



REFLEXIONES Y APUNTES EN TORNO A LA OBRA DE DIEGO DE OCAÑA

Tatiana Alvarado Teodorika / Francia
Sara Aponte Olivieri / Puerto Rico

La presencia del teatro en suelo americano desde muy temprana época (1526), demuestra su importancia a ojos de los españoles. Es cierto que se instaura sobre todo como un medio de evangelización, sin embargo, el teatro devoto, más allá de ser una literatura de combate que busca la enseñanza de la doctrina, es un arte que busca lo bueno a través de lo bello, como recita todo arte de la época. La obra del fraile jerónimo Diego de Ocaña, *Comedia de Nuestra Señora Guadalupe y sus milagros*, es un ejemplo de este arte, como lo evidencian el cuidado de su expresión y el recurso que hace a hechos históricos¹, así como la alusión a personajes de la mitología clásica² y de la Biblia³. A continuación buscaremos detallar cómo Ocaña trabaja minuciosamente la construcción de su obra, presentando una serie de paralelos y dualidades, tanto a nivel simbólico como narrativo, que le confieren forma y significado. Luego propondremos un último apunte sobre el trabajo elaborado de la secuencia metateatral con la que el autor cierra su comedia.

La obra de Ocaña forma parte de un manuscrito que, entre otras cosas, hace una descripción detallada del contexto de su representación, trata, como el mismo título lo indica, el tema de la tradición mariana. La comedia se presenta en un “teatro sumptuosissimo hecho con muchos

arboles y frescuras y un sitial y altar con dosel donde se paso la ymagen” (folio 239). Se celebra un “domingo lero después de la epifanía” de 1601 (folio 255). “Se oyo con mucho gusto y se represento bien porque eran faranduleros los que la representaron” (folio 235), como era el uso de la representación del auto en España a partir del último cuarto del siglo XVI⁴. Aunque hacemos referencia a la representación del auto, no consideramos la obra de Ocaña perteneciente a este género dramático sobre el que tanta tinta se ha vertido⁵. Preferimos clasificarla como “comedia a lo divino”⁶, como propone Teresa Gisbert, o como “comedia devota” o “comedia de santos”⁷.

1 FORMA Y ESTRUCTURA

1.1. Posible bipartición

La comedia de Diego de Ocaña parece estar dividida en dos partes en el manuscrito, división que se establece gracias a un entremés del que no se tiene mayor noticia. Esta bipartición se deduce de una simple alusión a dicho entremés, y no de una división explícita por parte del autor, pues en el manuscrito no se indica ningún tipo de división en escenas y mucho menos en actos. Abstrayén-

donos de la disposición probablemente fortuita de la comedia en el manuscrito y examinándola de modo inmanente, una división en dos sería viable si se considerara la imagen de la iglesia, del templo cristiano, como el eje de la obra: en la primera parte, la imagen de la Virgen María es una imagen errante, que se ve en Roma, Toledo y Sevilla; mientras que en la segunda, concluye su errar gracias a la construcción de una capilla en su honor, en Cáceres, junto al río Guadalupe. Desde esta perspectiva, ambas partes de la comedia se contrapondrían a través de la ausencia y de la presencia, respectivamente, del templo cristiano.

1.2. Nuestra tripartición

No obstante, nosotros proponemos más bien una división en tres, siguiendo principalmente una lógica espacio-temporal. Entonces, a modo de presentación de la obra y para sustentar nuestra propuesta, pasamos a una sucinta descripción de las partes.

La comedia sigue una cronología lineal intermitente en la que se representan los milagros de la Virgen de Guadalupe en distintas épocas y lugares. Comienza en el siglo VII, en la Roma de San Gregorio, que después de haber sido azotada por una plaga, es milagrosamente sanada por la Virgen. Toda la escena se desarrolla en una iglesia, en la que, mediante los personajes de San Gregorio y San Isidro, Ocaña hace una relación historiográfica. El primer hecho, el fundamental, pues de los milagros de María trata la obra, es la presencia de la Virgen en la Roma de aquella época. La tradición atribuye la realización del milagro a una imagen de la Virgen en una de las procesiones de la letanía septiforme instituida por Gregorio I^o.

Una vez hecho el milagro, San Gregorio entrega a San Isidro sus *Comentarios morales sobre el libro de Job* y una imagen de la Virgen María para San Leandro (hermano de San Isidro). Como se puede comprobar, continuamos ante la relación historiográfica de Ocaña, pues la correspondencia existente entre San Gregorio y San Leandro se erige como prueba de una amistad muy cercana que unió a los dos hombres, además de atestiguarlo el propio San Gregorio en su libro *Dialogorum*, donde escribe: "Leandro hispalensi episcopo, dudum mihi in amicitia familiariter juncto"⁹.

Pero la relación historiográfica del autor no se detiene, continúa en la que queremos considerar segunda parte de

la obra. Ésta cumple la función de bisagra entre las otras dos partes, y ésa es una de las razones por las que le consagraremos el grueso de nuestro estudio. Ocaña cambia de escenario cronológico y espacial, transportándonos del siglo VII al siglo VIII, de Roma a Toledo, y de la iglesia de San Gregorio al palacio del último rey visigodo, Don Rodrigo. En esta segunda parte, Ocaña nos presenta dos historias en paralelo, la del conflicto amoroso de Don Rodrigo con Florinda, la Cava, y la de los milagros acontecidos en una pequeña capilla en Sevilla. En la primera intriga, la deshonra de Florinda desencadena la furia del Conde Don Julián, su padre, y provoca el enfrentamiento con Don Rodrigo. Los cristianos están constreñidos a la fuga. En esto, dos personajes (Criselio y Leonato) esconden "la joya más bella / que jamás el mundo vio" (p. 64) en un "fresco monte" (p. 64). Según afirma fray Ángel Domaica, "el tesoro de la Imagen de Nuestra Señora [había sido escondido] con una campanilla y una carta en la que se hacía constar cómo aquella Imagen era la misma obsequiada por el Gran Sumo Pontífice Gregorio I a San Leandro, Arzobispo de Sevilla"¹⁰. De manera que constatamos la continuación de la relación historiográfica de Ocaña. En la segunda intriga de esta segunda parte, se presenta un milagro doble, gracias al cual un ciego y un sordo recobran la vista y el oído. El milagro se produce en la capilla sevillana, gracias a la intervención de la Virgen de Guadalupe.

