

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a manuscript sent to us for publication and microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted. Pages in any manuscript may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

The following explanation of techniques is provided to help clarify notations which may appear on this reproduction.

1. Manuscripts may not always be complete. When it is not possible to obtain missing pages, a note appears to indicate this.
2. When copyrighted materials are removed from the manuscript, a note appears to indicate this.
3. Oversize materials (maps, drawings, and charts) are photographed by sectioning the original, beginning at the upper left hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is also filmed as one exposure and is available, for an additional charge, as a standard 35mm slide or in black and white paper format.*
4. Most photographs reproduce acceptably on positive microfilm or microfiche but lack clarity on xerographic copies made from the microfilm. For an additional charge, all photographs are available in black and white standard 35mm slide format.*

*For more information about black and white slides or enlarged paper reproductions, please contact the Dissertations Customer Services Department.

UMI University
Microfilms
International

8614698

Parker, Mary

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN COMEDIAS DE JUAN BAUTISTA
DIAMANTE. (VOLUMES I AND II). (SPANISH TEXT)

City University of New York

PH.D. 1986

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1985

by

Parker, Mary

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy.
Problems encountered with this document have been identified here with a check mark ✓.

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background ✓
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy ✓
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages ✓
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Dissertation contains pages with print at a slant, filmed as received _____
16. Other _____

University
Microfilms
International

**LOS PERSONAJES FEMENINOS EN COMEDIAS
DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE**

by

MARY PARKER

VOLUME I

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish
in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy. The City University of New York.**

1986

(C) 1985

MARY PARKER

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

April 18, 1986
Date

Isaías Lerner
Professor Isaías Lerner
Chair of Examining Committee

April 18, 1986
Date

Isaías Lerner
Professor Isaías Lerner
Executive Officer

Professor Isaías Lerner
Professor Emilio González López
Professor Andrés Franco
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

THE FEMALE CHARACTERS IN SELECTED PLAYS

BY JUAN BAUTISTA DIAMANTE

by

Mary Parker

Advisers: Professor Isaías Lerner and Professor

Hannah Bergman (deceased December, 1984).

Diamante's female characters are either traditional heroines of literature --always strong, unconventional, rebellious, realistic and poetic-- or they are courageous aristocratic ladies, and valiant queens of legend or myth, saints or martyrs, portrayed as true heroes. The systematic portrayal of heroic women draws attention towards Diamante's theatre because it is consistent with his treatment of the male protagonists. These heroic female characters deserve to be studied because like the masculine saints and military heroes of Spain's history and legend, for which Diamante is better known, the legendary female heroes make Diamante's merit as an author of comedias evident. I hope that the present study will encourage a wider and deeper appreciation for Diamante's important, but neglected artistic world.

In Diamante's comedias, there seems to be a conscious

attempt to reconstruct the woman behind the character, women's image, and the dramatic principle, through the laws of nature. Because the topic of women is debated extensively in the comedias, the female characters add a social interest to the human and artistic dimensions of the plays. Through the unconventional heroines who defy custom and denounce the norm, Diamante clearly intends to reevaluate, redefine, and reinterpret the comedia, the female image --woman's archetype-- or her desire to change the place and role in the artistic and human universe.

These heroines discuss, debate, question and oppose certain views about women's nature, and biological function as factors which determine their roles, ability to choose, be educated, and hold office. However, these issues that make the comedias both interesting and contemporary, also make clear that these women do not disregard social conventions in favor of a personal and individual morality. Therefore, the social aspect of his plays also has ethical and dramatic implications. Surely, rebellious acts and nonconventional conduct based on the Natural Law, the "Libre Albedrío", express a sincere cry for justice and freedom. But, the tension created by the heroine's attempts to change attitudes and to create a new consciousness, makes her a strong testimony of human truth, tradition, real values, and the nucleus of Diamante's dramatic irony.

ACKNOWLEDGEMENTS

I am indebted to Professor Hannah Bergman, my first director, for her advice, valuable comments, and constructive criticism, and to Professor Martin Nozick for his enthusiasm and encouragement. Unfortunately, neither lived to see this thesis completed.

