimas acciones están más cerca de lo que entendemos por aplicar un protocolo). También se coreografían los enfrentamientos y los combates escénicos. Y se pueden hacer de dos maneras: una, dejando que la imaginación divague, y dos, sujetando la creación a ciertos parámetros que le dan forma, color y personalidad. La primera, se improvisa, y conlleva un riesgo que a veces deriva en accidentes que no deberían ocurrir, ni deberíamos permitirnos; no es aconsejable ni para los que ejecutan, que lo sufren, ni para los espectadores, que lo tendrían que disfrutar. Insistimos en que no es buen modo de hacer la tarea. La otra manera de hacerlo conlleva planificar: construyendo

paso a paso las acciones que los ejecutantes deben realizar, ensayando los movimientos e integrando todos los demás elementos (además de las armas) como son el vestuario, el espacio, la escenografía, los efectos de iluminación y sonido, cuidando el ritmo y los cambios de ritmo, el texto que hay que decir, el encuentro entre personajes, etcétera. El modo de jugar las armas dentro de lo espectacular, como sabemos, tiene que ver más con el segundo planteamiento que con el primero: se evitan o eliminan apuros inútiles, innecesarios y absurdos, que no valen para nada y es, repetimos, el modo correcto de jugar las armas dentro de la esgrima escénica, teatral o espectacular..

Al final, la resolución del juego de armas en la escena y su plasmación coreográfica depende de los siguientes factores, todos ellos necesarios, imprescindibles a tener en cuenta y difícilmente sustituibles si se quiere hacer una correcta puesta en escena en la que las armas, y su juego, estén presentes.

Distinguimos varios grupos de factores; el primero es el que contempla:

1. el tipo de personaje que empuña,
2. la habilidad de los personaje con las armas,
3. las armas,
4. el objetivo de armas de cada uno de los personajes,
5. el conflicto que provoca el enfrentamiento,
6. el carácter trágico o cómico de la obra,
7. la época o tiempo en el que se plantea la propuesta escénica,
8. la habilidad y conocimiento específico del intérprete en materia de esgrima escénica,
9. y las características del lance de armas sea en modo singular, grupal o monólogo.

El siguiente grupo de factores tiene que ver con los elementos relacionados con la puesta en escena; como son los siguientes:

10. la idea general de puesta en escena y

11. la producción o partidas económicas que se pueden destinar al material específico para el enfrentamiento y la puesta en escena,

Y en postrero lugar, claro está, podemos decir que depende del conocimiento y capacidad de la persona especialista en la materia, y de su existencia o no en todo el proceso.

Por último decir que se puede coreografiar todo tipo de combate, con cualquier tipo de arma, entre cualesquiera personajes (en número y calidad) que tengan que resolver cualquier conflicto y con cualquier desenlace posible.

Veamos algunos ejemplos: hemos seleccionado un abanico entre los que se encuentran propuestas con varios tipos de armas, con carácter trágico y cómico, en combate singular, grupal, monólogo de armas y cata individual, con conflicto basado en texto de autor y otro con un conflicto imaginado. También, como veremos, es distinto el desenlace al que se llega en cada uno de ellos.

Ejemplo 1. Coreografía de armas *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, Acto III, Escena XVI.

(Esta coreografía se complementa con lo anotado en Capítulo 6, Ejemplo 1).

Coreografía con espada ropera y daga.

(Salgan don Rodrigo, y don Fernando, y su gente.)

Rodrigo.-

¿Quién va?

Alonso.-

Un hombre, ¿no me ven?

Fernando.-

Deténgase.

Alonso.-

Caballeros,
si acaso necesidad
los fuerza a pasos como estos,
desde aquí a mi casa hay poco.
No habré menester dineros,
que de día, y en la calle
se los doy a cuantos veo
que me hacen honra en pedirlos.

Rodrigo.-

Quítese las armas luego.

Alonso.-

¿Para qué?

Rodrigo.-

Para rendillas.

Alonso.-

¿Saben quién soy?

Frase de armas nº 1

	TIEMPO 1	2	3	4	5
D. ALONSO	1ª	3ª	2ª	4ª	Para 5ª
D. RODRIGO	Para 1ª	Para 3ª	Para 2ª	Para 4ª	5ª

Fernando.-

El de Olmedo.
 El matador de los toros,
 que viene arrogante y necio
 a afrentar los de Medina,
 el que deshonra a don Pedro
 con alcagüetes infames.

Frase de armas nº 2

D. ALONSO					4ª	3ª	1ª		5ª
D. RODRIGO	4ª	3ª	1ª	5ª				3ª	

Frase de armas nº 3

D. ALONSO	2ª	1ª	2ªc/giro	1ª	3ª	2ª	4ª	3ª	2ª	5ª	3ª	
D. RODRIGO												

Frase de armas nº 4

D. ALONSO												
D. RODRIGO	2ª	1ª	2ªc/giro	1ª	3ª	2ª	4ª	3ª	2ª	5ª	3ª	

Alonso.- (*Pausa*)

Si fuéades a lo menos
nobles vosotros, allà,
pues tuvisteis tanto tiempo
me hablarades, y no agora,
que solo a mi casa vuelvo.

Frase de armas nº 5

Tac-tac de 2ª-3ª (2 veces)

Frase de armas nº 6

Tac-tac de 3ª-4ª (2 veces)

Frase de armas nº 7

D. A		4ª	2ª		3ª	4ª	3ª				3ª	5ª	4ª		Evolución espacial con giro	Posición guardia larga D.
D. R	5ª			2ª				5ª	1ª	4ª			p.4ª	Batir 4ª fuera las armas	Evolución espacial por su izqda. Con giro	R. y guardia española de D. A.

(*Pausa*)

Allá en las rejas adonde
dejastes la capa huyendo,
fuera bien, y no en cuadrilla
a media noche soberbios.
Pero confieso, villanos,
que la estimación os debo,
que aun siendo tantos sois pocos.

Frase de armas nº 8

D. A.	Para 1ª	1ª				4ª	Para 5ª invertida	3ª		p.2ª con envolvente	Tac-tac 3ª-2ª (2 veces)	Tac-tac 3ª-4ª (2 veces)	Cruce de cazoletas Distancia. Cambio de lugar.
D. R.	1ª		5ª	3ª	1ª		5ª	Para 2ª alta, con cambio guardia atrás	Bate 2ª y stocata de 7ª				

Don Alonso intenta escapar pero don Fernando y los demás le cierran el paso. Al grito de don Rodrigo uno de su cuadrilla le lanza una daga que empuña furioso, acometiendo de nuevo, cerrando contra don Alonso, lanzando, frenéticas estocadas que impiden que don Alonso desenvaine su daga.

Frase de armas nº 9

D. A.	Para 4ª	Para 6ª	St 4ª	Para 2ª alta	Batir 2ª, Cuchillada 3ª aire	P A U S A	Desenvaina la daga. Distintos Envites. Amenaza
D. R.	St6ª	St 4ª	Quite de daga de 4ª	Giro cuchillada 2ª	distancia		Amenaza. Guardia italiana

Frase de armas nº 10

D. A.	Batir 3ª daga	St 6ª	p.2ª daga	Tajo de 4ª	St 8ª		p.3ª daga	Batir 4º d espada a espada	5ª ascendente	Cuchilla da 3ª daga	
D. R.		Para 2ª alta daga	St 8ª	Para 3ª daga		Para 2ª daga con envolvente	St 6ª		p. 5ª cruzada baja	p. 4ª daga	Tajo alto 4ª daga

Distancia entre ambos. Respirar. Pausa para medirse.

Frase de armas nº 11

D. ALONSO	Batir 3ª espada y estocada 6ª	Cambio guardia atrás, cubrirse c/espada, 2ª daga ascendente
D. RODRIGO	Esquiva lateral izqdo. y daga a flanco derecho	Salto atrás. Distancia

Frase de armas nº 12

D. ALONSO	p. 4ª	p. 7ª		Para 4ª daga c/ giro	D. Rodrigo entra c/ daga	D. Alonso sin soltar la espada de D. Rodrigo, con su espada parada circular de 2ª a daga, cambio guardia adelante, choque de cazoletas, desarme de D. Rodrigo	D. Rodrigo desarmado, D. Alonso amenaza c/ espada y daga
D. RODRIGO	St 6ª	St 8ª	Bate 2ª daga + giro	Tajo de 3ª			Silencio. Jadeo Respiración

Otra humillación más para don Rodrigo, cuando todo estaba a su favor: la emboscada, la noche, la oscuridad, el ser varios contra uno, el haber tenido ventaja con su daga...

Don Fernando y los demás, que hasta ahora han permanecido en guardia distante, acuden al socorro de don Rodrigo y cierran el círculo. Don Alonso puede entender que no hay salida, que ahora tiene que lidiar con varios individuos armados, más temerarios que los toros que esa misma tarde ha rendido. Las puntas afiladas de las brillantes armas relucen rotulando un único blanco y la rueda desafortunada de cuchilladas y estocadas, filigranas redondas, filigranas quebradas, ponen serpentinas de luz, como de fuegos de artificio.

PARTE SEGUNDA DEL ENFRENTAMIENTO: COMBATE GRUPAL.

Espacio circular. Acciones entre don Alonso y todos los demás personajes.

Frase de armas nº 13

1.DF ataca 5ª. DA desvía.
2.DA tira 3ª a C1
3. DA bate 4ª
4. DR tira 5ª. DA para, envuelve, impulsa.
5. DF 3ª. DA para doble, transporta e impulsa a DF contra C1.
6. DA, aire a DR, que sale distancia.
7. C1, DF atacan 5ª. DA para a ambos con 5ª apoyado con daga e impulsa.
8. DA 5ª. DR para 5º cruzada, DA Tira 4ª de espada, DR para 3ª daga, DA st 3ª daga, DR p 4ª daga, envuelve y transp. a línea interna baja.
9.DR st 6ª. DA para 2ª alta, batir y giro. Tajo vertical de 5ª (aire).
10. C1 5ª doble. DA p 5ª invertida doble y transporte.
11. DF 2ª y C1 1ª al tiempo. DA gira, para al tiempo 1ª c/daga a C1 y para 2ª c/espada a DF.
12. Batir a DF c/daga, girar, para la 5ª de C1, le entra por espalda y herida de daga; lo lanza fuera, al tiempo que tira 4ª,5ª,2º, 5ª ascendente a DF.
13. Distancia. Pausa. Respirar. Amenaza a los tres, él en centro. Evolución espacial.
14. El resuello y la respiración fuerte es común a todos, ya que todos se esfuerzan en derribar al otro. Quizás ahora podría huir, pero no es esa la acción en la que le han formado. Llegados a este punto no queda más que someter o ser sometido. Ve que alguien está apuntándole con arma de fuego, se lanza hacia don Rodrigo, único modo de detener el disparo.
15. Don Alonso lanza cuchillada de daga a 4ª, gira, 2ª de espada, 1ª, 5ª, 3ª 4ª...Don Rodrigo retrocede y se agrupa con su gente.
16. Don Alonso, como figura del toreo entrando a matar, se posiciona tomando aire e impulso, apuntando sus armas hacia don Rodrigo.

Rodrigo.-

Yo vengo a matar, no vengo
a desafíos, que entonces
te matara cuerpo a cuerpo.

Frase de armas nº 14

D. Rodrigo y su gente cierran el semicírculo, enfilándole con las agudas puntas.

Tírale.

(Disparen)

Frase de armas nº 15

Don Alonso se lanza en flecha hacia Don Rodrigo. El vuelo del ataque lo impide y quiebra el disparo que, como un soplo furioso de luz y plomo delirante, agrieta y raja la vida de don Alonso y la trueca en nada más que en silencio, el de la noche castellana, tintineante, limpia, que la hiela a borbotones.

Ejemplo 2. Coreografía y monólogo de armas de Centurio, de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, Acto XVIII.