En la tercera parte de la pieza, el autor nos transporta al siglo XIV, a Extremadura, donde narra, primeramente, la historia de Gil. Siempre buscando ser fiel a su relación historiográfica, Ocaña se refiere a Gil Cordero, cuya existencia se ha registrado a mediados del siglo XIII según el R. P. Germán Rubio¹¹, y tanto él como el fraile Domaica, entre otros, consideran que se trata de una historia real. Gil es un vaquero, que después de haber buscado a su animal lo encuentra ya muerto, le hace la señal de la cruz y éste resucita. La imagen de la Virgen aparece ante Gil, con un mensaje para "el clero y sus sacerdotes", de levantar una iglesia junto al río Guadalupe, y venerar las reliquias que encontrarían en el lugar de la aparición. De regreso al pueblo, la Virgen realiza un nuevo milagro, resucitando al hijo de Gil, que había muerto en ausencia de su padre. Admirados todos ante el hecho escuchan el relato de Gil y lo siguen hacia el río en búsqueda de la Imagen. La encuentran en el lugar previsto, y ahí se construye una iglesia, en la que desde entonces

ha hecho milagros tales,
son obras celestiales;
¡que hasta muertos resucita! (p. 101).

Con estas palabras informa un caballero al Rey Alfonso XI de lo que sucedía en Cáceres. Y con ellas se hace el lazo entre la historia de Gil y la del Rey Alfonso XI, quien al escuchar estas noticias, resuelve lidiar con los moros, convencido de la victoria. Mientras tanto, en una mazmorra se desarrolla la historia de un cautivo cristiano que se convierte en testigo de un nuevo milagro de la Virgen que lo ayuda a escapar. En esto concluye la tercera parte, con sus tres intrigas paralelas, con la llegada del cautivo a la Iglesia de Guadalupe, de Cáceres, donde éste converge con el general de Alfonso XI y los alcaldes Melenaque y Malceñido. En la confluencia de estas sendas intrigas de la tercera parte, la pieza de Ocaña cierra con una alabanza a la Virgen y con una invitación al culto mariano a la Villa Imperial de Potosí.

1. 3. Estructura

La discontinuidad relativa entre las intrigas que componen la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* hacen de ésta, para retomar la expresión de D. Cajías, un "texto dramático expansivo y múltiple"¹². No obstante, con la síntesis que acabamos de presentar, nos percatamos de que Ocaña sigue una lógica de construcción en su obra, pues la repartición de los sucesos representados en las tres partes distinguidas no es producto del azar ni está desprovista de significado o de arte. Con ello, discrepamos con T. Gisbert, cuando sostiene que en la comedia de Ocaña hay una falta de unidad reveladora de un dramaturgo "improvisado"¹³. Aunque Ocaña no se reconoce como dramaturgo, no por tanto su obra carece de unidad. Para demostrarlo, referiremos a continuación elementos de cohesión global que distinguimos bajo cuatro términos clave: *crescendo*, *gradación descendente*, *movimiento doble*, y *contraposiciones*.

2. LA UNIDAD

2.1. Crescendo

Las tres partes de la obra describen una especie de *crescendo*. Como ya lo hemos señalado, en la primera parte se presenta una sola historia. En la segunda se representan dos en paralelo que se sitúan en una misma época, pero en dos distintos lugares. En la tercera parte, Ocaña forja una estructura similar a la de la segunda parte, pues en

ésta se desarrollan tres intrigas paralelas en espacios distintos, dentro de un marco cronológico común. Sin embargo, esta tercera parte se distingue de la segunda en la confluencia final de personajes procedentes de las tres intrigas gracias a la devoción unánime a la Virgen de Guadalupe. La extensión creciente de las tres partes junto a la fusión de historias distintas en la que la pieza concluye, ponen de relieve un grado sustancial de elaboración poética y de unidad formal.

2.2. Gradación descendente de órdenes

Otros aspectos de la estructura global de la obra sugieren una unidad por lo menos *simbólica* de la acción en su conjunto, más allá de las construcciones numerológicas a las que no haremos particular mención en esta ocasión¹⁴. Parte de dicha unidad estriba en una serie de esquemas y de movimientos análogos que reproducen las tres partes propuestas. Como primer ejemplo de estas analogías, podemos referirnos a la apertura de las tres partes, pues cada una se sitúa en un contexto de poder. El marco de la primera parte corresponde a la corte papal de San Gregorio, el marco inicial de la segunda corresponde a la corte real de Rodrigo y el de la tercera a un consejo de alcaldes en un pueblo de Extremadura. Podemos notar la gradación descendente de los órdenes de la sociedad representada a través de estos tres entornos: orden espiritual en el caso del primero, orden real y guerrero en el caso del segundo y orden civil en el tercero. De esta manera, el punto de partida de las tres intrigas más desarrolladas de la pieza (el milagro en Roma, la deshonra de Florinda junto al ataque moro que provoca, y los milagros en Extremadura) se producen en espacios que abarcan una amplia gama jerárquica, reproduciendo algunos de los puntos sobresalientes registrados por la tradición y significando al mismo tiempo el alcance y la envergadura del caudal milagroso de la Virgen de Guadalupe. Éste abraza toda condición (alta o baja) y todo orden (temporal o espiritual, colectivo o particular), y es capaz tanto de asegurar una victoria militar bajo el mando de un valeroso rey como de resucitar, por una humilde plegaria, a la vaca y al hijo de un vaquero. Recordemos igualmente el encuentro final de estos tres órdenes en culto unánime a la Virgen en la última escena, en la iglesia de Guadalupe, donde coinciden junto al cautivo, dos representantes del orden civil (Melenaque y Malceñido), un representante del orden espiritual (el fraile) y

un representante del poder real y guerrero (el general del Rey Alfonso XI): encuentro final en el que se plasma la fusión, la *común unión* de lo diverso.

