

1981

Los Comendadores de Córdoba: Realidad, Manierismo y el Barroco

Matthew D. Stroud

Trinity University, mstroud@trinity.edu

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.trinity.edu/mll_faculty



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Repository Citation

Stroud, Matthew D. "Los Comendadores de Córdoba: Realidad, Manierismo y el Barroco." *Lope de Vega y los Orígenes del Teatro Español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 425-429.

This Contribution to Book is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

LOS COMENDADORES DE CORDOBA: REALIDAD, MANIERISMO Y EL BARROCO

por

MATTHEW D. STROUD
Trinity University, San Antonio, Texas (USA)

Aunque el problema del uso de los términos «barroco» y «manierismo» ha sido sujeto de varios estudios sobre el arte y la literatura, sigue cierta confusión y vaguedad al aplicar estos términos a la comedia. Helmut Hatzfeld¹ y Emilio Orozco Díaz² han delimitado muy bien algunas diferencias entre los dos términos, llegando a la conclusión general de que el barroco es lo que combina las técnicas y fórmulas verbales renacentistas con situaciones apropiadas al «realismo» del contexto literario, mientras que el manierismo es el uso de las mismas técnicas para adorno del texto sin que tenga ninguna conexión expresa con el contenido ni el contexto de la obra. Por eso, aunque los dos movimientos comparten técnicas como la hipérbole, la anáfora, la metáfora y la alusión mitológica, parece más «realístico» el barroco y más «formal» el manierismo.

Esta relación entre la realidad y el arte puede verse muy bien en la comedia de Lope, *Los comendadores de Córdoba*. Escrito, según Morley y Bruerton³, en 1596, este drama cabe dentro del período de transición general entre el manierismo renacentista y el barroco. Además, tiene la ventaja de ser basado en un acontecimiento histórico que se elaboró muy pronto en romances literarios. Gracias a un documento firmado en noviembre de 1449 sabemos que se le achacó a Fernán Alonso, Veinticuatro de Córdoba, el haber matado a su esposa Beatriz⁴. También sabemos que Lope se aprovechó de un romancillo anónimo, «Los comendadores, por mi mal os vi»⁵, otro poema publicado por Margit Frenk Alatorre⁶, y el romance de Juan Rufo que apareció en las *Seiscientas apotegmas* de Rufo (Toledo, 1596)⁷. De todas estas versiones

¹ *Estudios sobre el barroco*, 3.^a ed. aumentada (Madrid: Gredos, 1973), pp. 224-374.

² *Manierismo y barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), pp. 41-56.

³ S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 221-22.

⁴ Véase *Cancionero de Antón de Montoro (El ropero de Córdoba)*, ed. E. Cotarelo y Mori (Madrid: José Perales y Martínez, 1900), pp. 316-25.

⁵ *Pliegos góticos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: 1957), pp. 163-64.

⁶ «Un desconocido cantar de los Comendadores, fuente de Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*, eds. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (Madrid: Castalia, 1971), pp. 211-22.

⁷ *Seiscientas apotegmas y otras obras en verso de Juan Rufo*, ed. Agustín G. de Amezúa (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1923), pp. lxxii-lxxxii. Para una discusión de la relación entre la versión de Rufo y la de Lope, las dos de 1596, véase MARÍA

anteriores, la de Rufo parece haber tenido más influencia directa sobre la comedia de Lope en su forma final⁸. Así, podemos esperar que la comedia comparta de la realidad (a causa de su base histórica) y de lo manierista y barroco (a causa de su diseminación poética). Lo que vamos a hacer aquí es ver cómo se relacionan las tres visiones en esta obra.

De la realidad del suceso, transmitida por Rufo, tenemos los personajes de Fernán Alonso, Señor de Belmonte y Veinticuatro de Córdoba, que en entera del adulterio de su mujer, doña Beatriz, y se empeña en matar no sólo a su mujer, sino a los cómplices, doña Ana, don Jorge y don Fernando (éstos son los comendadores del título), y todos los miembros, humanos y animales, de su casa. Además de los detalles históricos, se nota cierto realismo de estilo a lo largo del drama, sobre todo, en las entradas y salidas de los personajes. Estos pasajes se destacan por su naturalidad de expresión y la lógica de su apariencia. Por ejemplo, cuando Esperanza interrumpe la conversación entre Beatriz y Ana, tenemos la siguiente conversación:

BEATRIZ: «¿Qué quieres?
 ESPERANZA: Dos caballeros
 entran en el patio agora.
 BEATRIZ: Sí, ¿es tu señor?
 ESPERANZA: No, señora;
 que parecen forasteros.
 BEATRIZ: ¿Y traen pajes?
 ESPERANZA: Tres o cuatro.
 BEATRIZ: Mis primos son, así me goce» (1231b)⁹.

