

ALGUNAS FUENTES Y RECURSOS DRAMÁTICOS
DE «LAS LISES DE FRANCIA»,
DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA

Remedios MORALES RAYA

Las lises de Francia de Antonio Mira de Amescua, incluida en la *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España* se publicó en el año 1678, «con privilegio en Madrid: por Roque Rico de Miranda» y «a costa de Juan Martín Merinero, mercader de libros». Esta comedia, de asunto histórico legendario con amplia presencia de lo hagiográfico, pone en escena los episodios más célebres de la vida de Clodoveo I, el que fuera rey de los francos desde el año 481 hasta el de su muerte (París, 511).

Considerado como una de las figuras más importantes de la historia de los reinos bárbaros surgidos de las grandes invasiones del siglo V, su reinado ni siquiera hoy es bien conocido, pues faltan noticias certeras del mismo. La principal fuente de información que poseemos es la *Historia francorum* de san Gregorio de Tours, escrita cerca de un siglo después de la muerte del rey, sobre la base de escasos textos manuscritos y abundantes datos proporcionados por la tradición oral. La narración del santo mezcla historia y leyenda y ofrece una cronología muy dudosa de los principales hechos del reinado de Clodoveo. Actualmente no podría ser utilizada sin un gran sentido crítico.

Probablemente fue ésta una de las fuentes¹ a través de la que Mira de Amescua pudo conocer la historia de Clodoveo,

¹ *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimum* edidit Societas Apariendis Fontibus Rerum Germanicarum medii aevi. Scriptorum rerum merovingicarum. Tomus I. Gregorii Turonensis opera, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani, MDCCCLXXXV. La historia de Clodoveo aparece en el segundo libro de este tomo, a partir del capítulo 27.

porque su obra recrea, aunque con escasa precisión, algunos de los acontecimientos más importantes de su vida —victoria sobre Siagrio, matrimonio con Clotilde, intento de someter al reino burgundio, derrota de los visigodos y muerte en combate de Alarico II, soberano de éstos, conversión del pueblo franco al catolicismo...—, e incluso representa algunas breves anécdotas atribuidas al rey de los francos por el santo de Tours. Por ejemplo, la escena en que Clodoveo justiciero satisface la demanda de un labrador es trasunto evidente de aquella otra célebre y un tanto significativa en la cual el mismo monarca condena a muerte a uno de sus guerreros por haber robado un vaso precioso de una iglesia. Tal como puede interpretarse en el texto latino, el gesto de Clodoveo es aprovechado por Amescua para ir definiendo la silueta humana de su personaje y su predisposición para aceptar el catolicismo.

Otros detalles del texto amescuano son fácilmente observables en la mencionada fuente (insistente predicación de Crotilda a su esposo y argumentos que esgrime para persuadirlo, invocación de Clodoveo en el momento desesperado de la batalla, presencia de San Martín, milagro en el bautismo...)

No obstante, en muchos aspectos, el dramaturgo se aleja de la narración gregoriana. La intervención en la trama de Amalasantia y Teodato, personajes asimismo históricos, supone un anacronismo ausente de aquella y hace pensar en otras fuentes de inspiración. Es posible incluso que el nombre de algunos personajes como el de Aureliano, hayan sido tomados del anónimo *Gestis Regum Francorum* o de otra versión posterior de los hechos.

En *Las lises de Francia* se combinan elementos de la tradición histórica con otros de obvia ficción. Si la mayor parte de los seres dramáticos tuvieron una existencia real, algunos como los labradores no sólo son pura invención, sino que delatan constantemente su extracción de la literatura bucólica áurea tan del gusto de las gentes de entonces². Por otra parte, es fácil

² Véase Noël Salomon: *Lo villano en el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

comprobar que pese al intento de adecuación cronológica por medio de las vestiduras (Clodoveo aparece vestido de romano al principio...), y otras particularidades, como en tantas comedias del Siglo de Oro, no deja de aflorar el contexto histórico del autor, el cual hace pensar, sentir y actuar a sus personajes como hombres de su tiempo.

Amescua se propone ensalzar las excelencias del catolicismo. Para ello nada mejor que la leyenda de una conversión, aun con todos sus componentes ficticios, que, por otro lado, constituyen el material idóneo de representación para complacer a un público tan ávido de sensacionalismo escénico como es el del siglo XVII. La intención ejemplificadora, que caracteriza gran parte del teatro de Mira, se manifiesta en los distintos aspectos de esta comedia, desde la misma elección del tema hasta su desarrollo dramático, que culmina con el éxito y bautizo de los buenos, y aún en el tono sentencioso que en bastantes momentos adoptan los personajes³.