Coreografía con espada medieval.

Personaje A: Centurio, de *La Celestina*, Acto XVIII.

Personaje B: ausente(s)

Armas: Espada medieval de mano y media (la bastarda)

CONFLICTO

El pedante Centurio tiene que hacer creer a Elicia y Areúsa que es un gran profesional de la espada y de las venganzas y ajustes de cuentas.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO

Areúsa y Elicia van en busca de Centurio a su casa, donde le ruegan que venga a las muertes de Sempronio y Pármene en Calisto y Melibea; él les responde bravuconamente, haciéndoles una demostración de sus habilidades con la espada.

Texto de *La Celestina*, Fernando de Rojas

Acto XVIII, Centurio, bravucón.

(Areusa y Elicia están concertando con Centurio para que dé un escarmiento a Calisto, por las muertes de Sempronio y Pármene y éste les responde dándoselas de valentón).

CENTURIO.-

Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién si no ella puebla los más cimenterios? ¿Quién hace ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quién da continuo que hacer a los armeros? ¿Quién destroza la malla muy fina? ¿Quién hace riza de los broqueles de

Barcelona? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud, sino ella? Que los casquetes de Almadén así los corta como si fuesen hechos de melón. Veinte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mujeres, sino de ti. Por ella le dieron por nombre Centurio a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo. (...)

¿Qué hizo el espada porque gano mi abuelo ese nombre? ¿Fue por ventura capitán de cien hombres? No, que fue rufián de cien mujeres. Y porque más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé. Allí te demostraré un repertorio en que hay sietecientas y setenta especies de muertes; verás cuál más te agradare.(...)

Las que yo agora estos días yo uso y más traigo entre manos son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañoso; a otros agujero como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dejar holgar mi espada.

COMBATE SINGULAR O GRUPAL, puede ser tanto uno como otro; posiblemente en su afán de deslumbrar se enfrente imaginariamente a varios adversarios.

MODO DE ENCUENTRO DE A y B

Centurio, vanidoso, espera a su enemigo imaginario, escondido tras una esquina.

CUERPO DEL ENFRENTAMIENTO

Partitura de golpes, algunos de ellos mencionados por Centurio. Evolución espacial con sonidos onomatopéyicos. Empleo del arma de diferentes maneras: desde la empuñadura, la hoja, puño-hoja, desde el pomo,

DESENLACE

Fanfarrón en grado sumo, posiblemente se la caiga le espada al hacer un saludo, o algo así. Esa torpeza le pondría en el lugar de lo que realmente es: un bobo,

mentecato y pendenciero, empuñando la espada medieval de mano y media, conocida como 'la bastarda'⁴⁴⁵.

La escena tiene un punto de arrebató e ironía por parte de ellas y un gran punto de fanfarronería por parte de él, y prepotencia. Desarrolla un juego donde el adversario, o adversarios, están ausentes (no pelea contra nadie), pero a la vez es como si estuviera realmente combatiendo contra uno o contra varios, a los que, por supuesto, vencería. Tiene algo de teatro dentro del teatro.

Frase de armas nº 1

	1	2	3	4	5	6	7	8
Centurio	St. 6ª	St. 4ª		distancia	p.5ª invertida	Giro de ambos	p. 2ª	patada a riñones
	p. 4ª	p.2ª alta	Envuelve, transporte a 4ª	Aire de 3ª	5ª	Y cruce en 2ª	St. 7ª	Giro

445 Hay varios tipos de espada medieval: espada de una mano, espada de mano y media – la bastarda- y la espada mandoble o a dos manos-montante-. En el modo de ser jugada favorece y alienta que toda ella sea arma: la hoja, y por supuesto también la guarnición y el pomo /martillo, maza...La planta o guardia es más amplia y abierta que con el resto de armas; digamos que necesita una base mayor de sustentación. La guardia de arma pide que esté cercana a uno mismo, y siempre alrededor de uno mismo. Es como una envoltura que protege al diestro si diestramente sabe moverla alrededor de sí mismo. Cuando sale a atacar necesita que se le cargue: tomar impulso para descargar el golpe, si no es así, el golpe es menguado, vacío o hueco o vago, también llamado. El arma a dos manos juega la punta y juega los filos. Se puede empuñar a una mano y a dos. La posición de las manos sobre la empuñadura le proporciona las características de movilidad, agilidad y potencia de juego, y conforma la biomecánica de la espada medieval. Las guardias son varias y vienen a cubrir el blanco por derecha, o por izquierda o por arriba o por abajo, o por el frente. Las guardias amenazan el blanco adverso igualmente desde varios lugares. Los desplazamientos son todos los conocidos, a todos los acepta, sea hacia adelante o hacia atrás. El recorrido y selección de movimientos implica tanto los desplazamientos como las posiciones del arma, en la estática (pausas, cambios de guardia) como en la dinámica acciones de ataque con punta, filo, pomo, arriaz, a modo de martillo, de plano (espaldarazo), amenazando el blanco del adversario. Así mismo acciones de ataque al hierro (batir, deslizamiento, presión), algunas acciones de toma de hierro como transporte, cruzado, envolver; esquivas, paradas, saludo, etc.

Frase de armas nº 2

	1	2	3	4	5	6	7	8
Centurio	St. A linea int. alta	p.5ª	Bate con gavlán y cuchillada alta de 3ª	p. 1ª alta	1ª	p. 5ª invert.	Evolución espacial con contacto de ambos en 2ª	p. 3ª
	p. 1ª alta	5ª con fondo	Esquiva cuclillas	St 6ª desde suelo	p. 1ª	5ª		3ª

Frase de armas nº 3

	1	2	3	4	5	6	7	8
Centurio	p. 1ª	5ª	p.1ª alta	5ª	distancia	Montante o 5ª ascendente	Parada di lupo	Centurio arranca el arma de B y le da un golpe de plano en la espalda
	St 1ª	p. 5ª resbalada	Tajo 4ª	p.5ª	Molinete al vientre	desvía con golpe de 2ª	St 3ª	

Ejemplo 3. Coreografía y monólogo de armas de Don García de *La verdad sospechosa*, de Ruíz de Alarcón, Acto III, escena VII

Coreografía con espada barroca.

Don García cuenta a su sirviente un encuentro con don Juan, falso, que él imagina e inventa.

La totalidad del juego de armas de este particular lance podemos deducirlo de la información, bastante extensa y precisa, del relato del personaje. Aunque sea ficción, o mentira lo que él cuenta, la acción de armas es perfectamente factible de ser recreada y eso es lo que a continuación vamos a hacer. Este duelo inventado por el personaje don García contra don Juan estaría compuesto por las siguientes acciones de armas, que anotamos a la derecha del texto, en correspondencia:

Desnudamos las espadas.	Desenvainar ambos, quizás saludar.
Elegí mi medio al punto,	Medir distancia con el arma propia y con la del otro.
y, haciéndole una ganancia por los grados del perfil le di una fuerte estocada.	Evolución espacial en círculo, ligamento del tercio fuerte sobre el débil: ganar los grados de la hoja adversa. Estocada es tirar golpe de punta.
Sagrado fue de su vida un <i>Agnus Dei</i> que llevaba, que, topando en él la punta, hizo dos partes mi espada.	Tuvo suerte don Juan, pues la estocada choca contra el relicario que lleva colgado al cuello y, como consecuencia de ello, la hoja de don García se parte en dos; su espada es más corta ahora.
Él sacó pies del gran golpe;	Salir de distancia por romper o cruzado atrás.
pero, con ardiente rabia,	Furioso.
vino, tirando una punta,	Punta: equivale a decir estocada.
más yo, por la parte flaca,	Parte flaca o tercio débil de la hoja de toda arma.
un atajo. Él presto saca la suya, corriendo filos	Sujetar con su hoja la hoja adversa, colocándola encima, formando atajo. Don Juan libera su hoja.
la suya, corriendo filos	Sin abandonar el contacto entre las hojas.

y, como cerca me halla	Distancia entre adversarios
(porque yo busqué el estrecho por la falta de mis armas),	El estrecho alude a la distancia corta, aquella en que se puede herir al otro sin necesidad de hacer desplazamiento, tan solo extendiendo el arma y brazo.
a la cabeza, furioso, me tiró una cuchillada.	La cabeza la llamamos línea de 5ª. Cuchillada es golpe ejecutado con los filos, provoca herida de corte; puede ser tajo o revés. Se forman describiendo un círculo completo.
Recibíla en el principio de su formación, y baja, matándole el movimiento sobre la suya mi espada.	Hace contacto de hojas antes de que descargue el golpe, desviando su impulso y sujetando la hoja de don Juan.
¡Aquí fue Troya! Saqué un revés con tal pujanza, que la falta de mi acero hizo allí muy poca falta;	Preparación para un ataque. Revés: molinete de derecha a izquierda. Recordemos que al principio del lance se le ha partido la hoja por la mitad.
que, abriéndole en la cabeza un palmo de cuchillada, vino sin sentido al suelo,	El golpe de revés llega a la cabeza (golpe de 5ª) formando una gran herida, quizás exageradamente grande para la cabeza, y si fuera así, sería una herida grave. Don Juan se desploma al suelo.
y aún sospecho que sin alma.	Sospecha que puede haberlo matado.
Dejéle así y con secreto me vine.	Don García le abandona malherido y discretamente se aleja.

Frase de armas nº 1

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
D.GARCÍA	Ambos desenvainan	Arma en línea	Buscar la distancia larga	Tactac de 3ª-4ª	Ligamento. Batir 3ª, estocada al pecho.	Reacción a su espada rota	Guardia de 3ª.	Cruzado atrás, parada de 4ª.
D. JUAN					Golpe al Agnus Dei. Se parte la hoja.			

Binomio de armas, nº1

BINOMIO 1	TIEMPO 1	TIEMPO 2
A (don García)	Ataca 5ª	Para 2ª alta
B (don Juan)	Para 5ª invertida	Ataca 3ª

Frase de armas nº 2

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
D.GARCÍA	Romper, para 1ª alta	Transporte a 3ª, golpe de punta sobre los filos en 3ª	Atajo en 2ª con cambio de guardia atrás	Para 5ª y con cambio de guardia atrás, transporte a 2ª	Revés diagonal da 3ª	Arma en línea ambos	Tactac 3ª-4ª	Para 2ª y 3ª
D. JUAN								Pase, estocada de 4ª, con marchar.

Secuencia de armas nº1

SECUENCIA Nº 1	TIEMPO 1	TIEMPO 2	TIEMPO 3	TIEMPO 4
A (DON GARCÍA)	Molinete de 4ª	Para 2ª, con batir	Golpe de 5ª a cabeza	Salto atrás con arma en línea
B	Esquiva cuchillas	Ataca 2ª a corvas	Para 5ª	Agarra antebrazo de A, con cambio guardia adelante; cuchillada al vientre.

Binomio nº 2

BINOMIO 5	TIEMPO 1	TIEMPO 2
A (don García)	Ataca 1ª	Ataca 5ª
B (don Juan)	Para 1ª	Para 5ª

Frase de armas nº 3

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
D. GARCÍA	Salto atrás	Para 2ª	Para 4ª	Para 3ª	Para 1ª	Para 5ª invertida	Tira 2ª	Golpe de 5ª con herida
D. JUAN	Batir 5ª	2ª	4ª	3ª	1ª	5ª	Para 2ª	Es herido

Ejemplo 4. Coreografía de armas de *Los siete Infantes de Lara* de Juan de la Cueva, Acto II, Escena III.

Coreografía con espada medieval.

Gonzalo Bustos.-

Rey, ¡ya he visto mi fortuna
y mis últimos disgustos!
¡Mis hijos son los que veo!
¡Los siete infantes de Lara!
¡Ya veo mi muerte clara,
qu' es el premio que deseo!
¡Hijos!, ¡luz del alma mía,
honor y espanto del mundo!:
¿Do el valor vuestro, en quien fundo
el prez de la valentía?
... ..
¡Hijos!, ¡pues estáis conmigo,
no tengo ya que temer!
¡Esto así se ha de hacer
y vengarme en mi enemigo!