I am also particularly indebted to Professor Isaías Lerner for his willingness to supervise a thesis under way. His help made it possible to bring this work to completion.

I also want to acknowledge Professor Francisco Márquez Villanueva who, knowingly or unknowingly, guided me when I began the research for the dissertation and Professor Emilio González López who gave me the idea for this dissertation.

Finally, I am very grateful to Professor Andrés Franco for replacing Professor Nozick on the committee, and for his meticulous and prompt reading of my last draft.

Nota preliminar

La mujer ocupa un lugar de primera fila en las obras dramáticas de Diamante. Un análisis de los personajes femeninos revela su grande y constante esfuerzo para hacer de la figura femenina el personaje central de la comedia. La sistemática presentación de la mujer valiente y del tipo de heroína rebelde e independiente, común en la Comedia, como héroe (los personajes más destacados de sus comedias son mujeres) atrae la atención hacia su percepción del mundo femenino y sugiere que éste es un aspecto de su teatro que merece ser estudiado.

Estudiando las comedias desde la perspectiva de la mujer permite ver la eficacia e intensidad del personaje dentro de la pieza, y demostrar que su vibración vivificante original no ha perdido fuerza, interés ni pertinencia en el momento actual. Diamante las presenta tratando de afirmar su naturaleza humana y de mujer, hacer su vida, decidir su destino. Para realizarlo y realizarse, estas heroínas discuten, cuestionan, debaten y defienden el rol de la mujer en la familia, su papel biológico, su capacidad para elegir, educarse y gobernar. Los temas que tratan y las situaciones que abordan se encuentran en numerosas obras seculares y religiosas del Siglo de Oro, pero la humanidad que las une explica que su figura y su mensaje tenga hoy el mismo efecto, actualidad y fuerza

dramática que debieron tener cuando fueron creadas.

Para conocerlas y entenderlas es posible acercarse a ellas de manera moderna y observar su naturaleza y su condicionamiento socio-cultural. Deteniéndose en sus actos, sus palabras, sus silencios y cambios interiores, se podrán interpretar su carácter su eficacia y significado dentro de la obra. La observación detenida, como la hace el autor, es necesaria por cuanto ayuda a entender la compleja gama de aspectos y temas que Diamante expone y la caracterización de sus figuras femeninas, dentro del tipo de la heroína rebelde e inconforme. A través de ellas, Diamante va a reevaluar, reinterpretar y redefinir el universo estético-social de modo que la visión artística proyectada en las comedias es, más que una visión del mundo, una radiografía del arte dramático.

Así, los personajes femeninos tradicionales o los tipos literarios y dramáticos presentados encarnan la mentalidad popular y la imagen artística convencional de la cual él se aparta. Se aleja, por ejemplo, de la visión que idealiza y vilifica la mujer y defiende, en cambio, la idea moderna y cristiana que reconoce no sólo la igualdad entre el hombre y mujer, sino que también exige de ambos sexos, la misma responsabilidad moral. Por medio de la actitud decidida con que las figuras femeninas centrales violan o rechazan normas que las discriminan, obstaculizan su vida o

amenazan su ideal y su virtud, Diamante introduce cambios en la estructura interna y externa de la comedia. En su reinterpretación de la historia, el personaje y la sociedad varonil adquieren nuevos matices, nuevo alcance y una nueva significación dramática. La acción trágica o cómica, está basada en querer el personaje vivir en un mundo ético, regido por justos principios morales. Dentro de la sociedad que da sentido a los hechos, lo que les aviene a los personajes, siempre es en virtud de acciones que ellos mismos desatan con su manera inconforme e independiente, nunca por divina voluntad.

Dicho intento está proyectado como un duro e incansable batallar en la existencia. La larga y sostenida lucha en que vemos siempre a estos personajes, adquiere un carácter intemporal y resonancias míticas cuando las palabras claves, poéticas y elocuentes las pronuncian figuras femeninas que tienen un ancestro clásico (Aurora, en Más encanto..; Fénix, en Pasión vencida...; Porcia, en Ir por el riesgo...); las que están sacadas de la leyenda histórica, política o religiosa, nacional o extranjera, reciente o lejana, (Raquel, en La judía...; Isabel de Inglaterra y María en La Reina María Estuardo); y se actualiza en las que parecen haberse originado en la realidad más inmediata que el público debió de reconocer muy bien, Catalina la Bella romana o Juanilla la de Jerez) cuyo nombre sirve de subtítulo a la comedia Industrias de

amor logradas. Como personajes dramáticos estas jóvenes que luchan consigo mismas y con los demás, nos hablan con la misma claridad que debieron tener cuando fueron creadas. Por lo cual, ellas merecen especial atención.