Con 3026 versos repartidos en tres jornadas, la acción de *Las lises* descubre por un lado una fábula de amores —los de Clodoveo y Crotilda—, cuyo proceso y desenlace feliz tiene lugar a través de las dos primeras, y por otro, en la tercera jornada, la conversión al cristianismo del monarca y de todo su pueblo por influencia de su esposa Crotilda, cuya figura histórica es venerada hoy como santa Clotilde por la Iglesia católica.

El vínculo que une la fábula con la conversión está constituido por un motivo singular: el de la venganza que emprende una mujer desdeñada (Amalasunta)⁴.

³ Lope había recomendado en su *Arte nuevo* el uso de las sentencias, especialmente para caracterizar el habla del viejo, personaje éste que para Juan Manuel Rozas (*Significado y doctrina del arte nuevo*, Madrid, Sociedad general española de librería, 1976, p. 116): «en el nivel culto, ... da la nota conceptual, filosófica y doctrinal: intelectiva». No obstante, como apunta este crítico, la recomendación de Lope «tendrá luego miles de excepciones». El fénix había escrito: «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa; / ... Remátense las escenas, con sentencia, / con donaire, con versos elegantes, / de suerte que, al entrarse el que recita, / no deje con disgusto el auditorio» (*Op. cit.* pp. 108-109).

⁴ Ángel Valbuena Prat, a propósito de la comedia de capa y espada *No hay burlas con las mujeres o casarse y vengarse*, también de Mira de Amescua, ha afirmado que

Dos temas independientes, pues, se entrelazan en la trama de una comedia donde cada acto está caracterizado por una multiplicidad de episodios bien trabados, que se precipitan vertiginosamente hacia su resolución final. Ningún cabo queda suelto. El rápido ritmo de la acción, subrayado en parte por la dicha acumulación de incidentes, se ve no obstante obstaculizado por la carencia de interés para el lector de hoy de los parlamentos específicamente aleccionadores, que gravitan a lo largo de la obra.

Un análisis no muy detenido de las escenas revela en cambio la extensa gama de medios que hacen posible el desarrollo dramático de los temas.

El uso del disfraz constituye un factor fundamental en el desencadenamiento del conflicto que plantea el primer acto. La decisión por parte de Clodoveo de elegir como esposa a Clotilde es revocada por la intervención malévola de Amalasunta, que intenta conquistar el favor real mediante la invención de una patraña, a su vez posibilitada por el ropaje masculino que lleva ella⁵.

Es notable asimismo el manejo consciente por parte de los personajes de algunos sencillos recursos propios del habla común para lograr objetivos concretos. Por ejemplo, al principio de la primera jornada encontramos la célebre escena en donde Clodoveo imparte justicia. El monarca se propone descubrir al ladrón, que desobedeciendo sus órdenes ha robado dos cálices del templo de los cristianos, después de la derrota

el tema de la mujer vengadora de su honor tiene especial interés por tratarse de «una situación rara en el teatro español... de la que se cree creador exclusivo a Rojas Zorrilla». Ha especificado también que no se trata de delitos contra la honestidad los que venga Arminda, la protagonista de *No hay burlas*, «sino simplemente el agravio de su amante, que por celos infundados dió una bofetada a ella» (Mira de Amescua: *Teatro*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1971, p. XLVIII). Situación similar encontramos en las *Lises*. Es el sentimiento de desdén, considerado como agravio por Amalasunta, el que provoca su venganza.

⁵ Carmen Bravo Villasante estudió el tema en *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, 1976. Véase también *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español, Toulouse, 1979.



Firma del dramaturgo en el año 1624 (aislada del *ms.* anterior)



de Siagrio. Para ello, tras anunciar firmemente que «pagaré su pecado» (v. 223), recurre al empleo de la antífrasis como medio de engañar al dicho delincuente. Así, con una ironía que el público rápidamente capta, exalta y hace creer que aprueba e incluso que está decidido a premiar la denunciada actuación:

hazaña francesa fue,
 valor tuvo como honrado.
 [...]
 Licencia a mi gente he dado
 que despojasen la tierra.
 Tomólos como soldado, [los cálices]
 y lo ganado en la guerra,
 en efecto es bien ganado.
 Si conozco quién es hoy
 verás que premio le doy.