(Empuña una espada. Puede arrebatarla a un moro o coger una de las que ellos le presentan junto a sus hijos.)

¡Morid todos que es muy justo,
pues muerte a mis hijos distes!
¡Que en vengar lo que hicistes,
a Bustos morir l' es gusto!

(Cruza golpes contra uno. Frase de armas nº 1. Combate uno contra uno.)

Frase de armas nº 1. Combate uno contra uno.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
G. BUSTO (A)	2ª	4ª	3ª	1ª	5ª	3ª	2ª	Para 5ª a dos manos, bate con guarnición y tira golpe de pomo a pecho, seguido de corte al vientre. B es herido.
MORO (B)								5ª
ARMAS: Gonzalo Bustos empuña espada medieval de mano y media; el otro, alfanje. Ataca en todo momento G. Bustos, mientras que el otro hace las paradas correspondientes.								

Almanzor.-

¡Préndelo presto, Viara!

Viara.-

¡Detente, cristiano!, ¡aguarda!

G. Bustos.-

¡Perro! ¡Nada le acobarda
a los que vienen de Lara!

Viara.-

¡Daréte la fiera muerte
si no tienes sufrimiento!

(Viara se le enfrenta acompañado de dos tipos armados con una lanza cada uno.
Frase de armas nº 2. Combaten uno contra tres.)

Frase de armas nº 2. Combate de uno contra dos.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7
G. BUSTOS(A)	Desvía con parada 1ª alta y 5ª a C (cae)	Para 3ª al golpe de B, y agarra la lanza por extremo, amenaza al pecho y le desarma	Arroja la lanza contra otro que se incorpora al combate hiriéndole		3ª	Para 5ª, desvía a 3ª y golpe de 5ª	Cruce de cazoletas, doble agarre, empujón y guardia
VIARA (B)		Cuchillada de 3º	5ª	2º	Para 3ª transporte a 7ª y estocada	Para 5ª invertida con esquiva	
SUJETO C	Golpe de punta	Golpe de punta					
ARMAS: Bustos empuña espada medieval de mano y media; Viara alfanje, mientras que C lleva lanza.							

G. Bustos.-

¡En cuantos estáis no siento
quién me trate de tal suerte!

Viara.-

¡Aliaras, Bobalías!

(Acuden varios más.)

¡Cercaldo por esta parte!

(Se recrea el círculo del caballero en donde muchos combaten contra uno, que permanece en el centro, ora atacando, ora defendiendo. Es la Frase de armas nº 3 y 4. Combaten varios contra uno.)

Frase de armas nº 3. Combate de varios contra uno.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
G.BUSTOS	5ª	Para 4ª, esquiva 5ª	3ª, para 5ª	4ª, defiende 1ª	Defiende 5ª a dos manos, tira 2ª	Salir de distancia	Parada doble	5ª y para 1ª alta
VIARA (B)	p.5ª	5ª				4ª	3ª	
SUJETO C			5ª	1ª				4ª
SUJETO D		4ª			5ª			
SUJETO E	3ª					3ª	2ª	
ARMAS. Rueda del caballero.								

Frase de armas nº 4. Combate de varios contra uno.

TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
G.BUSTOS	Batir 1ª, para 2ª	1ª, para 1ª alta	Salto atrás, esquiva	Tir a 2ª	Defien de 3ª, 1ª	Defie nde 4ª, 2ª	5ª, defiend e 4ª	Agotado ofrece el pecho y ser herido. Es reducido.
VIARA (B)	1ª		2ª		3ª	4ª		5ª
SUJETO C	2ª				1ª		4ª	
SUJETO D		4ª				2ª		
SUJETO E			5ª	2ª				3ª
ARMAS. Rueda del caballero.								

G. Bustos.-

¡No pudierais de otra arte
prenderme!

Almanzor.-

Pues ¿qué querías?

G. Bustos.-

¡A todos, si no es a ti,
pasar por aquesta espada,
haciendo por mí vengada
mi ofensa, y morir aquí!

Almanzor.-

¡Muy bien mereces la muerte!

G. Bustos.-

¡Yo te la pido, Almanzor!,
¡que vivir en tal dolor
será más penosa suerte!

Acto II, Escena III, pp.244-46.

Ejemplo 5. Coreografía con bastones cortos basada en un conflicto imaginado entre dos adversarios, seguido de la correspondiente cata individual

Coreografía de escena con dos bastones cortos.

Personajes A y B

CONFLICTO

Suponemos un conflicto imaginado importante, que nos sirva para asentar fuertemente nuestras razones. Esto facilita la lucha. El conflicto imaginado lo tomamos del excesivo calor que hace en verano y el pretender ocupar la poca sombra que hay en el patio de un museo repleto de sol, a las tres de la tarde, vacío, que nadie visita.

ARGUMENTO DEL ENFRENTAMIENTO

Los personajes que se enfrentan son los guardas jurado que tienen que vigilar las esculturas expuestas. Cada uno ocupa una parte del patio; el conflicto viene por que uno de ellos no quiere compartir la poca sombra con el otro.

COMBATE SINGULAR O GRUPAL

Combate singular de A contra B.

MODO DE ENCUENTRO DE A y B

Ataque frontal de A sobre B, al grito de ¡La sombra es mía!!

CUERPO DEL ENFRENTAMIENTO

Suponemos que es en el espacio central de un patio que se encuentra despejado.

DESENLACE

Al cabo del rato de estar peleando, el sol se ha movido y ya hay una gran sombra, en donde los dos se pueden cobijar perfectamente del sol abrasador de las tres y poco de la tarde.

BASTONES CORTOS A DOS MANOS.

Los bastones cortos se caracterizan por lo siguiente:

Son dos bastones que se empuñan uno en cada mano, favoreciendo el juego ambidiestro, tanto en ataque como en defensa.

Tiene un modo específico de ser empuñado, cerrando el puño sobre uno de los extremos, al que llamamos culata; el otro será la punta.

Simula ser arma de corte, y es de contundencia por impacto, aunque a veces por interés podemos suponerle golpes de estocada.

Hay diversas guardias: paralela, cruzada, larga, en segunda, etc.; con perfilado derecha o izquierda indistintamente.

Se pueden jugar doble o simple, favoreciendo el intercambio de mano y perfilado.

Básicamente los desplazamientos son los mismos que los convencionales que conocemos: marchar, romper, cruzado adel/atrás, salto adel/atrás, fondo, flecha, redoble, etc.

Se pueden tirar golpes sencillos (con un solo bastón) o con dos (se llamará doble), al igual que las paradas; y por la trayectoria de la punta serán sobre todo rectas, semicirculares, diagonales y circulares. Jugamos la parada de "tac".

Permite jugar las acciones sobre el hierro (ataques como batir y presión), tomas de hierro como transporte, cruzado, envolver, y también desarmes.

Utilizamos la línea directriz para fijar una dirección referente para el arma, el perfilado, la dirección visual, la mirada periférica; a partir de ella establecemos los cuatro puntos cardinales del espacio por el que proponemos movernos orgánicamente.

Los bastones cortos favorecen el juego en redondo del bastón y el desplazamiento rectilíneo y curvo y sinuoso de los desplazamientos.

Contribuye a crear una muy buena dialéctica rítmica entre los adversarios (o compañeros): es un arma que da confianza en su manejo.

Prepara felizmente el paso a otras armas, como el sable o la espada o el florete, o la navaja, o la espada medieval: todas están contenidas en ellos.

La esgrima de bastones cortos toma para sí partes de otras disciplinas marciales e históricas y las adapta para mejor servicio de los alumnos. Recoge algo de la esgrima deportiva, como se ha dicho, de la histórica, de los bastones de Kali, etc.

Los movimientos empleados para el diseño coreográfico del ejercicio atienden a la ejecución de acciones con el tren inferior y con el superior, portador de las armas. Se combate, como sabemos, en unidad (se combate con el cuerpo, no se combate con el arma); los bastones son herramientas que prolongan y agrandan la capacidad de acción ofensiva o defensiva del cuerpo en combate.

El impacto de los golpes estarán controlados y serán tirados convenientemente dentro del código de la esgrima escénica, teatral o artística, que viene a ser , como sabemos, una verdadera ficción de la realidad: *de verdad, simulamos que...*

Independiente del arma con que se combata, la esencia del teatro, y por tanto la esencia del juego de armas, es que haya conflicto a resolver. Si no hay conflicto, no hay teatro.

En el caso que nos ocupa de enfrentamiento entre A y B, no engancharán inmediatamente a pegarse golpes, y antes habrá un dialogo, un subir el tono, un empujón, un echar mano a las armas, un desenfundar, un amenazar, un golpear,... Y ya estamos frente a frente lanzando golpes y defendiendo en una especie de baile compartido con el compañero, con el que previamente nos habremos puesto de

acuerdo en qué tirar o defender. Así poco a poco, frase a frase, vamos construyendo una partitura rica en acciones e intenciones.

La partitura es un modo de notación que recoge las acciones tanto de ataque como de defensa, tanto de un adversario como del otro en función del tiempo y del espacio.

Por un lado se muestra cómo crear una escena partiendo de un conflicto inventado, diferente del que está contenido en un texto, y la vez tan válido como aquél; también debemos considerarlo un ejercicio de imaginación, tan necesaria para interpretar y crear. Igualmente obliga, en el buen sentido, a ponerse de acuerdo con el otro u otros, con lo que estamos potenciando el trabajo en equipo, entre participantes, y lo grupal compartido, tan importante en la profesión, y a emprender tareas comunes. Se sienten más implicados al ser coautores de la creación. Son escenas que personalmente consideramos necesarias en el proceso de enseñanza aprendizaje de los participantes.

Frase de armas nº 1. Bastones cortos.

PER- SO- NA- JE	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A y B PA- TU- TI I	Pa- ra. 4ª	p. 1ª	p. 3ª	p. 2ª	p. 5ª	Giro 4ª revés	Esquiva lateral izquierda. Sujeta bastón de B	p. 2ª	Salir de distancia	Evo- lu- ción es- pa- cial	Batir tirar 3ª	Para 2ª con cam- bio gu- ardia atrás
	4ª	1ª	3ª	2ª	5ª	p. 4ª	5ª	2ª	5ª ascen- dente		Para 3ª	2ª

Frase de armas nº 2

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Pa- ra cru- zada 5ª	1ª	Pa- rada cru- zada late- ral dere- cha 2ª	Tran- spor- te a 4ª y 1ª aire	Para da cruza da 5ª	En- vol- ver, em- pujar	Sa-lir de dis- tanci a am- bos	LA NORIA: Rota- ción interna y externa de 5ª	Pa- rada doble 4ª alta inver- -tida	En- volver y lanzar dos bas- tones en 4ª o 5ª	Evo- lu- ción espa- cial am- bos	PA- TUTI II con evo- lu- ción espa- cial
5ª	p. 1ª	Giro y 2ª	Salir de dis- tan- cia	5ª con dos bas- tones	Gol- pe de 4ª con bas- tón in- ver- tido		Sujeta y despla- za con dere- cha e iz- quierda	Do- ble golpe de 4ª (2 bas- to- nes)	Esqui- var cuclillas		

Frase de armas nº 3

25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
5ª	3º	2ª	4ª	3ª	Para Cru- zada alta	Salto atrás	Es- quiv a late- ral iz- qui- erda	Golpe 5ª dos basto- nes	Dis- tan- cia	Para 1ª con izquier- da esquiva	1ª
Para da 5ª con batir	para 3ª con batir	p.2ª	p. 4ª	Batir 3ª	5ª	Cu- chi- lla- da aire 1ª	Do- ble gol- pe dos bas- to- nes	Parad a 5ª atrás con giro inte- rior		1ª	Salto arri- ba

Frase de armas nº 4

37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Doble parada 4ª, 3ª	Paracruzada 5ª	1ª	Parada doble de 2ª	Patuti III	4ª3ª5ª2ª5ª 2ª5ª1ª		3ª4ª5ª4ª3ª 1ª2ª		PA-TU-TI FIN
Doble golpe a 3ª y 4ª	5ª	Para 1ª y giro	Golpe 2ª			1ª3ª2ª 4ª5ª		4ª3ª5ª2ª5ª 2ª5ª1ª	

Proceso a seguir para el montaje de la cata individual de la coreografía de bastones.