2.3. Movimiento doble

Sin pretender ser exhaustivos, podemos señalar un último ejemplo de cohesión simbólica en el conjunto de tramas que componen la comedia. Entre otros elementos, las tres partes que distinguimos comparten dos movimientos comunes a la trama principal de cada una. El primer movimiento consiste, grosso modo, en la concretización de un evento notable o insólito. Éste repercute en un segundo movimiento que consiste en la difusión y confirmación del primero. En la primera parte de la obra, el milagro que da fin a la plaga en Roma suscita el relato de San Gregorio, que declara estar "obligado... a escribir su dulce historia" (p. 30), pues como dice San Isidro, "**digno de eterna memoria** es el milagro de hoy¹⁵" (p. 30). En la segunda parte, la historia del Rey Rodrigo y de Florinda contiene dos movimientos equivalentes. En un primer momento, se produce el hecho **notable**, la deshonra de la dama. El segundo movimiento consiste en la difusión de la deshonra, mediante la "larga y enfadosa carta" (p. 52) que escribe Florinda a su padre, el Conde Don Julián. Es preciso notar la similitud de los términos utilizados por Florinda para calificar su deshonra con los términos empleados por San Isidro para calificar el milagro de la Virgen. Ambos son "digno[s] de eterna memoria". Florinda, en su carta, escribe que entre las muchas nuevas "dignas de memoria" que salen del palacio real "solo una contaré por más notable ni jamás acontecida a Rey" (p. 52).

Finalmente, en la tercera parte, surge como hecho noticioso el doble milagro de la resurrección de la vaca y del hijo de Gil, el vaquero. Los eventos insólitos se transmiten por el testimonio oral de Gil (en el caso de la resurrección de la vaca) y, como en las dos partes precedentes, a través de los registros (del escribén y del notario, en el caso de la aparición de la Virgen) como lo manda el alcalde (p. 90). Al igual que San Isidro y Florinda, el pastor Menandro denomina esta serie de milagros como el "suceso más **digno de memoria** que en el mundo se ha visto jamás ni se ha contado". Así, en las tres partes de la comedia se relatan eventos insólitos, dos afortunados y uno siniestro, que se califican como "dignos de memoria".

A través de las analogías expuestas hasta aquí, puede observarse cómo las tramas de esta pieza, a primera vista heterogéneas y fragmentadas, concuerdan entre sí hasta

formar un conjunto orgánico. Así, cada unidad dramática de la obra de Ocaña sigue un ritmo constante de tensión y distensión, como la imagen del flujo y el reflujo de las mareas que utiliza San Agustín¹⁶.

2.4. Contraposiciones

Otro eje de coherencia global se sitúa en la segunda parte de la comedia, donde el arte de la contraposición (o antítesis), ampliamente cultivado por las artes del Barroco, se revela como uno de los principios estructurantes de la obra de Ocaña. Como ya lo ha señalado T. Gisbert, ésta "es una muestra [...] de la comedia tipo que llenaba el gusto de la barroca sociedad altooperuana" (p. XV). La intriga de la corte de Toledo constituye, si no una interrupción, al menos una prolongación invertida, antitética, del tema mariano y del esquema milagroso que sirven de hilo conductor en la obra. Esta segunda parte, como ya lo hemos indicado, se compone de dos intrigas paralelas. La trama paralela a la de la corte de Toledo (pues la serie de sucesos que resultan directamente de la afrenta de Florinda y de la traición del Conde se conjugan en una trama única) prolonga el esquema milagroso providencial que ocupa el primer plano de la obra, pues se trata de la sanidad de un ciego y de un sordo. En la intriga áulica, sin embargo, tanto el registro providencial milagroso como la figura de la Virgen, fuente de milagros, se encuentran eclipsados por los efectos de la concupiscencia y de la venganza que conducen a la victoria de moros sobre cristianos. La gracia divina con la que abre la pieza, tema central de la plegaria de San Gregorio, queda suspendida en esta intriga, que no desemboca, a diferencia de las demás, en una reparación milagrosa de la falta inicial, sino más bien en la extensión y agravación de ésta. Precisamente, el remedio al mal inicial, la pasión del Rey Rodrigo por Florinda, es "remedio imposible", y "el mal que [tiene,] insufrible" (p. 39). Su remedio es, fatalmente, otro mal, la deshonra de la hija de Don Julián, el cual a su vez conlleva el mal mayor de un reino católico: una victoria mora. Ni la intervención divina en lo temporal, ni la encarnación de la gracia figuran en esta historia que cierra con la ocultación de la imagen de la Virgen. En esta intriga que abre con un mandato al silencio ("No digas más, que has andado gracioso", p. 32) y que cierra con la ocultación de la imagen sagrada, la presencia de la Virgen, motivo cardinal de la comedia, irradia a media luz, como en claroscuro¹⁷.

2.4.1. Personajes

El Rey Rodrigo y Florinda, *monarca indigno y virgen deshonrada*, personifican la suspensión de la orientación general de la obra.

2.4.1.1. El Rey Rodrigo

En la figura del último rey visigodo encontramos la imagen invertida del monarca digno y piadoso. Dicen en la corte que es "tan grande bellaco que no hay quien [lo] soporte" (pp. 32-33), y las apelaciones de Florinda a la justicia como base de un poder real legítimo lo hacen ver como un rey tirano¹⁸.

En ruptura con atributos legitimantes como la "justicia", la "razón" y la "ley" (p. 43), el Rey Rodrigo aparece como antítesis de San Gregorio y de Alfonso XI, príncipes que ejemplifican la dignidad tanto espiritual como temporal. La autoridad legítima no coloca a su poseedor en posición de impunidad o de poderío absoluto, como lo revela la postura de sacrificio y piedad asumida por San Gregorio, que declara:

Si por mis graves errores
y por mis culpas castigas
a Roma; [...] a mi solo me castigues
tu ira, a mi me atormentes,
no lo pague el inocente;
tu rigor, Dios se mitigue (p. 25).