Estas palabras, que contravienen sus propias órdenes anteriores y dejan sorprendido y confuso al labrador que ha presentado la queja, surten el efecto deseado en el culpable, el cual cae ingenuamente en la trampa. Así enseguida piensa:

(No es tiempo ya de callar,
 yo se los quiero enseñar.)

y, sin ninguna dilación, confiesa:

Poderoso rey, yo soy.
 Estos cálices serán
 en esta causa jueces;
 ellos el valor dirán.

Clodoveo, dando entonces rienda suelta a toda la ira que le ha suscitado el hecho, lo reprende con extremada severidad:

El valor que tú mereces
 estas manos [t]e darán.
 Infame, vil, mal nacido,
 ¿qué ley bárbara ha movido
 tu cobarde y traidor pecho
 para que presa hayas hecho
 en despojo prohibido?

a la vez que adoctrina al espectador con el estilo sentencioso que adopta:

Los que te vieron tomallo,
por mi mandamiento y ley
han podido intitullallo;
que difamar puede a un rey
el delito de un vasallo.

y, por supuesto, con el castigo ejemplar que da al transgresor de sus órdenes:

En los templos reservados
entraste sin mi licencia;
yo reniego de soldados
que han menester mi presencia
para ser ellos honrados.
Pero aquel que no lo es,
no debe de ser francés;
mas hoy sabrán los cristiano[s]
que yo premio con las manos
y castigo con los pies.

Castigo explicitado seguidamente por la acotación: «*Dale una coz y mátales*»⁶. Luego devuelve los cálices al labrador, manifestando su predisposición para una conversión que tendrá lugar más tarde; aquel se marcha agradecido.

La ironía, como medio de resolución del problema planteado en esta escena, ha cobrado obvio valor dramático⁷.

⁶ Por otro lado, no pasa inadvertida la exagerada actitud de Clodoveo y lo espectacular del castigo, así como la inmediatez de su cumplimiento. Todo ello puede ponerse en relación con las palabras de Pablo Jauralde: «El carácter de agresividad y extremosidad que se desprende de la comedia..., revela la desviación del belicismo histórico hacia otros lugares y situaciones —el amor, lances urbanos, osadías sociales, relación con los súbditos...— y su reconversión en motivo literario. Esa es la función de la comedia, poner de relieve la desencajada situación histórica de la sociedad española de los Austrias, una veces engrandeciendo la fanfarronería y el orgullo de los héroes, otras haciéndoles entrar en situaciones o bajo prismas cómicos, lo que vuelve a mostrar esa transitoriedad y tensión de una época autocrítica, que todavía no ha roto totalmente con el pasado» («Introducción al estudio del teatro clásico español» en *Edad de Oro*, V, 1986, p. 130).

⁷ Lope en su *Arte nuevo* cita «las ironías» al subrayar la importancia de las figuras retóricas en el texto (v. 317, ed. cit. de Rozas, p. 191). Mira exprime las posibilidades teatrales de este recurso poético.

Otros personajes de la comedia emplean igualmente el lenguaje de manera ingeniosa. Significa esto no sólo la caracterización lingüística de unos seres que históricamente pertenecieron al siglo V con formas de expresión auriseculares, sino también el trasvase al texto dramático de procedimientos poéticos primados por la estética conceptista, ahora como mecanismos teatrales, como técnicas a las que recurre el dramaturgo para sorprender y deleitar al espectador.

La primera jornada contiene otra escena en la que uno de los participantes aprovecha hábilmente las posibilidades de juego que le permiten las palabras que está oyendo para simular el efecto del eco, que cobra así evidente función dramática, al mismo tiempo que humorística. Pero veamos detalladamente el texto.

Leoncio, uno de los capitanes de Clodoveo que escoltan a Crotilda durante su viaje desde Borgogna a París, donde ésta contraerá matrimonio con el rey, enamorado de la dama, pretende seducirla fingiendo ser el propio Clodoveo. De acuerdo con su criado, éste vigila mientras el traidor intenta llevar a cabo su propósito. Cuando Leoncio está requiriendo a la dama, alguien se acerca; el criado entonces ingeniosamente advierte a su señor repitiendo a voces las últimas palabras o sílabas pronunciadas por éste en su declaración amorosa, como si del eco se tratase.

LEONCIO (dirigiéndose a Crotilda)
 Pues mi grande amor me tiene,
 darme un abrazo conviene
 pues estoy sin gente.