La cata es la parte individual que ejecuta cada uno de los adversarios, imaginando que el otro está con él dándole la réplica y favoreciendo el juego compartido.

Se forma fragmentando cada frase de armas por la mitad, tomando únicamente la parte correspondiente a uno de los dos personajes que combaten, el A o el B.

Es ejercicio individual y por tanto debe desarrollar los ritmos y cambios de ritmo diseñados, así como la evolución espacial, el juego de las armas, los desplazamientos y también la intención activa con la que los adversarios evolucionan.

Podemos iniciarla de dos modos, preponiéndonos un motivo por el que tirar esos golpes (cazar moscas, cortar ramas del bosque, abrir una cortina de tirillas, golpear las ramas de los almendros, etc.), o ejecutarlos sin otro motivo. En ambos casos lo que estamos haciendo es, visto desde fuera, a alguien que realiza una serie de movimientos con dos bastones.

Ejemplo 6. Coreografía y Monólogo de armas de don Alonso, de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, Acto I, escena I.

Esta escena con la que comienza la comedia muchas veces se ha especulado con qué podría ser. Resulta un tanto extraño un comienzo en monólogo, monólogo de reclamo, de ausencias, de requerimiento, de pugna, casi, entre el sujeto que lo ejecuta y sus emociones, sentimientos, premoniciones, presagios, añoranzas... Don Alonso se mueve en un espacio intemporal, en una oscuridad ambiental que pudiera ser, perfectamente, la coreografía, o parte de ella, que va a ejecutar en la última escena de la obra rodeado por don Rodrigo y su cuadrilla. No es una escena fácil, pues contiene aleluyas, parabienes y pesares. Hay esperanza en ella pero también hay algo oscuro que se oculta veladamente tras las palabras enamoradas del caballero de Olmedo, en esa escena, cuyas características son:

- ◆ ARMAS EMPLEADAS: espada y daga.
- ◆ ÉPOCA: siglo XV.
- ◆ PERSONAJE: joven, educado en las armas y las letras, enamorado.
- ◆ HABILIDAD DE ARMAS (DEL PERSONAJE): esgrime las armas como se requiere en esos tiempos, con suficiencia.
- ◆ OBJETIVO DE ARMAS: entrenar y prepararse para las fiestas que van a ser pronto en Olmedo, en las que tendrá que lidiar con algún toro, y quizás con algún otro galán.
- ◆ EL CONFLICTO: premonición sobre algo que le inquieta.
- ◆ TIPO DE LANCE DE ARMAS (SINGULAR, GRUPAL, MONÓLOGO, CATA): monólogo de armas.
- ◆ CARÁCTER TRÁGICO O CÓMICO: trágico.

TEXTO:

Don Alonso.

Amor no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia a donde
imprima, forma el favor:
naturaleza en rigor
conservó tantas edades,
correspondiendo amistades,
que no hay animal perfeto
si no asiste a su conceto
la unión de dos voluntades.

De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor que me encendió
con fuegos tan excesivos,
no me miraron altivos,
antes con dulce mudança
me dieron tal confiança
que con poca diferencia
pensando correspondencia
engendra amor esperança.

Ojos si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos:
pero si tu ciego Dios
diversas flechas tomaste,
no te alabes que alcanzaste
la vitoria, que perdiste,
si de mi solo naciste,
pues imperfeto quedaste.

Frase de armas nº1. Espada y daga.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	PA-TUTI a dos manos	Para 3ª daga	Para 2ª daga	Para 3ª	Para 2ª	Pa-rada cruzada de 5ª	Batir con iz-quierda	3ª alta	Giro y 3ª c/ de-recha	Suje-tar el golpe de 5ª al sue-lo	Para 1ª do-ble	Salto atrás con dis-tan-cia
B	PAT UTI a dos manos	4ª	1ª	3ª	2ª	5ª		Cu-clillas	Para 3ª	5ª de daga	1ª de es-pada	5ª as-cen-dente es-pada

Frase nº 2.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	Ataca a línea de 1ª	p.4ª	Gu-ardia. Arma en línea.	5ª	3ª	1ª	Sto-cata de 4ª	Es-quivu cuclillas	Giro con golpe en 2ª	Sto-cada 6ª con fondo	Sto-cada 8ª con re-doble	Para 7ª
B	p.7 poniendo mano sobre el pomo	Gol-pe a línea inter-na alta	Guar-dia de 6ª	Par-a 5ª	Par-a 3ª	P-a-r-a 1ª	Pa-rada de ce-sión de 3ª	Cu-chi-llada de 4ª sobre la cabe-za de A	Giro con golpe en 2ª	Para 4ª	Para-da Semi-circu-lar de 7ª	Res-pu-esta sto-cada 8ª con mar-char

Frase nº 3.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	En- vol- ver y trans- porte a línea 6ª	Cu- chi- llada de 4ª aire	Cu- chi- llada de 3ª	Dis- tan- cia Co- n ca- mb- io gu- ard- ia atr- ás	Cu- chi- lla- da 5ª con fon- do	Pa- ra 2ª de da- ga c/ cam- -bio Gu- ar- dia a- trás	Trans- porte a 4ª de daga, sto- cada a Línea inter- na baja	En- vol- ver ar- mas a línea de 1ª	Giro y golpe de 3ª	Para cru- zado late- ral dere- cha con es- quiva izda.	Hie- re mus- lo in- ter- no de B	Guar- dia, defen- sa de daga, ame- naza en círculo
B		Salto atrás	Para 3ª De- sen- Vai- na daga	Ta- jo de da- ga al vi- en- tre	Para 5ª cru- zada a- trás	Giro Gol- pe a 1ª	Do- ble para- da cru- zada baja de A	En- vu- elve ar- mas a su línea de 2ª	Para 3ª	Sto- cada a línea 2ª		

Ejemplo 7. Coreografía de armas de *El burlador de Sevilla*⁴⁴⁶, de Tirso de Molina, Jornada II.

Personajes: don Gonzalo, don Juan.

Argumento: don Gonzalo acude alarmado por los gritos de doña Ana, su hija, que ha sido seducida y engañada por don Juan que quiere escapar del lugar. Don Gonzalo, por ofensa de su honor, se le enfrenta desenvainando la espada.

Época: siglo XIV.

Armas empleadas: espada.

Habilidad de armas (de los personajes): ambos esgrimen las armas como se requiere en esos tiempos, con suficiencia, habilidad y destreza.

Objetivo de armas: don Juan no quiere enfrentarse a don Gonzalo, su objetivo es abandonar el lugar; mientras que la intención de don Gonzalo es lavar su honor mancillado, buscando herir a don Juan.

Conflicto: don Juan, después de haber engañado y seducido a doña Ana quiere salir del lugar, como es habitual en él. Don Gonzalo, que ha acudido a los gritos de su hija, se encuentra con 'el burlador de Sevilla', impidiéndole el paso.

Tipo de lance de armas (singular, grupal, monólogo, cata): combate singular entre dos.

Propuesta coreográfica: Al igual que en las anteriores ejemplos de coreografías podríamos construir varias frases de armas y anotarlas en cuadro. De esa manera tendríamos la escena sujeta a unos movimientos y acciones, fijada y lista para ser jugada. La propuesta particular que queremos presentar con esta singular escena de *El burlador de Sevilla*, una de las piezas más conocidas de nuestro teatro áureo, va a ser distinta: más que ir a las acciones concretas, nos vamos a quedar en las motivaciones que provocan que las acciones se ejecuten. Para ello tenemos en cuenta las circunstancias tanto ambientales como emocionales de los personajes, y también las temporales, sin olvidar que don Gonzalo es un anciano y don Juan un brioso soltero de

⁴⁴⁶ Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, edición de F. Florit Durán, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.

edad inmadura que mantiene su *leit motiv* en el refrán 'tan largo me lo fiáis', repetido varias veces a lo largo de la obra⁴⁴⁷.

Jornada II, vv. 1557-1580.

Enfrentamiento entre D. Juan Tenorio y D. Gonzalo

Sale DON GONZALO con la espada desnuda.

D. GONZALO

La voz es
de doña Ana la que siento.⁴⁴⁸

ANA

¿No hay quien mate este traidor,
homicida de mi honor?

D. GONZALO

¿Hay tan grande atrevimiento?
Muerto honor⁴⁴⁹, dijo, ¡ay de mí!,
y es su lengua tan liviana
que aquí sirve de campana.

ANA

¡Matalde!

*Sale DON JUAN y CATALINÓN, con las espadas desnudas.*⁴⁵⁰

447 Florit Durán, F., "Tirso de Molina y el uso teatral del refranero", Monteagudo 84, 1984, pp.21-27. En este estudio el autor resalta la importancia que el refranero tuvo en el teatro del Siglo de Oro, (p.21): "Inagotable venero, fuente de inspiración para los dramaturgos áureos que echan mano de él en numerosas ocasiones, sabedores del fuerte arraigo que los refranes tenían entre el público que llenaba los corrales de comedias."

448 Alarma. Don Gonzalo acude al oír voces de doña Ana.

449 Ha oído la palabra 'honor'. En cuanto aparece esta palabra percibimos que pronto va a haber desafío y cruce de armas.

450 No estamos tan seguros de que don Juan y Catalinón lleven las espadas desenfundadas, que hasta ese momento no se han encontrado con nadie y que lo que buscan es la salida. Se encuentran con don Gonzalo, que les impide el paso.

D. JUAN

¿Quién está aquí?⁴⁵¹

D. GONZALO

La barbacana caída
de la torre de mi honor,
echaste en tierra, traidor,
donde era alcaide la vida.⁴⁵²

D. JUAN

Déjame pasar.⁴⁵³

D. GONZALO

¿Pasar?
Por la punta desta espada.⁴⁵⁴

D. JUAN

Morirás.⁴⁵⁵

D. GONZALO

No importa nada.⁴⁵⁶

D. JUAN

Mira que te he de matar.⁴⁵⁷

D. GONZALO

¡Muere, traidor!⁴⁵⁸

451 Don Juan ve a alguien que le estorba el paso y pone la mano sobre el pomo de la espada. Hace una pregunta y a partir de la respuesta, la intención y la actitud del que responde es cuando se pone en guardia. Don Gonzalo, espada en mano pone línea amenazando a don Juan, que no quiere pelear, pero ante la posible agresión de don Gonzalo, desenvaina.

452 Amenaza, arma en línea. Hace marchar y cruzados adelante tirando golpes de 4ª y 6ª.

453 Don Juan no quiere enfrentarse. No le interesa más que acabar esta torpe aventura que al final se ha malogrado. No responde a los ataques de don Gonzalo; sólo hace paradas, desvíos y alguna esquiva.

454 La respuesta es evidente: sólo por medio de las armas podrá salir. Don Gonzalo sigue lanzando golpes y viendo que don Juan no ataca busca la herida mortal lanzándose a fondo.

455 Don Juan sale de distancia y advierte batiendo la espada de don Gonzalo. Pone línea hacia el pecho de don Gonzalo y amenaza. Pausa para recobrar aliento en la que los dos adversarios se observan. Evolución espacial.