Al tratar en estas páginas la figura femenina como personaje heroico en los los diversos géneros de comedia que Diamante cultivó, se analizarán los distintos tipos de mujer valiente en su teatro y las semejanzas y diferencias que existen entre ellas para tratar de desentrañar el efecto y el sentido dramático que recibe el heroísmo en la mujer.

No existe, un estudio comprensivo de las obras de Diamante, en español ni en inglés. En 1916 Emilio Cotarelo, quien escribía sobre diferentes autores, para el Boletín de la Real Academia, hizo una monografía sobre este autor. Por ser Diamante un autor poco estudiado conviene, para el propósito de este estudio, familiarizarse con los textos. Estudiando las comedias se podrá investigar cómo cada uno de los tipos de mujer valerosa va alcanzando mayor importancia e independencia artística en el mundo dramático del autor. Con los textos como guía, se irán revisando las opiniones y juicios críticos desde los cuales se han venido juzgando estas comedias. A la vista de nuestras investigaciones se resaltará la eficacia y el mérito de Diamante como autor dramático.

Los personajes femeninos en Comedias de
Juan Bautista Diamante

I N D I C E

	<u>Página</u>
Capítulo I Diamante ante la crítica.....	1
Capítulo II El teatro de Diamante. Datos generales.....	19
Capítulo III El sistema dramático de Diamante.	56
Capítulo IV Importancia de los personajes femeninos.	118
<u>Damas gallardas: Comedias de</u> <u>costumbres caballerescas.....</u>	120
1. <u>Juanilla la de Jerez:</u> <u>Industrias de Amor Logradas</u>	122
2. Jimena: <u>El honrador de su padre.....</u>	141
3. Fénix: <u>Pasión vencida de Afecto.....</u>	161
Capítulo V <u>Santas y mártires.....</u>	187
1. Santa Teodora.....	194
<u>Santa Teresa.....</u>	201
<u>Santa Catalina Pazzi.....</u>	217
<u>Catalina la Bella:</u> <u>La Magdalena de Roma.....</u>	233
2. Santa Juliana.....	238
Capítulo VI Reinas. Comedias de fondo histórico-legendario:.....	260
1. <u>La Reina María Estuarda,.....</u>	266
<u>Isabel de Inglaterra.....</u>	276
2. Raquel: <u>La judía de Toledo....</u>	317
Capítulo VII <u>Características comunes</u> I. Edad, amor y matrimonio.....	348
Capítulo VIII <u>Características comunes</u> II. Temas, tipos y papeles.....	420
Capítulo IX Resumen y conclusión.....	469
Apéndice Catálogo descriptivo de las comedias de Diamante.....	484
Bibliografía General	542

COMEDIAS
DE F. DONIVAN
BAPTISTA DIAMANTE,
 DEL ABITO DE SAN IVAN PRIOR,
 Y COMENDADOR DE MIAJON.

DEDICADAS AL ALCALYTHI MONSENOR D. JUAN BAPTISTA
 Lope de Vega, por el Don Francisco de Jovellanos.



CON PRIVILEGIO En Madrid por Antonio Garcia de la Torre.
 A cargo de Juan de la Torre, impresor, Alameda de Luchas en la Puerta del Sol.