(Introduce Mira de Amescua aquí la siguiente y significativa acotación: *Responde el criado dentro como eco*, detalle palpable del uso consciente que hace del recurso poético.)

CRIADO

Gente.

LEONCIO

Y así me conviene.

CRIADO

Viene.

LEONCIO

Ea, presto *aguarda*.

CRIADO

Guarda

LEONCIO

Como tu respuesta tarda
desde los peñascos huecos
me han respondido los ecos.

(Leoncio reconoce, obviamente, la eficacia del juego de palabras). Seguidamente, una acotación anuncia que *sale Aureliano*, el cual viene a interesarse por Crotilda. Cuando se va, Leoncio persiste en su acoso:

LEONCIO

([Ap.] Infunda en esta ocasión
Venus hermosa su estrella).
Tus bellos brazos me des.

CROTILDA

Cuando seas mi marido
yo te los daré después.

LEONCIO

Qué ocasiones se han perdido
sólo por este después.
Por un después al real
de Jerjes le vino mal;
que vida y gente perdió.
Por un después no ganó
a Roma el grande Aníbal.
Y pues que estás sola, vuelve,
un sólo abrazo me da;
más dilación no haya.

CRIADO

Ya.

LEONCIO

Mi intento *resuelve*.

CRIADO

Vuelve

LEONCIO

Mi amor aquí se concluye
en gozar de tu beldad.

Finalmente el traidor se ve obligado a desistir porque, como avisa la acotación que sigue, *sale Aureliano* otra vez.

La escena ha mostrado cómo Mira dota a sus criaturas de una conciencia lingüística clara que les permite sacar partido de los términos y emplearlos como artimaña mantenedora del engaño tramado.

El aprovechamiento dramático de las posibilidades que ofrece la lengua puede nuevamente observarse al principio del segundo acto, cuando Clodomira, desdeñada por Teodato que no puede soportar su persistente compañía y manifestaciones amorosas, es abandonada por éste en el bosque, al pie de un laurel. Atada y oculta por espesas zarzas, comienza una larga queja. Sus palabras serán oídas sucesivamente por Amalasunta, Leoncio y Clodoveo, que las considerarán avisos y reprensiones celestiales por sus respectivas conductas con Crotilda. Temiendo el castigo que creen que se les ha anunciado, expresarán el propósito de corregir sus errores. Observemos la escena.

Clodomira comienza reprochando a Amalasunta su crueldad con el apóstrofe:

¡Amalasunta cruel!
[...]
¿Por qué has dado tanta pena
a un alma tan inocente?

(Teodato, inmediatamente antes de irse, ha declarado a Clodomira que el amor que siente por Amalasunta rige todos sus actos y que por eso no debe culparlo del agravio cometido).

Al oír su nombre y no ver a nadie, Amalasunta, que casualmente pasa por allí buscando a Clodoveo, muy sorprendida se pregunta quién puede haberla llamado. En ese momento Clodomira inicia sus reproches contra Teodato e invoca este nombre. Amalasunta lo oye y lo interpreta como la respuesta a su pregunta. Cree que es Teodato muerto quien le está hablando. Siente un inmenso temor. Suspira:

¡Ay de mí!
¡como la muerte le di,
sin duda me anda buscando!

(En la primera jornada Amalasantu y Teodato habían acudido a la corte de Clodoveo para matarlo en venganza de Siagrio, esposo de ella y hermano de aquel. Siagrio había muerto a manos de Clodoveo en el campo de batalla. Cuando Amalasantu, que iba disfrazada de mozo, vio a Clodoveo, al que nunca antes había conocido, se enamoró apasionadamente de él y en lugar de dispararle, lo hizo —inexplicablemente para el espectador— contra su cuñado. Mas tarde explicaría a un mercader que éste durante el viaje, intentó forzarla y que ella, apremiada por su sed de venganza contra Clodoveo, había accedido. Justificaría así su disparo por el amor de Clodoveo y por la ofensa de Teodato).

Clodomira continúa dirigiendo su monólogo a Teodato:

Pues no me quisiste advierte
que vas ahora encontrando
a quien te ha de dar la muerte.

y Amalasantu, cada vez más atribulada, lo va interpretando como amenazas de muerte contra ella por las faltas que ha cometido. Se marchará, pues, con el propósito de abandonar la farsa que ha emprendido para conquistar el amor de Clodoveo, a pesar de que se está abrasando por él, y de retractarse de las injurias que ha levantado a Crotilda. Proclama ahora que si Teodato viviera sólo con él se casaría.