456 Jadeante, don Gonzalo arremete furioso tirando varias cuchilladas y estocadas.

457 Don Juan, al tiempo que ejecuta las paradas correspondientes, lanza algunas estocadas que hacen frenar el ímpetu y arrojo del anciano. Dos veces advierte don Juan a don Gonzalo de su imprudente acción al no permitirle el paso.

458 Don Gonzalo se arroja de nuevo tirando varias estocadas.

D. JUAN

Desta suerte
muero.⁴⁵⁹

CATALINÓN

Si escapo [yo] desta,
no más burlas, no más fiesta.

D. GONZALO

¡Ay, que me has dado la muerte!⁴⁶⁰

D. JUAN

Tú la vida te quitaste.⁴⁶¹

D. GONZALO

¿De qué la vida servía?

D. JUAN

Huyamos.

Vase DON JUAN y CATALINÓN.

459 Don Juan se defiende de la agresión parando los ataques frenéticos de don Gonzalo. Aguanta a pie quedo. Don Gonzalo tira una estocada larga buscando la herida mortal. Don Juan esquiva ejecutando el contraataque llamado 'pasata di sotto', poniendo el arma apuntando hacia don Gonzalo que en el impulso de su ataque se inserta en el costado la espada de don Juan.

460 Don Gonzalo es herido.

461 La herida de don Gonzalo ha sido ejecutada por una acción indirecta en la que don Juan ha pretendido esquivarle y desarmarle, más que herirle.

ANEXO IV.

**IMÁGENES *LA VIDA ES SUEÑO*, DE
CALDERÓN. ESAD MURCIA.**

La vida es sueño, Calderón de la Barca

Esgrima Escénica, Dramaturgia y Dirección: Francisco Alberola

la vida es sueño Calderón

(Stage and Fighting Art)

La torre en la que está encerrado Segismundo vomita signos temibles,
como si estuviera colmada.
Por la ventana se observan el cautivo y el sabio.
En la encrucijada la muchedumbre delirante guerrea por un trozo de tierra
tan reducido que no ofrece espacio para la reyerta.
Allí será la huesa de la contienda.
Los adversarios corren a su tumba como si fuesen lechos.
Esgrimen la palabra, blanden sus armas.
Cincelan a sangre y fuego, empujados al medio feroz de otra batalla

Dramaturgia y Dirección:
Paco Alberola

ESAD MURCIA

á



...
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

con:

Dolores Calatayud
Víctor Montiel
Juan Carlos Gandía
Alejandro Ayala
Elena G. Serrano
Jose A. Sotosobejano
Dolores Cardona

Dramaturgia y Dirección:
Paco Alberola

La historia del Teatro Español del Siglo de Oro está escrita en dos clases de hojas: las de papel, impresas verso a verso, y las de acero reluciente, plena de filos; ambas testifican, a golpe de palabra y de cuchilladas, el conflicto teatral a resolver entre adversarios.

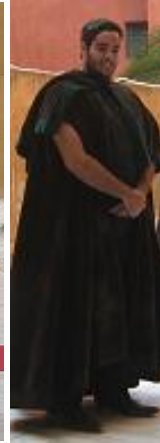
Alguien ha dicho que *La vida es sueño* es una encrucijada saturada de individuos aislados, desgajados de su medio habitual, empujados al disparate.

Más allá de ese límite sabemos que está la quimera, el desvarío.

La propuesta escénica que de esa realidad nace, esencialmente, no se puede sustraer a ese torbellino.

La vida... es una obra en exceso violenta para ser sólo un sueño.

**ESCUELA SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO DE
MURCIA**





Posición de guardia, atención y alerta: tanto Rosaura como Clarín han escuchado voces de alarma; lo inmediato es desenvainar, e instintivamente bajar el centro de gravedad poniendo atención en lo que sucede.



Enfrentamiento grupal de Clotaldo y sus soldados contra Rosaura y Clarín.



Rosaura tira golpe de 3ª que Clotaldo trata de parar ejecutando una defensa en 3ª con romper.



Cuchillada de 5ª tirada por Estrella, avanzando en un medio fondo; Astolfo ejecuta un romper con acción defensiva de parada de 5ª, seguida de un batir en 5ª con ataque a línea externa alta (línea de 3ª).



Astolfo lanza golpe a línea externa baja (hacia la cadera o pierna derecha) de Estrella que saliendo de distancia por cruzado atrás, defiende con parada de 2ª baja.



Segismundo lanza golpe cuchillada de 4ª; Clarín hace romper y parada de 4ª



Segismundo ataca a línea baja interna de Clarín que ejecuta, como puede, una parada de 1ª, mientras temeroso retrocede. En este momento ambos están entrenando en armas y Clarín hace de *esparring* de Segismundo.



Rosaura amenaza arma en línea, hacia el pecho de Segismundo que, momentáneamente queda petrificado por esa acción inesperada.



Segismundo amenaza una estocada de 3ª desde la posición de perfilado izquierda. La acción la ejecutará realizando un cambio de guardia adelante.



Astolfo amenaza arma en línea de 3ª y guardia, mientras Segismundo avanza hacia él. No podría acometerle si antes no ejecuta acción sobre el arma de Astolfo:

quizás un batir de daga (que porta en la mano izquierda) o un atajo con el sable con transporte a línea baja, para, seguidamente intentar la herida con el arma libre.



Lucha corporal entre Segismundo y Clotaldo. Como hemos anotado en texto Segismundo tiende a enfrentarse con las manos a sus adversarios, usándolas para atacar o defenderse.



Astolfo avanza hacia Segismundo lanzando varios golpes seguidos; en este momento está ejecutando cuchillada de 5ª (también llamada golpe altibajo); la respuesta de Segismundo es una esquivada lateral izquierda con parada de 5ª invertida; seguidamente lanzará una cuchillada de 2ª a las corvas de Astolfo que le obligará a salir de distancia por salto atrás.



Segismundo tira golpe de 4º desde la posición de 2ª guardia atrás; Rosaura realiza parada de 4ª, con un batir en 4ª y cuchillada a cabeza de Segismundo.



Cruce de cazoletas y proximidad al combate cuerpo a cuerpo.



Segismundo para 5ª, cambia la guardia adelante con movimiento de transporte a 2ª; evolucionando hacia la espalda de Rosaura y apresándola por el cuello, bloqueando su arma.



Clotaldo intenta reducir a Segismundo. En esta ocasión, armas en alto, y bloqueadas, llegan otra vez al enfrentamiento físico.



Segismundo y Astolfo se encuentran a distancia larga; Segismundo en guardia de daga (daga por delante); Astolfo ataca cargando el sable por su línea interna alta, intentando provocar una reacción de Segismundo que permanece en una posición en la que está muy bien cubierto.



Segismundo reducido y figuradamente atado y amordazado, cubierta la cabeza dirá el monólogo "¿qué es la vida?"



Combate grupal y batalla.

GLOSARIO

GLOSARIO DE PALABRAS, NOMBRES PROPIOS Y EXPRESIONES RELACIONADAS CON LA ESGRIMA DE TODA CLASE Y CONDICIÓN, COMENTADAS EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA.