Contrastan igualmente con la supremacía por la fuerza y el ímpetu temerario del Rey Rodrigo, las virtudes morales y militares con las que la tradición reviste al Rey Alfonso XI. El Rey Alfonso, paradigma de valor y de prudencia, de "consejo" y de "osadía" (p. 100) lo es también de piedad religiosa. Desde el principio del enfrentamiento contra el ejército de Albohacem, el Rey Alfonso adopta por estandarte el favor divino, declarando que si el rey moro "se juzga y se confiesa Marte, va, para vencer, Dios de mi parte" (p. 100). En contraste, frente a su derrota inminente y en plena huida, el Rey Rodrigo se remite, *in extremis*, a la providencia: "¡Encubridme monte, vos! ¡Mi vida infinito Dios, en vuestras manos la dejo!" (p. 57). Igualmente, en contraste con las plegarias de San Gregorio y de Alfonso XI satisfechas por milagros, el favor divino no se manifiesta de manera patente tras la súplica intempestiva del Rey Rodrigo. La reparación de esta derrota parece aplazarse hasta la revancha cristiana contra los ejércitos de Albo-

hacem bajo el mando de Alfonso XI, rey digno y piadoso favorecido por la Virgen.

Podemos sumar a estos puntos de contraste el criterio del culto caballeresco como determinante de la dignidad de un monarca. Tal como señala Américo Castro, la dignidad del príncipe en la comedia áurea queda establecida según su desempeño galante y en función de un código de amor cortés y caballeresco¹⁹. No hemos de olvidar que el código del amor platónico caballeresco impregna en gran medida las expresiones más típicas del culto mariano. Constatamos cómo San Gregorio y Alfonso XI cumplen plenamente con este código de *culto y honor* a la dama perfecta por excelencia que representa la Virgen, mientras que el Rey Rodrigo salda su afición, su gusto, por una virgen humana, la Cava, *deshonrándola*.

De esta forma, vemos que en esta intriga, el monarca no es el reflejo de la divinidad que debería ser. Incluso, notamos que la indignidad del rey raya necesariamente en la impiedad cuando Rodrigo, declarando su pasión a Florinda, se sitúa explícitamente en un linaje de contraejemplos como David, Salomón y Sansón en sus respectivos momentos de desvarío, al decir: "considera que amor es un basilisco [...] Quien hizo que adulterase / un David, e idolatrarse / un Salomón, por su ruego; / quien hizo a Sansón ser ciego / y un templo desbaratase; / quien hace a Rodrigo ahora / que te quiera y que te ame..." (p. 40)²⁰.

De acuerdo con la tradición bíblica, el juicio divino se vierte contra estos tres personajes²¹. Por ende, la traición del Conde y la derrota resultante se inscriben implícitamente en esta galería de castigos ejemplares y de sanciones *milagrosas*.

En esta segunda parte, las divinidades del Amor y de la Ocasión, así como Marte y Apolo, constituyen las fuerzas sobrenaturales que determinan las acciones de los hombres, contrariamente a la primera y tercera partes, donde la fuerza determinante es la Divina Providencia del Dios cristiano a través de la Virgen.

Bajo el poder del Amor, tanto el concepto de libre albedrío como el de divina providencia (u otra forma de predestinación) quedan opacados por una forma de *fatum*. Las palabras de Crisanto recogen bien la predominancia de la fatalidad al decirle al Rey: "Escucha, advierte. / Tu estrella, tu hado o suerte / te inclina sólo a querer a Florinda..." (p. 43). En este "hiato" pagano dentro de una obra para hacer prosélitos católicos, las flechas y los rigores del "torpe y deshonesto" *Eros*, flanqueado a la *Fortuna* y a la *Muerte*, constituyen la antítesis de la Gracia extendida a los mortales, pues "ni a los reyes perdona" (p.44).

Por otro lado, la noción de Ocasión constituye un leve contrapeso a la predominancia de la fatalidad sin rebasarla; funge como la entidad o divinidad que preside tanto a la deshonra de Florinda, como a la venganza del Conde, donde se pinta calva la Ocasión²².

2.4.1.2. Florinda

Además de la contraposición del Rey Rodrigo y San Gregorio y Alfonso XI, y de la contraposición de divinidades cristianas y paganas, se elabora una contraposición entre la Virgen de Guadalupe y Florinda, la virgen deshonrada.

En la intriga principal de la segunda parte, Florinda ocupa un lugar eminente, puesto que es causa de los sucesos que la componen (deshonra, traición y derrota), función que cumple la Virgen de Guadalupe en las otras intrigas. Florinda, a manera de una segunda Eva, aparece como efigie invertida de la Virgen. La seducción involuntaria del Rey resulta en una derrota cristiana, y la imprecación de Crisanto herido en la batalla: "¡Ab Florinda, al fin mujer, destrucción de aquesta tierra!" (p. 55), confirma este paralelo con Eva.

Otro elemento que revela en Florinda un contrapunto de la Virgen, es la onomástica. Dos atributos de la Virgen de Guadalupe resuenan en los nombres de "Florinda" y de "Cava". Por un lado está la flor, simbolizando la intervención de la Virgen en favor de Roma, pues "es lirio, azucena, es rosa / y así fue el favor divino" (p. 30) y simbolizando igualmente la apariencia, el aspecto, de la misma ("¡Qué linda es y qué hermosa...su cara más que la rosa", p. 96). Inversamente, el mismo referente aplicado a Florinda despliega una faz negativa que se expresa a través de los lamentos del Rey, cuando vitupera: "Fuiste una flor que al sentido / del Rey dio gusto su olor; / mas debajo desa flor, / veneno estaba escondido" (p. 57).

Por otro lado, el referente de la cueva refuerza el lazo antitético entre Florinda y la Virgen. El personaje histórico en el que se basa el personaje de Florinda se conoce bajo el nombre de "la Cava", y el campo simbólico de la penetración de un lugar cerrado junto al de la fuerza, al de la torsión, surge en el discurso del Rey poco antes de entrar en el jardín, lugar de la deshonra: "En el jardín quiero entrar, / do a solas la he de hallar [...] Y cuando mi gusto tuerza, / pues amor es quien me fuerza, / [...] si no quisiere rogada, / vendré a gozarla por fuerza" (p.44).