CLODOMIRA

Considera el mal que has hecho
a una mujer tan honrada.

AMALASUNTA

Bien dice que hice mal
a Crotilda, en decir della
que era incasta y desleal;
más yo volveré por ella.
No permita el cielo tal.
Y si Teodato viviera,
sólo mi marido fuera
por esos cielos que adora;
pero ya tarde se llora,
que remedio no se espera.

Tras la marcha de Amalasueta, Leoncio y su criado pasan por ese lugar. Leoncio pretende encontrarse de nuevo con Crotilda y, manteniendo el engaño de que él es Clodoveo, conseguir esta vez sus favores. De repente oyen sorprendidos los ruegos que Clodomira está dirigiendo a Teodato:

¿Hasta cuándo
ha de vivir tu traición?
reprime tanta pasión;
mira que tu honra padece.

No saben quien habla. No ven a nadie. Leoncio afirma temeroso:

voces de los cielos son.

Se van a marchar pero los detienen de nuevo la voz de Clodomira:

Falso, traidor, ¿dónde vas?
vuelve ya.

Poco a poco Leoncio parece más seguro de estar recibiendo advertencias celestiales; no obstante, duda de la materialidad de los sonidos; cree que el cielo le avisa a través del temor que está sintiendo:

¡Oh, cielo bendito!
sin duda voces me das;
[...]
Tras sí me lleva el amor,
y hoy me avisa que me engaña
dando voces el temor.

Resistiéndose a abandonar su empresa, piensa:

¿Qué me podrá suceder
por gozar una mujer?

e inmediatamente vuelve a oír a Clodomira:

Teme del cielo el castigo.

A pesar de todo, Leoncio duda sobre la procedencia de los avisos:

Algún espíritu amigo
u el miedo debe de ser.

sigue oyendo:

De tu mucha sinrazón
humilde pide perdón
a la mujer que engañaste.

Resueltamente afirma:

Ya estoy advertido, baste,
consejos del cielo son.

y aún entonces continúa escuchando:

CLODOMIRA

De tu culpa te arrepiente
que ya a los cielos espanta,
el remedio está presente.

Finalmente decide ir a pedir perdón a Crotilda.

LEONCIO

Yo quiero hablar a la infanta
pues ahora está sin gente.
Vamos a la casería
y allí de la culpa mía
pediré que no se ofenda,
antes que en Francia se entienda
mi engaño y alevosía.

Vanse

Cuando Leoncio y su criado se ha ido, Clodoveo y el suyo pasan por el mismo lugar y escuchan el soliloquio de la abandonada:

CLODOMIRA

¿Quién cegó tu pensamiento?,
¿qué ha sido, dime, tu intento
en dejar una mujer
de tan casto proceder
por quien busca tu tormento?

y como los anteriores, el monarca se pregunta sorprendido:

¿Quién habló en esta espesura
y pregunta mis intentos
do no parece criatura?

CLODOMIRA

Corrige tus pensamientos
que la mudanza es locura.
Advierte que eres mortal
y que el cielo grande mal
para castigarte junta;
no quieras a Amalasunta
y olvides la más leal.

Poco después, el rey interpreta que el cielo lo está reprendiendo por haber desistido de su anterior propósito de casarse con Crotilda:

CLODOVEO

¡Oh, cielo!, ¡tú me aconsejas
lo que me conviene ahora!
[...]
Porque a Crotilda dejé,
me riñe el cielo.

No obstante Clodoveo manifiesta sus dudas acerca de la castidad de la dama.

(En la jornada primera, Amalasunta, disfrazada de mozo contó a Clodoveo que por encargo de Crotilda, Teodato y él (Amalasunta disfrazada) habían ido a su corte para matarlo y que Crotilda le había prometido ser su esposa una vez cumplida la misión. Pero que, sin embargo, cuando se halló en su presencia sintió tan gran afecto y admiración que en lugar de dispararle, lo hizo contra Teodato. Con esta invención el falso mozo obtuvo la gratitud de Clodoveo y su decisión de anular el compromiso de matrimonio con Crotilda.)

CLODOVEO

Conmigo habla sin duda,
¡válame Dios!, ¿qué haré?
Si a un mozuelo se entregó,
¿cómo, cielo, me la ofreces?,
¿es bien que me case yo?

Las voces de Clodomira despejan entonces la duda del rey y le devuelven el interés por Crotilda:

CLODOMIRA

Casta es la que aborreces;
nunca nadie la gozó.