A

Acciones de toma de hierro, 126

Acciones sobre el hierro, 117

Alfanjes [...] no hieren de estocada, 145

Aguda ganchosa, La, 142

Alfonso X el Sabio, 214

Amagos, 120

Amantes de Teruel, 60

Amenaza, 4

Antes muerta que encendida, 198

Aprendió a jugar las armas, 166

Arma es todo arma, El, 278

Arma en línea, 259

Arma que respira, 124

Armas blancas, 150, 222

Amas negras, 223, 262

Armas ofensivas y defensivas, 175

Arte Nuevo de hacer comedias, 38

Atajo, Atajar, 136, 141

Ataque 2ª a corvas, 257

Ataque a la muralla, 248

Ataque con los miembros superiores, 192

Ataque-parada respuesta de 6ª en sitio (sin avanzar), 264

Atracción del arma, 18

B

Bastones cortos, 261, 263

Batalla, 1, 20

Batir, 257, 264

Baucán, Asociación, 191

Binomio orgánico, 254, 255

Binomio, secuencia y frase de armas, 139, 234

Bob Roboth, 289

'Botamano', 260

'Botapie', 260

Bravo, Un, 151

Broquel en cinta, 149

Buscar el estrecho, 137

C

Caballeros (autores) de lanza en astillero, 197

Cabriola esgrimística, 68

Cambio de guardia, 257

Campomanes, J., 255, 277

Campomanes Grande, J., "La codificación en el trabajo del actor", 291

Carranza, 81, 159

Cata individual, 103

Centurio, 123

Centro de gravedad, 270

Cerrar con otro, 161

Cherubino, Enzo, 191, 195, 280

Cherubino, E., *Manual de Esgrima medieval y Arquería tradicional*, 286

Chirlo, 140

Cling-clang, 246

Circunstancias ambientales, 86

Circunstancias emocionales, 87

Combate fingidamente verdadero, 226

Combate grupal en espacios abiertos, 271

Combate grupal en espacios acotados, 271

Comedia, 16, 49, 50

Comedia Medora, 58

Comedia Nueva, 39

Comedias que llamamos de armas, 75

Como si, 187

Compartiendo, no compitiendo, 224

Comparativa de esgrima, 275

Con cólera no hay destreza, 158

Conflictividad explícita, 8

Conflictividad implícita, 8

Conflicto, El, 69, 71

Coreografiar una escena de armas, 194

Coupé, 264

Couronne, 4

Cruzado adelante / atrás, 264

Cruzado atrás, 259

Cruzar cazoletas en 3ª, 259, 264

Cualidades ergonómicas y motrices del arma, 63

Cuchillada, 7, 257

Cucilllas, 257

D

“Dale, Dale! [...] ¡Muera!, imuera! De los enemigos, los menos.”, 52

Derecho de las armas, 183

Desplazamientos, 236, 237

Dialéctica de enfrentamiento, 70

Diálogo entre el Amor y un viejo, 36, 37

Digresión personal, 60

Duelo, 242, 244

E

Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, 46

Empuña el intérprete y empuña el personaje, 227

Entrad recto y con valor, 162

Entre la espada y la pared, 249

Envite, 118, 259

Escríme Artistique, 241, 287

Ese brazo tendido, 163

Esgrima escénica, 230, 282

Esgrima histórica, 280

Esgrima deportiva, 281, 282

Esgrima Teatral: Lenguaje Escénico De Las Armas, 225, 279, 282

Esgrima tiene un carácter leal y cortés, (La), 282

Esgrimiendo la estrofa, 23

Esgrimir con el verso, 438

Esgrimir los aceros, 220

Espacio escénico, 41

Espada, 67

Espada del Siglo de Oro, 17, 18

Espada de patillas, 111

Espada en mano, 57

Espada medieval de mano y media (La Bastarda), 122, 124, 445

Espadas negras, 190

Especial cuidado en lo que el espectador debe oír, 196

Esquiva, 257

Esquivel Navarro, J. de, *Discursos sobre el Arte del Dançado*, 293

Estocadas, 7

Estrecho, El, 137

Estruch Sanchís, J., *Prólogo a los Pasos de Lope de Rueda*, 13, 226

Evolución espacial, 259

F

Falso ataque, 3, 264

Fendente, 3

Ficha de Esgrima Escénica, 62, 250, 294

Fintas, 119

Flanconada, 4

Fluos Duellatorum y *Medieval Combat*, 191

Fondo atrás, 264

Fondo cruzado, 264

Fondo revés, 264

Fraile, 56

Fraile-soldado, 57

Frase de armas Patuti I y Patuti II, 247

G

Golpe, 257

Golpe al aire, 121

Grados del perfil, 133

Guardia, 238

Guardia con espada medieval, 125

Guardia de capa, 189

Guardia perfilado derecha y perfilado izquierda, 239

H

Haciéndole una ganancia, 132

Heddle-Roboth, R. y Marciano, D., *De l'Epée á la Scène*, 289

Heridas falsas, 159

Herir con las dos lanzas, 165

I

Inquartata, 113

Intención, 104

J

Jugar las armas, 9

Juego de armas y verso de arte menor o mayor, 439

K

Kronlund, M., 265, 266

L

Lenguaje Escénico de las Armas, 48

Lenguas que dicen, 22

Lenguas que hacen, 22

Letras y armas, 107, 173

Lid y ofensión, 6

Líneas de ataque y de defensa, 255

Lorelailo, 268

LL

Llamada, 4

M

Maestro de armas Carranza, 81

Maniobra estratégica de combate, 184

Marchar, 259

Marciano, Daniel, 195

Marsillach, Adolfo, 12

Medio movimiento, 153

Mejor juega la blanca que la negra, 150

Memoria muscular y articular con armas, 106

Menudas estocadas, 157

Mezzano dritto, 4

Mezzano reverso, 4

Micromovimientos, 251

Mirada periférica, 188

Modo Patuti, 229

Molinete, 116, 257

N

Narváez y Pacheco, 143

Navaja, 267

Negras gotas de sangriento rocío, 169

No retirarse jamás, 168

O

Objetivo común y objetivo no compartido, 272

Octosílabo español y frase de armas, 252, 253

Ofender, 145

Ofensión, 6

Olmedo, 115

Opinión de los maestros, 285

P

Pacheco de Narváez, Luis, 213

Pajaritos de plomo, 147

Parada de 1ª alta, 259

Parte flaca, 135

Partid conmigo, 164

Partida Segunda, Título XXI, Ley IV, 214

Partitura de armas, 233

Pasata di sotto, 112, 235

Pase, 264

Pase a línea alta, 259

Patuti, 229, 247

Pavaldeau, M., *Guide pratique d'escrime artistique*, 290

Pique sin odio, 43

Planta o guardia medieval, 125

Poder de atracción, 18

Pous Cuberes, Ricard, 136,175, 190

Primera acción de armas, La, 45

Pronto insensato, 194

Puerta de hierro, 155

Punto de equilibrio, 263, 270

Punto de percusión, 263

Q

Que muchas veces se dieron la mano / letras y armas, 172

Quinta (5ª) invertida, 257

R

Reparar y ofender, 145

Repárome en cruz, 156

Reparo natural, 148

Reveses, 7, 138

Romper, 259

Roque, E., *Esgrima Artística*, 288

Rueda del caballero, 114

S

Sable, 263

Sacar con brío la espada, / llevar compás en los pies,/ y en las manos arrogancia': esgrimir con valor, 167

Sacó pies del gran golpe, 134

Salto adelante / atrás, 257

Saludos, 240, 241

Secuencia de armas, 234, 256

Siglo de Oro, 2, 31, 34

Siglo de Hierro, 14

Schinca, M., "El lugar de las técnicas corporales en la formación actoral", 292

Soy de viento al esperar / y de bronce al combatir, 146

T

Tac-tac de 2ª-3ª, 246

Tac-tac de 3ª-4ª, 246

Táctica de combate en texto, 273

Tajo, 7

Tajo volado, 154

Tau, B. H., Técnicas de esgrima solo, 103, 195

Tau, B. H., *Esgrime Artistique*, 241,287

Teatro de aleación, 24

Teatro de 'hierro', 14

Teatro en prosa, 440

Tiempo, El, 245

Tiempo de reloj, 195

Tirar a la muralla, 248

Tres tercios de la hoja, 132, 135

Treta, 4

Tretas de esgrima, 152

U

Un pequeño teatro en el gran teatro del mundo, Pepe Estruch, 226

V

Verdad escénica, 228

Verosímil, 19, 221

Verso octosílabo para combatir, 439

Vida es sueño (La), de Calderón, en la ESAD de Murcia, 269

Z

Zambullida (La), 160

CONCLUSIONES

Hay un componente notable que da identidad a la comedia del Siglo de Oro: el empleo y juego de las armas en la resolución del conflicto escénico. Con la presente tesis nos hemos propuesto investigar su inserción en el campo de la poética, así como su imbricación en la dramaturgia de tan extenso periodo.

Partimos para ello de una idea expresada con precisión en el prólogo *de La Celestina*, y que resume el concepto cardinal que nos ha servido de eje para el presente trabajo: el teatro que se escribió en el Siglo de Oro es un teatro de enfrentamiento, en el que abunda la resolución de los conflictos mediante el empleo de las armas blancas. Dicho de otra forma: la acción dramática de la escena áurea, en síntesis, desemboca en un enfrentamiento que, como hemos repetido a lo largo de las páginas, resuelve el conflicto, entre otras soluciones, mediante la utilización de las dichas armas.

Para ello hemos estudiado y analizado obras de diversos autores, desde principios del siglo XV hasta finales del XVII. En cada una de esas lecturas se han encontrado situaciones conflictivas de confrontación entre adversarios, y de algunas de ellas hemos creado un registro escrito que hemos llamado 'Ficha de Esgrima Escénica'.

El objetivo general del trabajo, por tanto, ha sido, por un lado, destacar los numerosos lances de armas que pueblan los textos dramáticos de nuestro Siglo de Oro; por otro, acentuar un aspecto no suficientemente valorado en la comedia áurea, como es el uso de las espadas, y evidenciarlo, dándole categoría de dispositivo escénico. Además de éstos, otros objetivos han sido los siguientes:

1. Sacar a la luz y acreditar la dialéctica del enfrentamiento, aspecto no suficientemente valorado en la comedia áurea.
2. Relacionar el juego de las armas con el conflicto que provoca el enfrentamiento y con el modo estrófico en el que se muestra cada una de las escenas de combate.
3. Tratar los distintos enfrentamientos y lances de armas desde la perspectiva y código de la esgrima escénica.
4. Formalizar y contemplar el enfrentamiento escénico como algo necesario para el análisis dramático, la interpretación, la puesta en escena y representación del teatro del Siglo de Oro.

Como es lógico, hemos partido de una labor preparatoria, relacionada siempre con las fuentes de la investigación, a la que hemos aplicado una metodología determinada, basada en elementos comparativos (analizando), descriptivos (exponiendo) y normativos (valorando). Esta tarea, tanto sincrónica como diacrónica, ha estado integrada:

Desde la teórica:

- . Por la lectura de textos dramáticos, ensayos y compendios críticos de estudiosos del teatro del Siglo de Oro.

- . Publicaciones y artículos sobre esgrima escénica y teatro del Siglo de Oro.

Y desde la práctica:

- . Creación de coreografías de armas para compañías profesionales de teatro.

- . Puesta en escena de obras de teatro y montajes escénicos en el aula.

- . Impartición de talleres de esgrima escénica y jornadas temáticas en torno a la comedia áurea y las armas.

- . Asistencia a Congresos, Festivales, y participación en cursos especializados de Esgrima Escénica.

Ya con la primera fase del trabajo ha habido una conciencia clara hacia dónde se quería dirigir la investigación, y esa dirección unívoca ha permitido ajustar el título y su contenido: *Enfrentamiento y lances de armas en el teatro del Siglo de Oro español*.

La tesis está estructurada en tres partes, interrelacionadas y complementarias. La primera, titulada *El Siglo de Oro, la comedia y las armas*, es un recorrido a través de los textos, tanto dramáticos como críticos, y de la preceptiva literaria, la crítica y el ensayo áureo de entonces y ahora. La segunda, cuyo título es *Modo de esgrimir los aceros en las artes escénicas*, está basada enteramente en la experiencia personal y profesional, y trata de codificar tanto la enseñanza como el aprendizaje de esta singular materia o disciplina, haciéndola consecuente con el manual de habilidades y

compromisos que el intérprete, el director de escena y el creador del siglo XXI deben conocer. Hay que tener en cuenta que la esgrima escénica trata de las armas y, además y también, del cuerpo físico que sustenta esas armas, y su expresividad, contemplado como plataforma que posibilita y mantiene el enfrentamiento entre las partes, validado por el conflicto a resolver. La tercera parte es más bien un conjunto de *Anexos*, que amplían y completan desde la práctica escénica las nociones antes desarrolladas. En el *Anexo I* se exponen casi un centenar de escenas de combate, en el que se muestran textos, conflictos, armas, desenlaces, peripecias, modos estróficos, tipos de combate, situaciones, personajes..., buscando la interconexión de las escenas comentadas o analizadas en los capítulos correspondientes. En el *Anexo II* hemos hecho referencia a la relación entre el conflicto y el modo estrófico y el verso empleados. Para el *Anexo III* se han añadido, a modo de ejemplo, algunas propuestas coreográficas, información específica sobre el movimiento del arma y sobre el combate escénico entre las partes enfrentadas. Para ello, hemos buscado el apoyo y la opinión de los maestros sobre el teatro, la esgrima de escena y la formación del intérprete. Por último, junto a la *Bibliografía*, hemos dispuesto un *Glosario* en el que se pueden consultar términos, expresiones y vocabulario concerniente a la esgrima escénica y al teatro.

Todo ello ha generado un extenso corpus primario, con un material acumulado, trascendente y sustancioso en nuestra opinión, que ha ayudado a clarificar, clasificar y enumerar los contenidos. Debemos apuntar que los resultados obtenidos se han logrado de varios modos: por lectura y consulta de textos, por análisis y cotejo de obras, por deducción, cálculo y conjetura, por intuición y discernimiento, y por experimentación, tanteo y ensayo.

Con todos estos desarrollos estimamos que hemos podido alcanzar los siguientes resultados:

1. Citar, señalar y catalogar la idea del enfrentamiento y resolución del conflicto mediante el empleo de las armas como un componente más, ineludible, en la producción y estudio de las artes escénicas. Así, se han creado las siguientes figuras de enfrentamiento escénico: combate singular, combate grupal, monólogo de armas y

cata individual. De igual manera sabemos que hay enfrentamientos que llamamos normales (A contra B) y otros que llamamos irregulares; cuya irregularidad puede ser por el conflicto, pero también por la situación, el uso de las armas, los personajes, etc.

2. Establecer que todo enfrentamiento podemos diseccionarlo en tres partes, que se corresponden con: 1ª) el encuentro entre personajes; 2ª) el cuerpo central de enfrentamiento; y 3ª) el desenlace, que puede ser con herida o sin herida (abandono, tablas, rendición, reconocimiento de adversarios, etc.).

3. Crear un modo de notación, diferenciando el binomio orgánico, la secuencia de armas y la frase de armas; así como un modo de creación coreográfica de escena de armas.

4. Constituir un método de enseñanza-aprendizaje escénico que contempla el juego de las armas y la expresividad corporal de modo ambidiestro para el intérprete que empuña, con la pretensión de consolidar la resolución del conflicto dramático dentro de las artes escénicas.

5. Comprobar que los personajes que combaten son de toda edad y condición, y que lo hacen tanto con el verso de arte menor como el de arte mayor; siendo el verso más usado el octosílabo (la redondilla y el romance); mientras que de arte mayor es el endecasílabo (y la octava real).

6. Saber que un mismo conflicto puede ser expresado según qué autor en distintos metros y estrofas; y que aún siendo lo normal que una escena de armas se desarrolle en un solo metro y estrofa, existen otras en las que podemos encontrar hasta dos y tres variantes.

7. Elaborar una terminología que ayude a entender la disciplina de la Esgrima Escénica, clarificando y unificando conceptos y criterios.

8. Lograr que la indagación realizada sea un estímulo que ha permitido abrir nuevas perspectivas hacia otras investigaciones y temas factibles de ser explorados.

9. Transcribir, a modo de ejemplo, varias propuestas coreográficas con sus correspondientes partituras de armas, dispuestas y preparadas para ser puestas en escena, sea como monólogo de armas, como cata individual, como escena de combate singular o escena de combate grupal.