También las conversaciones entre Beatriz y el Veinticuatro suelen mostrar una sintaxis regular con contenido apropiado:

BEATRIZ: «Estoy mohína
 de ver en lo que habéis dado.
 ¿Hoy al campo? ¿No es mejor
 con vuestros primos holgaros?
 VEINTICUATRO: Quiero entre esos aires claros
 esparcir el triste humor;
 que aquel negocio del Rey,
 que os he contado, me da
 disgusto.» (1254a)

En cuanto al argumento, se puede muy bien decir que cumple con el precepto de A. A. Parker acerca de la lógica interior de las acciones que se siguen en una cadena de causa y efecto¹⁰; y esta lógica puede, obviamente, deberse al historicismo del hecho.

Si en gran parte el drama tiene el aspecto verdadero, en mayor parte es verosímil. La elaboración artística del asunto de parte de Rufo, y después,

GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL: «La Celia de Lope de Vega», en *NRFH*, 4 (1950), 374-90, y S. G. MORLEY y C. BRUERTON: «Lope de Vega, Celia, y *Los comendadores de Córdoba*», en *NRFH*, 4 (1952), 57-68.

⁸ DONALD R. LARSON: *The Honor Plays of Lope de Vega* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1977), pp. 40-41 y 189.

⁹ Todas las citas vienen de LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO: *Obras escogidas*, III, 3.^a ed., ed. F. C. Sainz de Robles (Madrid: Aguilar, 1967), pp. 1225-59.

¹⁰ A. A. PARKER: «The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation», en *The Great Playwrights*, ed. Eric Bentley (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1970), pp. 679-707.

de Lope, cambió la fecha del crimen al reino de Fernando e Isabel y colocó el suceso en medio de la conquista de Granada. Por medio de este cambio, puede ponerse en más relieve la grandeza del acontecimiento, el gran valor del Veinticuatro que se distinguió en la batalla y que quería volver a su querida mujer cuanto antes, y la traición de Beatriz. Aunque los sucesos son los mismos, con este contexto se hacen verosímiles y no verdaderos, eso es, barrocos. El caso histórico ahora sirve fines artísticos de la época, como, por ejemplo, la *admiratio*. De todos los dramas de honor, éste tiene el argumento más llamativo en términos del espectáculo escénico. No solamente mata a su mujer el Veinticuatro y a todos los miembros de su casa, sino, y esto es lo que más viola los conceptos aristotélicos del decoro, los mata en la escena, aun esperando a que Beatriz vuelva en sí para matarla despierta. También al nivel del argumento, tenemos la técnica barroca de hacer paralelas las acciones de amo y gracioso o criado. Esta técnica no sólo da más complicaciones al argumento, sino también pone énfasis en las acciones de los amos. Por ejemplo, los amores de Jorge se destacan por los amores de Galindo mientras la piedad del Veinticuatro se refleja en la piedad de Rodrigo. Además, tenemos el paralelismo entre el rey y su conquista del moro en Granada y el Veinticuatro y su conquista sobre su mujer traidora. Los dos cumplen con su misión piadosa para el engrandecimiento de la fe y el dogma cristianos. Y más, logran sus conquistas ante el público que ya sabe de antemano lo que pasará, y esta ironía entre el nivel de la escena y el nivel del espectador hace aún más agudas las varias ironías barrocas del argumento ¹¹.

Pero Lope fue sobre todo artista, y este drama muestra su gran habilidad de poner toques artísticos en sus diálogos. Expresa muchas ideas, del amor cortés, de la muerte, del honor y del casamiento, por medio de las palabras casuales de los personajes. Además, incluye metáforas apropiadas para dar énfasis a sus palabras. Los personajes que hablan en metáforas e imágenes más frecuentemente son Beatriz y Jorge cuando se declaran su amor. Por ejemplo, dice Jorge:

«¡Ay, hermosísimos ojos!
 ¿Posible es que he de gozaros,
 sin ser de su cielo avaros,
 por desdenes y despojos?
 ¡Bien haya quien hace ausencia!
 ¡Bien haya quien inventó
 caminos, pues hallé yo
 el de gozar tu presencia!
 ¡Bien haya quien ventas hizo,
 hasta las sillas y frenos!» (1239a)

He aquí el uso de anáfora, de hipérbole, de metáfora, de imagen y de similitud, pero en su contexto de amor no es inconveniente a sus circunstancias. Otros toques de poesía barrocos se ven en estos versos de un soneto del Veinticuatro:

«Yo os doy aquí mi ser, mi honor, mi hacienda:
 esta es mi fe: con mi leal decoro,
 aquí mi hidalga sangre está esculpida.