CLODOVEO

Ya el cielo me desengaña;
mas también es cosa extraña
que un hombre dijese tal.

CLODOMIRA

Si alguno te ha dicho mal,
mira, señor, que te engaña.

CLODOVEO

Hoy el Señor soberano
desengañarme ha querido;
mintió el mozuelo inhumano;
quiero saber si han venido
Leoncio con Aureliano.
Sabré lo que dejan hecho
y descansará mi pecho
deste confuso cuidado,
haciendo que el cielo airado
esté manso y satisfecho.

La interpretación equívoca del parlamento de Clodomira, como hemos visto, da pie así al desenlace feliz de los amores de los protagonistas y a uno de los momentos cómicos más importantes de la comedia.

Amalasueta y Leoncio han utilizado el engaño para conseguir sus fines personales; Clodoveo ha sido inducido a errar. Todos reconocerán su culpa tras la situación en que se ven envueltos y temerosos desearán poner remedio. Las voces casualmente oídas han constituido una llamada a sus conciencias para que rectifiquen sus caminos.

Mira de Amescua ha articulado gran parte de este cuadro⁸ sobre este singular procedimiento teatral que ya en 1925

⁸ Según José María Ruano de la Haza «un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El

había llamado la atención de C. E. Anibal⁹ y que sería denominado por él, parafraseando a Leoncio, *las voces del cielo* (v. 1399: «Voces de los cielos son»). Para Anibal constituyó «a curiously characteristic factor of the dramatic formula of Mira de Amescua... a sort of a quid pro quo». Con diversas variaciones el crítico lo observó en siete comedias de Mira «but de writer has been unable to find instances of it elsewhere...», considerándolo siempre un original medio teatral por el que Mira, a

final de un cuadro ocurre cuando el escenario queda momentáneamente vacío» («La puesta en escena en los teatros comerciales» en *Criticón*, 42, 1988, p. 85).

⁹ C. E. Anibal: «Voces del cielo. A Note on Mira de Amescua», en *The Romanic Review*, 1925, pp. 57-70. En este artículo Anibal comenta algunas variedades del recurso en *La confusión de Hungría*, *Las lises de Francia*, *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madridejos*, *El esclavo del demonio*, *El arpa de David*, *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* y *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*. En *El esclavo del demonio* Anibal señala una versión diferente de *voces del cielo*, las llamadas por él *voces del infierno*: «...these *voces del infierno* may well be taken as a dramatic representation of the instinctive desire to sin». Pero observa en ambos casos «the suggestion of a thought process, and a decidedly psychological element» (p. 65). Concluye el crítico subrayando la originalidad de Mira al emplear *voces del cielo* o *voces del infierno*, un recurso del que él no ha logrado encontrar ejemplos fuera de los textos de Mira (p. 70). El trabajo de Anibal no obstante, mereció una breve réplica en otro de Alexander Haggerty Krappe, «Notes on the *voces del cielo*» (*The Romanic Review*, 1926, 65-68). Este otro crítico señala las raíces folklóricas mundiales del recurso. Afirmar que el uso que Mira hace de *voces del cielo* deriva directa o indirectamente de «a world-old mode of divination, usually called *kledonomanicy*» (p. 68). Define este último término como «the listening to stray words and their acceptation as omens», escucha de voces perdidas y su aceptación como presagios. Localiza diversos ejemplos de las más variadas procedencias (griegos, árabes, egipcios, hebreos) con los que Mira como humanista estaría familiarizado y apunta una referencia directa de esa forma de adivinación en un fragmento de *Los pájaros* de Aristófanes. Anibal volvió sobre el tema con otro artículo publicado en 1927 en la misma revista «Another note on the *voces del cielo*». A Anibal le parecen obvias las afirmaciones de Haggerty y además constata ejemplos de la pervivencia del fenómeno *kledonomántico* en la literatura reciente de su tiempo, reflejo de una credulidad de las gentes de entonces, pero concluye «Unlike his contemporaries, Mira never allows his characters to accept *kledonomantic* phenomena at their face value. His protagonists are not superstitious, and not realizing the human source of the *voces*, never really interpret them as omens. They find these warnings physically inexplicable, and consequently suppose them to be a direct communication of a mysteriously angelic nature—christian rather than pagan. That Mira thus abandons the realistic point of view, and stretches his *voces* into an excessively long and purely theatrical device, by no means, however, invalidates the assumption that his source, like that of Cervantes, Mexía and Tirso, could not have been his own observation of *kledonomantic* belief. Surely the effectiveness of Mira's *voces* must have depended in no small degree on the fact that, despite his unrealistic treatment, many of his audience, with a point of contact already established by their own superstitious experience, would react with sympathy and understanding» (p. 252).

la vez que se granjeó la admiración de sus contemporáneos («The varied recurrence of his *voces del cielo* help to explain his reputation, among his contemporaries, for originality»), ejerció en escena la tendencia a moralizar que como teólogo le era propia.