Como aportes logrados, añadir que hemos catalogado la idea del enfrentamiento y resolución del conflicto mediante el empleo de las armas como un componente más, ineludible, en la producción y estudio de las artes escénicas. Y también, como hemos anotado en punto 4 de los resultados, hemos creado una metodología que facilita la enseñanza aprendizaje de la esgrima escénica con la pretensión de consolidar la resolución del conflicto con armas dentro de las artes escénicas.

Es posible que lo ambicioso del tema, las dificultades para abordar este número tan elevado de textos y autores, y los imperativos de la profesión, haya debilitado algunas partes del proceso. Éste es el momento de pedir perdón, como hacían los poetas del Siglo de Oro al final de las comedias, pues siempre nos ha movido las mejores intenciones. Intenciones que, a veces, han atenuado lo que creíamos que eran descubrimientos, y que quizás no lo haya sido.

No obstante el amplio trabajo cometido, el tema, dada la extensión que abarca el conjunto del teatro del Siglo de Oro, no se agota con la labor realizada, ya que observamos existen otros temas y posibles futuros desarrollos a explorar. Como, por ejemplo, lo específico del teatro preloquista (generación de los Reyes Católicos) o las variedades del juego de las armas dentro de las escuelas llamadas de Lope y de Calderón.

Se ha pretendido un cierre que posibilite un corpus con unidad de estilo. De ahí que tengamos la percepción de haber abierto la puerta a nuevas investigaciones, como por ejemplo el camino que indague el juego de las armas y la resolución del conflicto en la Comedia del Arte Italiana; o el estudio de las últimas dramaturgias del siglo XX-XXI, y cómo los autores nos presentan el conflicto a resolver con armas, relacionándolo con la violencia en textos, como *Dickat*, de Enzo Cormann; *Mirad, un chico de Bosnia*, de Ad de Bont; *¿Porqué, porqué Wanulele?*, de Laila Nabulsi, y otros. Tampoco estaría de más estudiar, dentro del mismo código, la tragedia rural de Lorca y sus propuestas poéticas en obras como *Yerma*, *Bodas de sangre...* O la particular visión de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, vista por algunos autores españoles: Lope, Rojas Zorrilla y Alfredo Mañas: *Castelvines y Monteses*, *Los amantes de Verona* y *Los Tarantos*, respectivamente. O las armas en el teatro romántico, con Zorrilla, Espronceda, etc.

Resumiendo diríamos que hemos alcanzado la palabra "fin" con la convicción de que el juego de las armas está presente en casi todo autor del Siglo de Oro y, con

certeza, en un altísimo porcentaje de la obra dramática escrita; asegurando que no todas las escenas de armas son iguales.

Por último, tenemos la certera convicción y fe de haber reforzado el edificio teatral áureo y, como consecuencia, haber enriquecido y aumentado los trabajos que en la actualidad se desarrollan sobre el teatro español del Siglo de Oro y su puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA

AA: VV., *La comedia de caballerías, Actas de XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Edición de Pedraza Jiménez, Felipe B., Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

AA.VV. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2002.

AA. VV., *Esgrima*, Comité Olímpico Español y Real Federación Española de Esgrima, Madrid, 1993.

AA. VV., *Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Introducción y notas por Alva V. Ebersole, Edit. Castalia, Estudios de Hispanofilia, Valencia, 1973.

AA.VV., *Talleres 1978-1989*, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Campomanes, J., Departamento de publicaciones de la RESAD, Madrid, 1990.

AA. VV., *Teatro Medieval*, Edit. Castalia, Madrid, 1976.

AA. VV., *Teatro de mujeres del Barroco*, Publicaciones de la ADE, Serie Literatura Dramática nº 34, Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, 1994.

Alarcia González, L., et al., *Esgrima con sables de espuma*, Librerías deportivas Estaban Sanz, Madrid, 2000.

Alberola Miralles, F., "Asesinar en la escena. Simbología de las armas. Estrategias de combate", en Torres Monreal, F. (coord.), *El teatro y lo sagrado*, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, Murcia, 2001, pp.95-106.

- *Esgrima Teatral: Lenguaje Escénico De Las Armas*, Cuadernos de Investigación, nº 12, E.S.A.D. Murcia, 1998.

- "Pique sin odio, o el Arte de hacer comedias de Armas en Lope" en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Edición de García –Luengos, G. y Hurzáis Tortajada, H., *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Valladolid, 2010, pp.193-202.

Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas*, versión de José Sánchez-Arcilla, Editorial Reus, 2004.

Alvar, M., *Cantares de gesta medievales*, Editorial Porrúa, México, 1969.

Anónimo, *Manual del baratero, o arte de manejar la navaja, el cuchillo y la tijera de los gitanos*, Imprenta de don Alberto Goya, Madrid, 1849. Imprime Dayton S.A. Madrid, 2001.

Arróniz, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.

Azevedo, Ángela de, *El muerto disimulado*, Publicaciones de la ADE, Serie Literatura Dramática nº 44, Edición de Fernando Doménech, Madrid, 1999, pp.191-334.

Balbín Nuñez de Prado, R., *La renovación poética del Renacimiento*, Anaya, Madrid, 1990.

Bances Candamo, F., *Teatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, Tamesis Books, London, 1970.

C. George Peale, "Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva", en B. Pedraza, F., González Cañal, R. y Marcello, E.E. (coords.), *Guerra y paz en la comedia española*, Servicio de publicaciones de la Universidad castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp.

Calderón de la Barca, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1976.

-*Casa con dos puertas mala es de guardar*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 289, Madrid, 1972, pp.105-195.

-*Comedias de capa y espada, La dama duende. No hay cosa como callar*, Edición Ángel Valbuena Briones, Edit. Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, nº 137, Madrid, 1973.

-*Dar tiempo al tiempo*, en TESO.

-*El Alcalde de Zalamea* en *Teatro*, Ediciones Xertoa, San Sebastián, 1984, pp.233-337.

-*El escondido y la tapada*, Operarios, Madrid, 1854.

-*El galán fantasma*, en www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-galan-fantasma (ví: octubre de 2012).

-*El mágico prodigioso*, en *Comedias religiosas, Clásicos Castellanos*, nº 106, Madrid, 1963, pp119-230.

-*El médico de su honra*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 593, Madrid, 1977, pp.125-232.

-*El príncipe constante* en *Teatro*, Xertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.5-105.

- *El sitio de Breda*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (ví: enero de 2010).

-*Hombre pobre todo es trazas*, en TESO.

-*La dama duende*, en *Comedias de capa y espada*, Edición de Ángel Valbuena Briones, Espasa-Calpe nº 137, Madrid, 1978, pp.1-110.

-*La vida es sueño*, Edic. de Ciriaco Morón, Cátedra, nº 57, Madrid, 2006.

- *No hay burlas con el amor*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 593, Madrid, 1977, pp.11-122.

Campomanes, Joaquín, et. al., *Esgrima*, Comité Olímpico Español, Madrid, 1993.

-“La codificación en el trabajo del actor”, en *ADE Teatro*, Madrid, nº 92, septiembre-octubre 2002, pp.

Cantero, S., *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

Caro Mallén de Soto, A., *El Conde Partinuplés*, Edición de Lola Luna, Kassel. Edition Reichenberger, 1993.

-*Valor, agravio y mujer*, Edición electrónica de Mathew D. Stroud, colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc., (ví: mayo, 2012).

Carranza, J., *Filosofía y destreza de las armas*, Casa del Autor, San Lucar de Barrameda, 1582.

Castro, G. de (versión de Yolanda Pallín), *El curioso impertinente*, Departamento de publicaciones de CNTC, Madrid (Textos de teatro clásico nº 45), 2007.

-*El perfecto caballero* en *Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Introducción y notas por Alva V. Ebersole, Edit. Castalia, Estudios de Hispanofilia, Valencia, 1973, p.180-213.

-*Las mocedades del Cid*, Edición de Luciano García Lorenzo, Cátedra nº 72, Madrid, 1998.

Claramonte, A. de, *Deste agua no beberé* en *Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Introducción y notas por Alva V. Ebersole, Edit. Castalia, Estudios de Hispanofilia, Valencia, 1973, p.111-140.

Cervantes Saavedra, Miguel de., *El gallardo español* en *Teatro completo*, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.139-220.

-*El rufián dichoso*, en *Teatro completo*, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.377-449.

-*La guarda cuidadosa* en *Teatro completo*, vol.II, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.359-72.

-*El retablo de las maravillas* en *Teatro completo*, vol.II, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.389-401.

-*La Numancia*, en *Teatro completo*, vol.I, Edic. de Agustín Blánquez, Obras Maestras, Barcelona, 1966, pp.67-129.

-*Obras completas*, Santillana Ediciones, Madrid, 2003.

-*Don Quijote de la Mancha*, Ramón Sopena, Barcelona, 1966.

Cherubino, E., *Manual de Esgrima medieval y Arquería tradicional*, Arte Comunicación Visual, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

Cormann, E., *Diktat*, Asociación Directores de Escena, Literatura Dramática, nº 36.

Cota, Rodrigo de, *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, en *Teatro Medieval*, versión de Fernando Lázaro Carreter, Editorial Castalia, Madrid, 1976, pp.133-154.

Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Edición de Martín de Riquer, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 2003.

Cueva, J. de la, *El infamador. Los siete Infantes de Lara*, Edición José Cebrián, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

-*El infamador*, Edición José Cebrián, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp.82-191.

-*Los siete Infantes de Lara*, Edición José Cebrián, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp.213-284.

De Bont, A. et al., *Mirad, un chico de Bosnia*, en *Teatro holandés contemporáneo*, Publicaciones de la ADE, nº 35, Madrid, 1994.

De la Torre, G., *Teatro [Lope de Vega]*, Edición y Estudio preliminar, TXERTOA Ediciones, San Sebastián, 1984.

Diez Borque, J. Ma., *Antología de la literatura española, Vol. I Edad Media*, Biblioteca universitaria Guadiana, Madrid, 1977.

-*Antología de la Literatura española. Teatro ss. XVI y XVII*, Biblioteca Universitaria Guadiana, Madrid, 1977.

Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Eiroa, S., Los enredos de la dama de las comedias de Tirso de Molina, en *Tirso de capa y espada, Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Edic. de Pedraza Jiménez, F.B. y otros, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

Enzina, J. del, *Obras completas IV, Teatro, Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, Espasa Calpe, Madrid, 1983, pp.156-183.

-*Égloga de Plácida y Vitoriano*, Edición de E. Giménez Caballero, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1970.

Esquilo, *Agamenón*, en *Teatro completo*, Edición de Julio Pallí Bonet, Editorial Bruguera, Barcelona, 1976, pp.197-242.

-*Los siete contra Tebas*, en *Tragedias*, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1986, pp.265-314.

Esquivel Navarro, J. de, *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Impreso en Sevilla por Juan Gomez de Blas, 1642.

Estruch, J., *Un pequeño teatro en el gran teatro del mundo*, Montevideo, 1955. No publicado. Comentario y notas de Francisco Alberola.

Fernández, Lucas, "Comedia de Bras Gil y Beringuella", en Alfredo Hermenegildo (edic.), *Teatro selecto Clásico de Lucas Fernández*, Escelicer, Madrid, 1972, pp.59-84.

Florit Durán, F., "Tirso de Molina y el uso teatral del refranero", *Monteagudo* 84, 1984, pp.21-27.

García Aráez, J., *Verso y Teatro*, Edic. Josefina García Aráez, Madrid, 1997.

García Barrientos, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001.

García de la Concha, V., *Armas y Letras en el Siglo de oro español (Antología poética)*, Ministerio de Defensa, 1998.

García Hernán, David. *La Cultura de la Guerra y el Teatro del Siglo de Oro*, Sílex Ediciones, Madrid, 2006.

García Santo-Tomás, E., "Recepción siglo XIX", en Casa, F. P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, pp.248-50.

Gómez García, M., *Diccionario Akal de Teatro*, Ediciones Akal, Madrid, 1997.