Curiosamente, esta isotopía resurge en un registro opuesto en la tercera parte, cuando los devotos de Cáceres

se disponen a *excavar* en búsqueda de la imagen de la Virgen, tras cuatro siglos escondida en una cueva. Para notar la simetría no tenemos sino que reparar en las palabras de Gil: "Partamos, / que yo espero en su clemencia, / no han de hacer resistencia / peñas, montes ni sus ramos" (p.93); en las del cura al pie de la cueva: "¡Alto! Si es esta la peña...desmontad la inculta breña"; y en las del alcalde Melenaque: "Cueva es ésta. Entrarme quiero" (p. 95). En sendas escenas se produce la impresión de un esfuerzo inminente hacia un objeto deseado e inaccesible.

Tampoco olvidemos el símbolo de la joya, aplicado tanto a la Virgen como a Florinda. En el momento de ocultar la imagen dentro del monte, Leonato declara que en éste "el más supremo tesoro / hoy, del mundo se sepulta". Criselio retoma la misma metáfora al declarar: "Queda la joya más bella / que jamás el mundo vio...Queda una piedra preciada" (p. 64). La imagen concreta de la Virgen concuerda con el objeto con el que Florinda metaforiza la honra perdida, cuando en su carta al Conde, escribe: "Y es que teniendo yo esta sortija que va dentro de esta carta con esta esmeralda, sobre una mesa, suelta y descuidada, joya de mí y de los míos tan estimada como es razón, cayó sobre ella el estoque real, y desgraciadamente, la hizo pedazos, partiendo por medio la verde piedra, sin ser yo parte a remediarlo" (p. 52) La imagen concreta de una piedra partida en dos se asimila incluso a la representación matricial de la cueva en donde se esconde la efigie preciada, "oculto lugar" "entre dos riscos" (p. 65).

Los papeles simétricamente opuestos de la Virgen y de Florinda, aquella como intercesora ante su Hijo y ésta como acusadora ante su padre, coronan el efecto de contraposición que hemos venido desarrollando. Ambas figuras guardan "bienes", "favores", "gracias" y en consecuencia, reciben peticiones y ruegos. Así, con los roles que estos personajes tienen en común, como "*partes eficaces*" (p. 110) de sucesos memorables y poseedoras de gracias sustanciales, a ambas se les rinde culto.

A través de los ejemplos ya mencionados, las simetrías entre Florinda y la Virgen sientan las bases de una antítesis radical. La orientación ascendente del culto mariano diverge con la orientación descendente de la devoción erótica de Rodrigo a Florinda. El cortesano Crisanto, reparando en la doble acepción del verbo "adorar", defiende la pasión de su Rey al decirle: "Adórasla con razón" (p. 43). Los requiebros del Rey parodian (recordando la etimología de parodos), en cierta medida, los panegíricos y alabanzas dirigidos a la Virgen a través del encarecimiento celeste y sobrehumano del objeto deseado: "¡Oh, mi bien! ¡Oh, mi regalo! / ¡Oh, beldad que al cielo igualo! / ¡Oh,

más que humana criatura! / ¡Oh, archivo de la hermosura!" (p. 38)²³. Florinda en este elogio, que remite a la tópica tradicional amorosa, cobra visos de divinidad. Se trata sin embargo de un panegírico que ante la contrariedad se torna en reproche: "¡Ah mujer, (que eso bastaba), / de jamás vista fiereza, / o disfrazada belleza / en piel de leona brava!" (p. 40)²⁴.

Así, mediante los rasgos expuestos, que no pretendemos exhaustivos, constatamos cómo un personaje tan fugaz y casi marginal como Florinda (pues su presencia manifiesta en la acción es relativamente limitada) crea un contrapunto, un contrapeso, por cierto modesto, a la figura central de la pieza, la Virgen de Guadalupe. Finalmente podemos interrogarnos si este contrapeso no es más que la sombra indispensable para alumbrar con mayor energía la figura cuyo culto la pieza busca instaurar.

Mediante lo propuesto comprobamos que la contraposición entre Florinda y la Virgen representa un condensado del papel de la intriga principal de la segunda parte, única desprovista de milagro, dentro de la *suma* de portentos y maravillas que enumera la pieza de Ocaña. El episodio que se desarrolla en la corte del Rey Rodrigo responde en gran parte, como ya lo hemos señalado, a una exigencia de orden referencial, la de inscribir la historia de los milagros de la Virgen dentro de un marco historiográfico verosímil y conforme a la tradición. Restringséndolo a esta función, se podría concluir con D. Cajías, que este episodio no es "más que el telón de fondo que permite a la obra desarrollar la accidentada historia de la imagen de la Virgen de Guadalupe".

Esta intriga puede explicarse también a la luz de la exigencia dramática de captar y conservar, tal y como lo haría un intermedio, la atención del espectador. Ésta es la función que atribuye T. Gisbert a las escenas en la corte toledana al decir que su fin es el de "agradar al grueso público" (p. XX).

Sin descartar dichas proposiciones, entendemos sin embargo que este "telón de fondo" o punto de referencia ineludible cumple otras funciones más. La serie de contraposiciones recogidas, permite primeramente confirmar el barroquismo previamente señalado de la obra de Ocaña según un criterio formal, estructural. Éstas permiten también vislumbrar, entre la abundancia y diversidad de tramas, un hilo unitario que rebasa lo narrativo para situarse a un nivel más bien emblemático o simbólico. Este encadenamiento global de correspondencias, simétricas o contrapuestas (o para evocar los términos de B. Gracián, "concordantes" o "discordantes"²⁵) compensa la falta de unidad en la acción. Discontinuidad y multiplicidad que

pueden atribuirse a su vez a la materia misma que Ocaña busca transmitir, una "accidentada historia" de distintos milagros ocurridos en los más diversos entornos y épocas.