Pienso que podría definirse el recurso desde el punto de vista formal como interpretación equívoca de una locución por desconocimiento de su origen, y que, por otra parte, teniendo en cuenta que en esta comedia el empleo del mismo obedece a una doble finalidad humorística y principalmente moral, desde el punto de vista de la intención del dramaturgo, constituiría un elemento psicológico para encaminar hacia el bien a los personajes, «a prompting of conscience to good», como apuntó Anibal.

Vagamente emparentado con el juego semántico conocido como equívoco¹⁰, podemos advertir que las palabras de Clodomira, aún poseyendo aparentemente un único significado: advertencias y reprensiones son tanto para Clodomira como para sus oyentes, poseen en el texto una doble matización que hace referencia a su origen y que implica que no signifiquen de modo total y absoluto lo mismo. Así para Clodomira se trata de advertencias y reprensiones de ella misma, y para Amalásunta, Leoncio y Clodoveo, advertencias y reprensiones del cielo.

Clodomira será finalmente rescatada por Crotilda y un labrador con la ayuda de otros campesinos. Pero antes aquel y éstos últimos, muy al contrario de Amalásunta, Leoncio y Clodoveo, habrán hecho las más disparatadas conjeturas acerca de la procedencia de las quejas. Así las habrán atribuido tanto a malvados seres imaginarios, como a peligrosas fieras, ante cuya imaginada segura presencia casi todos habrán mostrado cómico pavor.

¹⁰ Baltasar Gracián explicaba en su *Agudeza y arte de ingenio*, tomo II, discurso XXXIII, p. 53: «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significados; de modo que deje en duda lo que quiso decir».

CLODOMIRA

¡Ay!

CROTILDA

Santo Dios ¿quién suspira?

LABRADOR

En todo el bosque no hay gente.

[...]

CROTILDA

¿Quién será?

LABRADOR

Un modo de caza.

Para darnos muerte y pena
esta invención inhumana
de la que llaman hiena,¹¹
que finge la voz humana
como en la mar la sirena,
de los hombres suele aiarse
y así afligido quejarse
para que ayudalle vamos
y entre sus uñas caigamos;
a fe que no ha de entregarse.
[...]

OTRO

¿Si es culebra?

OTRO

Sin duda que es oso o cabra.

OTRO

No será sino león.

[...]

CROTILDA

La voz tiene de mujer.

[PRIMERO]

Serpiente debe ser [...]

CLODOMIRA

¡Tirano!

¹¹ El labrador reproduce la definición que Covarrubias, basado en Plinio y Ovidio, ofrece para la palabra *hiena*: «es un animal fiero y cruel, que finge la voz del hombre imitándola, y depende los nombres de los pastores en el monte, y llamándolos a lo escondido los hace pedazos y se los come».

[SEGUNDO]

¿A Silbanio llamas?¹²

[PRIMERO]

¿Por comer mis carnes bramas?

[...]

[TERCERO]

Mi abuela es la que se queja
porque vivió en esta casa
muchos tiempos y una vieja,
si los años ciento pasa,
sierpe se torna de oveja [...]

[SEGUNDO]

Una culebra es mayor
que una casa, señor.

LABRADOR

Pues ¿cómo una zarza tosca
puede cubrilla?

[SEGUNDO]

Hecha rosca.

[TERCERO]

¡Grande la hizo el temor!