¹¹ LARSON, pp. 42-53.

Guardadle bien, que os doy en esta prenda
valor, crédito, anillo, plata y oro,
lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida.» (1238a)

Claro está que esta gran elaboración al nivel poético es comparable al concepto de *admiratio* al nivel del argumento, y adorna la acción sin salir por completo del contexto histórico-literario.

Ya hemos visto que gran parte de este drama es o verdadero o verosímil, pero quedan todavía aspectos que no son ni históricos ni barrocos. El manierismo yace latente en toda obra del barroco temprano, y a la vez que tenemos discursos con sintaxis regular e ideas apropiadas, hay también muchos pasajes en que la lengua se aparta de la realidad textual, o por el uso de una sintaxis muy irregular o por el uso de metáforas e imágenes que no corresponden a la situación contextual de los personajes. El rey, por ejemplo, alabando las hazañas de Hernando del Pulgar, se expresa en estas frases casi gongoristas:

«Que el Ave, por quien tan ciertas
vemos nuestras peticiones,
de estas vidas, en Dios muertas,
ya que no en los corazones,
la clavistes en las puertas.» (1229a)

Y Jorge, llevando su discurso un paso más allá del barroco, iguala muchos conceptos dispares a cuerdas musicales:

«No sé, prima, cómo ha sido
haberos puesto en la puente,
no por ser falso el sonido
de mis ojos, si en la frente
dice amor que voy perdido,
mas porque al honor disuena
una segunda de pena,
y una tercera de injuria,
que dando a la cuarta furia,
llega a la quinta la pena.
Ojos, manos, lengua, oídos,
harán cuerdas; mas ya tocas
de diferentes sonidos:
con tal primor, cuerdas locas,
¿quién templará dos sentidos?» (1233a).

Es evidente que el adorno metafórico y sensorial ha adquirido prioridad sobre el sentido verdadero de las palabras, eso es, que sirve propósitos más poéticos que dramáticos.

Pero si existen pasajes de poesía manierista, existe también un nivel de manierismo aún más alto. Puesto que el barroco es el arte verosímil y, en este caso, la realidad artística, y el manierismo es la primacía de forma sobre contenido, el drama va a tener aspectos del manierismo distintos de los de la poesía o de la prosa. La esencia del drama es colocar en una escena a los personajes en actitudes que nos dan la impresión de que la acción sea verdadera. Pero la tradición de la comedia lleva inherentes costumbres muy lejos de cualquier situación de la realidad. Primero, es por razones artísticas y no verosímiles que los personajes hablan en verso, y no sólo en verso, sino en verso polimétrico y de gran variedad de rima. Además, el uso de apartes, soli-

loquios y grandes harengas en que los otros personajes tienen que ocuparse durante una oración de más de cien versos, por ejemplo, viene de una tradición muy aparte de la de la realidad y aun de la verosimilitud. La única conclusión que podemos derivar de la existencia de tales técnicas en el drama, es que el drama, por verosímil e histórico que sea, es todavía en los siglos XVI y XVII parte de la poesía en el sentido de que la poesía siempre se mantiene fuera de la realidad cotidiana. Por eso, lo que es normal dentro de las normas poéticas y, entonces, más barroco que manierista, es, dentro de la técnica mimética del drama algo formal y no muy realista. Si el teatro del siglo XX refleja la norma realista en cuanto a su lógica, su sintaxis y su arte, la comedia del Siglo de Oro es una manifestación de normas más artísticas que realísticas. Ya no podemos estar seguros de que la *comedia* sea un espejo verdadero de la sociedad española de aquel entonces. Es, francamente, un arte que responde a sus propias reglas (como la pintura, la poesía, la música, etc.) y, a causa de su separación artística de la realidad junto a su supuesta verosimilitud, en la comedia, quizá mejor que en ningún otro arte, vemos la mezcla y el equilibrio de la realidad y el manierismo.

Si toda comedia es una mezcla de realidad y manierismo (en el sentido de contenido artístico separado de la realidad), es claro que *Los comendadores de Córdoba* nos presenta el ejemplo por antonomasia de esta mezcla. Basada en un hecho histórico, elaborado de acuerdo con reglas y normas poéticas, y puesta en escena según la tradición teatral, como si lo que pasa allí fuera lo que pasó en realidad, este drama ofrece una clara visión del sentido del barroco como mezcla verosímil de la realidad histórica y el manierismo artístico. El barroco tiene que responder a dos exigencias para llegar a dar la impresión de verosimilitud mientras presenta el caso de *admiratio* que le guste al público.