Así pues, sería pertinente interrogarnos si esta breve intriga sirve, no solamente de bisagra a las partes que la preceden y la siguen, como ya lo habíamos propuesto, sino también de medio de énfasis contrastivo del mismo esquema milagroso y providencial que se interrumpe en ella, como las sombras de la muy barroca técnica del claroscuro en la pintura, las cuales ponen de relieve y accentúan las figuras iluminadas. A la manera del claroscuro que no solamente hace resaltar una figura principal, sino que logra igualmente conferir una traza unitaria a una composición múltiple y compleja, el trabajo de la contraposición en Ocaña alumbró la figura de la Virgen y forma un eje de coherencia a través de las tres partes de la comedia.

3. UNIDAD TEMÁTICA Y FIDELIDAD HISTORIOGRÁFICA

Por los rasgos de elaboración estética descritos, no podríamos afirmar que esta comedia no sea más que el simple reflejo de una "sociedad que busca afanosamente su salvación [...] por sobre todas las cosas", o a exclusión de todas las cosas.

Aunque el conjunto de sucesos no tracen un encadenamiento continuo ni estén regidos por un nudo, o un desenlace comunes, los elementos de coherencia previamente descritos nos invitan a matizar la impresión de una composición global abigarrada y "torpe". Además, en lo concerniente a la unidad, cabe recordar que en autores como Lope y Calderón, la búsqueda de "unidad se hace a través del tema y no a través de la intriga y la acción"²⁶. En este sentido, como bien corrobora la síntesis presentada, la labor de Ocaña es de índole similar, pues el tema mariano hace de hilo conductor a lo largo de la obra.

Esta preeminencia del tema mariano sobre cualquier otro criterio de continuidad, puede explicar incluso la multiplicidad de intrigas, como lo pueden hacer algunas de las circunstancias auténticas registradas de las que se sirve Ocaña para la construcción de la intriga de su comedia sin recurrir a distorsiones perceptibles en ellas. De este modo, las ambiciones historiográficas y el afán catequístico del dramaturgo, su voluntad de reproducir y transmitir al pie de la letra una tradición extensa ya establecida en el consciente colectivo del catolicismo

español y de la cual él es depositario, no favorecen una centralización patente de los sucesos en una intriga única.

Tal no es el caso, por ejemplo, de *La aurora de Copacabana*, donde Calderón altera elementos de la realidad a fin de crear mayor tensión dramática²⁷. La tensión dramática está más bien ausente en la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, debido quizás, precisamente, a la exactitud con la que fray Diego de Ocaña busca describir los hechos pasados. Aunque éstos eran más bien extraños a los pobladores del continente americano, Ocaña busca transmitir la tradición mariana a través de ellos, como a través de los milagros de la Virgen. Por esta razón, en cierto sentido, parecería que la misma primacía de la materia, acarrearía intervalos dentro de las tres unidades aristotélicas de acción, espacio y tiempo.

4. ÚLTIMO APUNTE: METATEATRALIDAD Y EUCARISTÍA

El final de la pieza de fray Diego es metateatral, y podría asimilarse al de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón, pues reconstruye en escena el desarrollo de la procesión de la que forma parte. Los últimos versos, que sirven de remembranza a la "Villa Imperial de Potosí", sirven también de nexo con la procesión que se describe posteriormente en el manuscrito, en el que versa:

con razón
puedes en esta ocasión
juzgar tu ventura igual
a España, pues también tienes
el tesoro que ella alcanza;
de quien ten cierta esperanza
que te vendrán grandes bienes [...]

Tened siempre en la memoria,
sin que otra cosa la ocupe,
la Virgen de Guadalupe.
Y aquí se acaba la historia. (pp. 114-115)

"Acabada de representar esta comedia que fue grandísimo el gusto que dio y pareció bien a todos prosiguió la procession a la yglesia mayor" (folio 255).

Este final metateatral con el que Ocaña cierra la obra, reconstruiría en escena el desarrollo de la procesión, desapareciendo el telón que distingue realidad de ficción, dramatizando la vida y vivificando el drama. Ilustrando la perspectiva de un teatro visto como una catequesis antes poética que polémica, como la prolongación de la actividad sermonaria, y no como su antítesis²⁹. En esta última parte el lugar de confluencia de las historias es la iglesia. Como en otras comedias devotas, la iglesia puede confundirse con España. Como sostiene Flecniakoska en su tesis doctoral, la iglesia protege al hombre, lo guía y defiende la doctrina contra los ataques de la herejía, del judaísmo o del islamismo³⁰, como es precisamente el caso del Rey Alfonso XI en la comedia. La confluencia y fusión de los distintos órdenes (real, guerrero, etc.) representados por diferentes personajes de las tres distintas intrigas de la tercera parte de nuestra propuesta (Melenaque y Malceñido, el cautivo, el fraile y el general), en una misma acción (la devoción a la Virgen) y en un mismo lugar (la iglesia de Guadalupe en Cáceres) metaforizan, del mismo modo en que lo hace el sacramento de la Eucaristía, la comunión, la "común unión" de todos los miembros de la Iglesia sin distinción, en un solo cuerpo. Este cuerpo es la Iglesia, la *fe católica*, que a través del culto invita a la Villa Imperial de Potosí a comulgar con ella y a sumirse, por extensión, al creciente imperio español.

En conclusión, una aprehensión tripartita de la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* saca a la luz una lógica de construcción que engloba en un conjunto significativo la copiosa diversidad de sus tramas. El *crescendo* que trazan las tres partes, junto a las analogías y contraposiciones que confieren, a una acción múltiple, una unidad emblemática, ponen de manifiesto el rigor estético de su autor. Fray Diego de Ocaña, cuya pintura de la Virgen de Guadalupe, de mirada serena y cromatismo frío ha sido calificada como manierista, cultiva en su comedia las formas barrocas del énfasis mediante el contraste; de la energía mediante la tensión de figuras contrapuestas. De esta manera, las *irregularidades* de la pieza constituyen menos los rastros de una composición descuidada o embrionaria, que los rasgos de un barroco floreciente; barroquismo que fusiona el drama y la vida para argüir la proximidad del milagro, la contigüidad del favor divino.