Observamos en esta parte del cuadro una variación en la utilización del recurso. Variación determinada por el estrato social de los personajes. En esta escena el uso del procedimiento obedece a un fin casi exclusivamente humorístico. Ahora no podría denominarse *voces del cielo*, pues para los labradores en ningún momento es el espacio celestial la fuente de los sonidos que se oyen. En cambio sí que seguimos observando una interpretación equívoca a causa del malentendido verbal provocado por la ignorancia de la fuente del parlamento. No hay llamada edificante tampoco. Pero algo notable se pone en evidencia: el contraste entre las creencias que inquietan y atemorizan al pueblo y a la aristocracia. Ante la necesidad de identificar lo des-

¹² Mira, con el fin de potenciar la comicidad de la escena echa mano de uno de los medios más conocidos utilizados por Cervantes para caracterizar a Sancho: la confusión —en este caso provocada por el miedo— de una palabra por otra de fonética semejante.

conocido, las figuras de alto rango social piensan en lo que la religión católica apunta como el origen de todas las cosas, en Dios, y dan señales implícitas de experimentar la realidad de la providencia o amorosa protección divina. Los labradores, en cambio se imaginan amenazados por seres imaginarios frutos de las supersticiones populares.

Tras estas escenas Clodoveo, que, inquieto por lo oído en el bosque, está buscando a Leoncio y Aureliano para saber de Crotilda, se encuentra de modo inesperado con ésta. Gratamente impresionado y sin saber quién es, comienza a requerirla de amores, revelándole al mismo tiempo su identidad. Ella, aunque conmovida por una sensación recíproca, se marcha esquivando sin darse a conocer, no sin antes plantearle un breve enigma verbal alusivo a los contrarios sentimientos que el monarca ha manifestado hacia su persona; es decir, al desdén anterior y a la repentina pasión actual. Clodoveo descifrará el enigma al hablar con Aureliano. La actitud de Crotilda reproduce en escena una moda cortesana en boga: la afición por los juegos de palabras y enigmas en la conversación normal, algo muy apreciado por el hombre del XVII, que disfruta con poner a prueba su ingenio¹³:

CROTILDA

Respuesta a tu ingenio pido.
¿Cómo, si verdad ha sido
que deseas lo que viste, 1765
no amando lo que tuviste,
deseas lo que has tenido?

CLODOVEO

No entiendo.

¹³ Como escribe Agustín de la Granja, «el escenario es, en estos momentos, junto con el púlpito, la más concurrida cátedra del ingenio. Desde aquél se dispara la alusión satírica, se esgrime el chiste agudo, irónico, malintencionado, o se vierte también el cuentecillo que a veces arrastra tras sí la moraleja correspondiente; y, puesto que cualquier momento es aprovechado para poner a prueba la capacidad de ingenio, atrás no quedan en él tampoco la adivinanza, surgida bajo cualquier pretexto, o el acertijo que conlleve un premio material, según, era costumbre en la época» (*Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad, 1982, p. 16).

CROTILDA

Estúdialo pues,
Galán bizarro y robusto
es a mi gusto el francés; 1770
mal dije, no es a mi gusto
pues que cristiano no es.

Vase.

CLODOVEO

¡Bizarra dama!

Singular exponente de lo que hoy se entiende por comedia barroca¹⁴, *Las lises de Francia* aglutina un cúmulo de factores teatrales perfectamente dispuestos, destinados a impresionar a ese inquieto espectador áureo que apetece prodigios en el escenario y que se divierte tanto con efectos visuales cada vez más complejos, como con sutilezas de ingenio en los diálogos de los personajes. De todo contiene esta comedia protagonizada por figuras históricas extranjeras de elevado rango: desde la mujer disfrazada de hombre o el subordinado que se finge superior, hasta la visión en sueños del alma de un difunto o la aparición de seres celestiales benefactores de los buenos; desde la invención de una historia fantástica por parte de un personaje para engañar a otro o la narración de hechos milagrosos, hasta el uso consciente de juegos de lenguaje para lograr unos fines determinados. Sentimientos repentinos no experimentados antes por las criaturas escénicas, reacciones inesperadas de éstos, debate interno entre razón y corazón, etc. son procedimientos acaparadores de atención que Mira prodiga con destreza. Y, por supuesto, no podía faltar la descripción detallada de una naturaleza idílica del todo esplendorosa, donde además habitan el viejo labrador digno y muy honrado o sencillos pastores, cuya simpleza presta comicidad a la obra. Una sátira contra el matrimonio e incluso ciertos dardos en contra de la mujer, que nos revelan cierta misoginia en el autor, configuran el texto de *Las lises de Francia*.

¹⁴ «Sea como fuere, la comedia quedó pronto configurada como *manera*, como conjunto de elementos disponibles para infinidad de combinaciones... Este manierismo produce el aire similar que tiene la gran masa de comedias de la época y la dificultad de atribución cuando no se conoce el autor» (P. Jauralde, *op. cit.* p. 129).