Gutiérrez, A., *Diccionario de términos stanislavskianos*, versión de A. Gutiérrez, ESAD de Murcia, 2000.

Heddle-Roboth, R. y Marciano, D., *De l'Epée á la Scène*, Thespis, Ecole-Valentin, 2007.

Hermenegildo, A., *El Teatro del Siglo XVI*, Edic. R. de la Fuente, Ediciones Júcar, Madrid, (Historia de la Literatura Española, nº 15), 1994.

Hormigón, J. A., *Trabajo dramático y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1991.

Huerta Calvo, J., *Historia del teatro español, Tomos I y II*, Editorial Gredos, Madrid, 2003.

Kane, S., *Reventado*, en *Revista ADE Teatro*, Madrid, nº 76, julio-septiembre 1999.

Kronlund, M., *Esgrima de florete*, Gymnos, Madrid, 1984.

Laborda, R. M^a. *La verdadera destreza española*, Navarro y Navarro, Zaragoza, 2006.

Liberi, Fiore dei, *La flor de las batallas*. Tratado de armas de 1410. Traducción basada en el trabajo de Hermes Michelini y Mich Shire. Traducido al español por ARMA (Asociación para las Artes Marciales Renacentistas, <http://www.thearma.org>).

Lope de Vega, F., *Arte nuevo de hacer comedias*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 842, Madrid, 1981, pp.11-19.

-*Amor, pleito y desafío*, TESO.

-*El Argel fingido y renegado de amor*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Obras dramáticas, t. III, Madrid, 1917, pp.461-501.

-*El asalto de Mástrique por el Príncipe de Parma*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (ví: 21 enero de 2009).

-*El bastardo Mudarra*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969.pp.667-702.

-*El caballero de Olmedo*, Edición de Ignacio Sáez Jiménez, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 1986.

-*Castelvines y Monteses*, en TESO.

-*El galán fantasma*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (vi: octubre, 2012).

-*El Hamete de Toledo* en Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Tomo VI, Madrid, 1928, pp.171-208.

-*El primer Rey de Castilla*, fotocopia.

-*El rey don Pedro en Madrid*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.607-646.

-*El rufián Castrucho*, Adaptación de Arturo del Hoyo y José Ares, Editora Nacional, Madrid, 1968.

-*El perro del hortelano*, en TESO.

-*El primer Rey de Castilla*, en TESO.

-*Fuenteovejuna*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.3-75.

-*La campana de Aragón*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.841-877.

-*La corona merecida*, en TESO.

-*La dama boba*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.267-371.

-*La discreta enamorada*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 842, Madrid, 1981, pp.23-153.

-*La doncella Teodor*, Biblioteca de Autores Españoles, XXX, Edic. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1962, pp.203-273.

-*La Estrella de Sevilla*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.539-569.

-*El genovés liberal*, en TESO.

-*La moza del cántaro*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.1000-1028.

-*La viuda valenciana*, en TESO.

-*Las almenas de Toro*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.773-805.

-*Las dos bandoleras*, Biblioteca de Autores Españoles, XX, Edic. de Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas Ediciones, Madrid, 1965, pp.185-237.

-*Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, Vol. I, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.1638-1673.

-*Lo fingido verdadero*, Vol. III, Obras selectas de Lope de Vega, Aguilar, Madrid, 1969, pp.171-204.

-*Los locos de Valencia*, Ediciones Alfil, Colección teatro nº 360, Escélicer, Madrid, 1962.

-*Los melindres de Melisa*, Ediciones Alfil, Colección teatro nº 395, Escélicer, Madrid, 1963.

-*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en *Teatro*, Txertoa Ediciones, San Sebastián, 1984, pp.77-179.

López Pinciano, A., "Filosofía antigua poética", Valladolid, 1596, en Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971, p. 22.

Macgowan, Keneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Maravall, J.A., *El mundo social de "La Celestina"*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1976.

-*La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1981.

-*Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990.

Marín, J. M., *La revolución teatral del Barroco*, Anaya, Madrid, 1990.

Marsillach, A., "Una Compañía Española de Teatro Clásico", en *Cuadernos de Teatro Clásico, La comedia de capa y espada*, Compañía de Teatro Clásico, Madrid, nº 1, 1988, p.175.

Melendres, J., *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*, Publicaciones de la ADE, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Serie Debate nº 11, Madrid, 2000.

Menéndez Pidal, R., *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Colección Austral Espasa-Calpe nº 1561, Madrid, 1974.

Merelo y Casademunt, J., *Manual de Esgrima*, copia Facsímil, Madrid, 1878, Servicio de reproducción de libros París-Valencia, Valencia, 1993.

Mira de Amescua, A., *El esclavo del demonio*, en *Teatro I*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, pp.1-153.

Molina, T. de, *Don Gil de las calzas verdes*, Edición E. W.Hesse y C.J. Moolick, Ediciones Anaya, Madrid, 1971.

-*El burlador de Sevilla*, Prólogo de F. García Pavón, Taurus Ediciones, Madrid, 1978, pp.27-171.

-*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, edición de F.Florit Durán, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.

-*El condenado por desconfiado*, Edic. Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Cátedra, Madrid, 1984.

-*El vergonzoso en palacio*, Introducción de Francisco Abad, Biblioteca EDAF, nº 74, Madrid, 1980, pp.25-141.

-*Marta la piadosa*, texto electrónico preparado por Vern Williamsen en 2002 (vi: octubre, 2012).

Moreto y Cabañas, A., *El lindo don Diego*, en *Comedias escogidas*, Biblioteca de Autores Españoles, Edic. Atlas, Madrid, 1950, pp. 351-372.

-*Las travesuras del Cid*, en TESO.

Murciano, A., *Prontuario del duelo*, Facsímil (Madrid, 1902), Librerías París-Valencia, Valencia, 1993.

Nabulsi, Layla, *¿Porqué, porqué, Wanulelé?* en *Primer Acto*, nº 293, II/2002.

Navarro Tomás, T., *Métrica española*, Editorial Labor, Barcelona, 1995.

Ocete Rubio, Rafael. *Armas blancas en España*, Edimat Libros, Madrid, 1999.

Oliva, C. y Torres Monreal, F. *Historia básica del arte escénico*, Ed. Cátedra, Madrid, 1ª ed, 1990.

Oliva, César. *Versos y trazas*, Universidad de Murcia, 2009.

Pavaldeau, M., *Guide pratique d'escrime artistique*, ep, Bresson, 2009.

Pavis, P., *Diccionario del Teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984.

Pedraza, F. B., González Cañal, R. y Marcello, E.E. (coords.), *Guerra y paz en la comedia española*, Servicio de publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007.

Pérez de Mendoza, I. (Marqués de Santillana), *Los proverbios* en *Obras*, Edición de Augusto Cortina, Colección Austral Espasa Calpe nº552, Quinta edición, Madrid, 1975, pp.45-82.

Pérez de Montalbán, J., *La monja Alférez*, texto electrónico preparado por Ricardo Castells, editado por Vern Williamsen, 1998. (vid: <http://www.trinity.edu/org/comedia/montalba/monjal.html>)

Pérez Priego, M. A., *Teatro renacentista*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.

Pfandl, L., *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII*, Visor Libros, Madrid, 1994.

Pous Cuberes, Ricard. *Noticia sobre Nicolás Tamariz*, Institut del Teatre, Barcelona, 2000.

Quilis, A., *Métrica española*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000.

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, *TALLERES 1978-1989*, Departamento de publicaciones de la RESAD, Madrid, 1990

Rey de Artieda, A., "Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro", Zaragoza, 1605, en Sanchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática*

española, segunda edición, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1971, p.136-142.

-*Los amantes*, en *Los amantes de Teruel*, Edición de Carmen Iranzo, Taurus nº 92, Madrid, 1981, pp.27-112.

Rico, F. y Wardropper, W., *Historia y crítica de la Literatura Española. III Siglos de Oro: Barroco*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.

Rodríguez Cuadros, E. "Comedia Nueva", en Casa, F. P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2002, pp.75-78.

Rojas, F. de, *La Celestina*, Biblioteca Didáctica Anaya, Edición de Francisca Domingo del Campo, Madrid, 1986, pp.31-343.

Rojas Villandrando, A. de. *El viaje entretenido* (ed. Jean-Pierre Resson), Castalia, Madrid, 1972.

Rojas Zorrilla, F., *Abrir el ojo*, Edic. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Clásicos Castalia, nº 282, Madrid, 2005, pp.253-485.

-*Los bandos de Verona*, en TESO.

-*Del Rey abajo ninguno*, Edic. de F. Ruíz Morcuende, Clásicos Castellanos nº 35, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, pp.1-98.

-*Donde hay agravios no hay celos*, Edic. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Clásicos Castalia, nº 282, Madrid, 2005, pp.53-252.

-*Entre bobos anda el juego*, Edic. de F. Ruíz Morcuende, Clásicos Castellanos nº 35, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, pp.99-220.

-*Obligados y ofendidos*, en TESO.

Roque, E., *Esgrima Artística*, Hugin Editores, Lisboa, 1999.

-*Esgrima para actores*, Editor E. Roque, Lisboa, 2011.

Rueda, Lope de, *Comedia Medora*, Edición de Fernando González Ollé, Clásicos Castellanos Espasa-Calpe, Madrid 1973, pp.71-126.

-*Paso Sexto. Pagar y no pagar*, en *Lope de Rueda, Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El deleitoso*, Edición de Jesús Moreno Villa, Clásicos Castellanos Espasa-Calpe nº 59, Madrid, 1975, pp.219-232.

Ruíz de Alarcón, J., *El examen de maridos*, Adaptación de Miguel Medina Vicario, R.E.S.A.D., Madrid, 1998.

-*La verdad sospechosa*, Edicomunicación, Ripollet, 1994.

Ruiz Ramón, F., *Paradigmas del teatro clásico español*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

-*Historia del teatro español*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Salucio del Poyo, D., *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*, en *Comedias*, Edición de M^a del Carmen Hernández Valcárcel, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1985, pp.239-376.

Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971.

Schinca, M., "El lugar de las técnicas corporales en la formación actoral", en *ADE Teatro*, Madrid, nº 92, septiembre-octubre 2002.

Sófocles, *Ajax. Antígona. Edipo Rey*, Biblioteca Básica Salvat, Edic. de Miralles Sola, C. Estella, 1969.

Talhoffers, H., *Medieval Combat: A fifteenth-Century Illustrated Manual of Swordfighting and Close-Quarter Combat*, Herne, Germany, 1467, Translated and Edited by Mark Rector, Greenhill Books, London, 2000.

Tau, B. H., *Escríme Artistique*, Thespis, París, 2007.

Torres Naharro, B., *Himenea*, Edición de D: W. Mcpheeters, Clásicos Castalia nº 51, Madrid, 1973, pp.181-237.

-*Soldadesca*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Uribe, María de la Luz. *La Comedia del Arte*, Ediciones Destino, Barcelona, 1983.

Valverde, J. M., *Breve historia de la literatura española*, Guadarrama, Barcelona, 1980.

Vélez de Guevara, L., *Reinar después de morir*, Editora Nacional, Madrid, 1964.

Vicente, Gil, *Auto da Barca do Inferno*, Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro
<http://www.bibvirt.futuro.usp.br> (ví: febrero, 2011).

-*Auto da Barca do Inferno*, (Edición de Mário Fiúza), Porto Editora,
Porto, 1976.

-*Tragicomedia de don Duardos*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983,
pp.11-103.

Vossler, K., *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Visor Libros,
Madrid, 2000.

Yñiguez, E., *Ofensas y desafíos*, Facsímil (Madrid, 1890), Librerías París-Valencia,
1992.

Zayas, M. de, et al., *La traición en la amistad*, en *Teatro de mujeres del Barroco*,
Publicaciones de la ADE, Serie literatura Dramática nº 34, Madrid, 1994, pp.31-
172.