NOTIAS

- ¹ El episodio de San Gregorio, la alusión a los tesoros de San Fulgencio y Santa Florentina, el episodio de Don Rodrigo, el del rey Alfonso XI.
- ² Febo, Marte, Apolo, Eneas, Tetis, Atlante, Tirán.
- ³ David, Salomón y Sansón.
- ⁴ Bataillon, 1940, p. 211.
- ⁵ Ver Parker, 1983, pp. 7-96; Flecniakoska, 1954, pp. 14-37 y 225-248; Bataillon, 1940, pp. 193-212; Bataillon, 1954, pp. 431-435, etc.
- ⁶ Ocaña, 1957, p. XVI. De aquí en adelante se hará referencia a la esmerada edición de doña Teresa Gisbert.
- ⁷ Muy interesante es el artículo de Flecniakoska, 1983, pp. 248-254. Por otro lado, Antonio Cortijo Ocaña considera también la comedia de Diego de Ocaña como perteneciente "por pleno derecho al género de las comedias religiosas y de santos". Cortijo, 2004, p. 54.
- ⁸ "[...] la pestilenza arrivò al punto tale di fiore che nel breve spazio di un'ora... 80 persone cadero a terra morte. Ma il facondissimo dottore [Gregorio] non cessò un minuto di predicare al popolo perché non smettesse di pregare, fino a che la misericordia divina non calmasse la peste. Esortò frattanto che tutti andassero in processione alla basilica dell'aposto Pietro e fece portare dinanzi al correo il quadro della Vergine piangente dell'Ata Coeli che si dice dipinta da Luca evangelista. Fatto meraviglioso: ecco che tutta l'infazione e il torbido dell'aria cede di fronte all'immagine proprio come se volesse fuggire dall'immagine stessa e non potesse sopportarne la presenza. E così, paseata l'immagine, restava un mirabile sereno e purezza dell'aria. Allora furono udire presso l'immagine le voci degli angeli che cantavano: *Regina coeli alleluja!* alle quali il beato Gregorio rispose: *Ora pro nobis Deum Alleluja!* E vide inoltre sulla mole di Adriano un angelo che asciugava la spada grondante sangue e la riponeva nel fodero. Da questo episodio la mole d'allora in poi fu chiamata Castel S. Angelo: per tale apparizione quivi fu dedicata anche una cappella ornata di pittura, ed una statua marmorea dell'angelo fu posta sulla sommità" (D'Onofrio, 1977, p. 153). Ocaña también relata la aparición del ángel:
Castillo do estuvo arcángel [...]
Que le llamen desde hoy más,
El castillo de Sant Ángel (p.31).
- ⁹ Domaica A., 1945, p. 147. "Leandro, arzobispo de los españoles, ligado a mí por una amistad fraterna" (la traducción es nuestra).
- ¹⁰ Domaica A., 1945, pp. 150-151.
- ¹¹ Domaica A., 1945, pp. 151.
- ¹² Nos servimos de los apuntes de un seminario de literatura boliviana de la Universidad Mayor de San Andrés, a cargo de Dora Cajías. (p. 112).
- ¹³ Ocaña, 1957, p. XII.
- ¹⁴ Algo de esto se dijo en mi artículo "Un imperativo estudio de la comedia de Ocaña, publicado en las actas del Quinto Congreso Internacional de edición y anotación de textos, *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias. Una propuesta interdisciplinaria*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 409-415. Trabajo de primera mano al que sabrán dispensar la falta de consistencia (Tatiana Alvarado Teodorika).
- ¹⁵ Éste subrayado y los siguientes son nuestros.
- ¹⁶ Ut dictionis impetus sicut maris aestus alternet. Ver Rainer HESS, 1976, pp. 252-268.
- ¹⁷ Sobre la técnica del claroscuro, en italiano *chiaroscuro*, creemos pertinente añadir una breve nota. Se señala al respecto en el *Dictionary of Art*: "Term from the Italian compound of chiaro ('light', 'clear') and scuro ('dark') used to refer to the distribution of light and dark tones with which the painter, engraver or draughtsman imitates light and shadow; by extension it refers to the variations in light and shade on sculpture and architecture resulting from illumination". De los cuatro usos de esta técnica que registra el mismo artículo creemos que dos en particular pueden metaforizar adecuadamente el trabajo de la contraposición en Ocaña. El primer uso es la creación de relieve ("the gradations in light and dark...which produce the illusion of volume and relief as well as the illusion of light and shadow") y de unidad en una composición ("serves to unify the composition and creates expressive quality"), vol. VI, p. 568.
- ¹⁸ Cuando Florinda declamó: "Rey será, pero tirano, //aquel que no guarda ley". p. 40.
- ¹⁹ Castro, 1966, pp. 21, 30, 32.
- ²⁰ Interesante es el artículo de José Luis Moure (1999). En él se traza un claro y breve recorrido de la historia del basilisco desde la antigüedad (Plinio, Lucano) hasta nuestros días, precisamente en su suelo americano.
- ²¹ Ver II Samuel capítulos 11 y 12, I Reyes capítulo 11 y Jueces capítulo 16, versos del 4 al 31.
- ²² Crisanto al Rey: "Calva pintan la ocasión; / no dejes, señor, perdella" (p. 43). Muza a Tarife: "Deja la conversación/del Conde, y la sinrazón / que el Rey Rodrigo le ha hecho; / y [...], gocemos de la ocasión" (p. 54).
- ²³ El subrayado es nuestro.
- ²⁴ Sin embargo este contraste entre la inaccesibilidad «fiera» y calamitosa de Florinda, por un lado y los dones e intercesiones de la Virgen, por otro, no debe opacar la dimensión punitiva de algunas de las intervenciones de la última. En particular en la tercera parte, la intervención milagrosa de la Virgen cobra una forma ofensora contra un soldado de Albohacem. Como las indicaciones escénicas lo precisan: "Aparece Nuestra Señora en lo alto, con una fuente de arena en la mano", "Arroja un puñado de arena que ciega al moro". La caracterización siniestra de esta figura femenina en los lamentos del soldado ("¡Una mujer me cegó, / hermosa más que la luna...", p. 109) y en la exclamación de Albohacem al sufrir el mismo juicio, "¡Caro el mirarla me cuesta!" hacen recordar los lamentos contra Florinda de Crisanto y del Rey durante la derrota.
- ²⁵ En su tratado retórico *Agudeza y arte de ingenio*.
- ²⁶ PARKER Alexander A, 1988, p. 19 (la traducción es nuestra).
- ²⁷ March, 1983, p. 515.
- ²⁸ Aparicio sospecha el carácter metateatral de esta obra de Calderón. Véase Aparicio, 1994-5, p. 10.
- ²⁹ Ver Virse, 1998, p. 58.
- ³⁰ Flecniakoska Jean - Louis, 1961, p. 361.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DÁMASO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 109-175.
- APARICIO MAYDEU JAVIER, "Escenografía y control ideológico en la comedia religiosa del siglo XVII", en *Journal of Hispanic Philology*, XIX, 1994-1995, pp. 5-16.
- ARELLANO IGNACIO, "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro"
- BATAILLON MARCEL, "Essai d'explication de l'«auto sacramental»", en *Bulletin Hispanique*, XLII, 1940, pp. 193-212.
- BATAILLON MARCEL, "Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)*" (Comptes Rendus), en *Bulletin Hispanique*, LVI, 1954, pp. 431-435.
- CALLEN BELL, JANIS, artículo titulado "Chiaroscuro" en *The Dictionary of Art* (a cargo de Jane TURNER) en 34 volúmenes, Macmillan Publishers Limited, 1996, vol. VI, pp. 569-571.
- CASTRO AMÉRICO, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII" en *Revista de Filología española*, III-1916, Madrid, 1966 (reimpresión), pp. 1-50.
- CORRIJO OCAÑA ANTONIO, "Comedia novohispana y censura. El género de la comedia de santos", en *Temas del Barroco Hispánico*, Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 53-69.
- LYONORFIO CESARE, *Castel S. Angelo e Borgo Tra Roma e Papato*, Roma, Romana Società Editrice, 1977, pp. 148-172.
- DOMAICA ÁNGEL, *Devocionario dedicado a Ntra. Sra. de Copacabana y Ntra. Sra. de Guadalupe de Sucre*, Buenos Aires, Guadalupe, 1945.
- ECHEA AURORA, "El vestido en la salvaje en los autos sacramentales de Calderón", en *Seria philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Catedra, 1983, II, pp. 171-186.
- BICHMANN OELIRI ANDRÉS, "La Virgen extremeña de Guadalupe en Charcas", en *Temas del Barroco Hispánico*, Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 71-88.
- FLECNIAKOSKA JEAN-LOUIS, "¿Auto sacramental o comedia devota?", en Francisco RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 3, Grijalbo, Barcelona, 1983, pp. 248-254.
- FLECNIAKOSKA JEAN-LOUIS, "Les fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636). Documents inédits", en *Bulletin Hispanique*, LVI, 1954, pp. 14-37 y 225-248 (suite).
- FLECNIAKOSKA JEAN-LOUIS, *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón. (1550-1635)*, Tesis doctoral de la facultad de letras de París, 1961.
- GOYET FRANCIS, "Comparaison", en *Vocabulaire européen des philosophies*, Barbara CASSIN (ed.), Paris, Seuil, 2004, pp. 243-248.
- HESS RAINER, *El drama religioso dramático como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, traducción del alemán al español de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1976.
- Historia y crítica de la literatura española III* (bajo la dirección de Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1983.
- JACQUOT J., *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVIe et XVIIe siècles*, CNRS, Paris, 1968, tome 1, pp. XIII-XXXI.
- LAUER ROBERT, "The Comedia and its modes", en *Hispanic Review*, 63.1, Philadelphia, 1995, pp. 157-178.
- MACCORMICK SABINE, "La aurora de Copacabana de Calderón. La conversión de los incas a la luz de la teología, la cultura y la teoría política españolas del siglo XVII", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 503-510.
- MARCH KATHLEEN, "La visión de América en La aurora de Copacabana en Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro español", Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 511-518.
- MORÓN ARROYO CIRIACO, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.
- MOURE JOSÉ LUIS, "El basilisco: mito, folclore y dialecto", en *Revista de filología española*, Madrid, 1999, pp. 191-204.
- OCAÑA DIEGO DE, *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, estudio preliminar y notas de Teresa Gisbert, Cuadernos de teatro n° 1, La Paz, Biblioteca paceña-Alcaldía Municipal, 1957.
- OLEZA JUAN, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", en *Cuadernos de Filología*, Facultad de Filología de la Universidad de Valencia, III, nos 1-2, 1981, pp. 9-44.
- PARKER ALEXANDER, "Notes on the religious drama in the mediaeval Spain and the origins of the 'Auto Sacramental'", en *The modern Language Review*, XXX, 1965, pp. 170-182.
- PARKER ALEXANDER, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- PARKER ALEXANDER A., *The mind and art of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- RODRIGUEZ PUÉRTOLAS JULIO, "La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Calderón", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, II, Madrid, CSIC, 1983, pp. 751-758.
- ROUX LUCETTE, "Quelques aperçus sur la mise en scène de la «comedia de santos» au XVIIe siècle", en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, pp. 235-252.
- VAREY JOHN E., "La mise en scène de l'Auto sacramental à Madrid au XVIe et XVIIe siècles", en *Le lieu théâtral à la Renaissance* (Jean JACQUOT ed.) Paris, CNRS, 1964, pp. 215-225.
- VITSE MARC, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France - Ibérie Recherche - Université Toulouse - Le Mirail, 1998.
- VOSTERS, SIMON A., "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español", *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, n°2, Amsterdam, 1981, pp. 15-37.
- WARDROPPER BRUCE, "Time, anachronism, and eternity in Calderón's martyr play *Los amantes del cielo*", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichberger*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 155-163.