Capítulo I

Diamante ante la crítica

Por la cronología de su vida (1625- 1687) y obra la posición de Juan Bautista Diamante en la historia del teatro español ofrece una extraña paradoja: tuvo la popularidad, el aprecio y la estimación de sus contemporáneos, pero con el tiempo una progresiva desvaloración le ha confinado en algo así como un aledaño del arte verdadero. A pesar de que se representaron sus comedias en Lisboa y "alternó con [Calderón y] los demás dramaturgos de la época con no escaso favor y nombradía en el asombroso abastecimiento de nuestra escena", su teatro, como el de muchos otros dramaturgos que pertenecen a la segunda mitad del siglo XVII, ha sido evaluado sólo de manera ligera y general.¹

En 1680, un año antes de la muerte de Calderón, escribió Diamante loas para la reposición de dos obras del gran maestro: La púrpura de la rosa, con motivo de la llegada de María Luisa de Borbón, y El conde de Lucanor, para celebrar el cumpleaños del emperador Leopoldo de Austria.²

De los anuncios recogidos por Ada Coe en su Memorial, sabemos que algunas comedias de Diamante se representaban en los corrales de la Cruz y del Príncipe un siglo después de su muerte, en 1685.³ La judía de Toledo, por ejemplo, formó parte del programa escénico entre 1786 y 1791; El cerco de Zamora se anunciaba aún en 1792; por entonces también se representaba El Negro más prodigioso. En las reseñas críticas que reproduce el Memorial Literario leemos que El Negro más prodigioso es una comedia "diabolesca" por estar contra la verdad de la religión el que el obstinado se salva sin haber recibido el bautismo. También porque "...es muy parecida a las comedias de Santos que están tan seriamente prohibidas⁴ por las falsedades que contienen y por ser contra el decoro y respeto de la Religión, que es tan delicado...".⁵ El cerco de Zamora, dice el crítico, es bastante regular aunque apresura el tiempo. El último episodio no es necesario pero agrada como todas las de ese género, "por las ceremonias y valentías del duelo y otras antiguallas". La judía de Toledo está "llena de bufonadas impertinentes e inverosímiles y hay además una gran quiebra del tiempo".

Estos juicios y censuras, revelan que la actitud hacia el problema de la licitud del teatro en España y el gusto por la preceptiva neo-clásica son los principios exclusivos con arreglo a los cuales están valoradas las obras. El gusto neoclásico de los preceptistas del siglo XVIII,

residentes en Francia, condujo a que se desdeñara casi toda la literatura española previa, principalmente el teatro, por considerarlo de escaso valor estético. Tal desprecio, lógicamente, tuvo su mayor impacto en los autores menores, entre los cuales figura Diamante.

Preocupados por el abandono en que estaban las letras españolas, los estudiosos del XIX se dedicaron a publicar colecciones dentro y fuera del país. Querían llenar los vacíos producidos por la rigidez clásica del siglo anterior y restablecer la continuidad cronológica que tuvo la comedia para facilitar de esa manera la labor de una "historia del teatro español". Uno de ellos, el literato y crítico Eugenio de Ochoa y Ronna, editó en París el Tesoro del teatro español. Diamante está allí representado por El honrador de su padre, comedia que considera el colector un plagio exagerado de Le Cid de Corneille. Teniendo en cuenta el año 1636 como la fecha de Le Cid, contradice la opinión de Voltaire de que el autor francés tuvo a Diamante como fuente.⁶

Otro autor y crítico que se preocupó por salvar la fama de autores injustamente olvidados y desdeñados por el gusto neoclásico, fue don Ramón de Mesonero Romanos. Entusiasta de la literatura dramática publicaba en su Semanario pintoresco español apuntes críticos de obras y datos biográficos a menudo equivocados de autores antiguos

y modernos. En su artículo "Teatro - Diamante" de 1853 lamenta Mesonero que "Del fecundo poeta dramático Juan Bautista Diamante...apenas podemos consignar noticia alguna por la extraña desidia de los biógrafos y editores que escasamente hacen mención de él a pesar de que sus comedias se representaban con grande aplauso en los teatros de Madrid y Lisboa y que algunas de ellas han merecido llegar hasta nosotros con cierta aureola de gloria".⁷ En el discurso que dicho crítico pone a manera de prólogo en el primero de los cuatro tomos del Teatro de segundo orden le incluye al hablar de "...la magnífica pláyade de ingenios tan insignes como Rojas, Ruiz de Alarcón, Moreto y Solís, Mendoza, Cubillo, Diamante, Matos Fragoso, Hoz de Mota y otros". Forman ellos el grupo que llena los dos tomos de Dramáticos contemporáneos y los dos de Dramáticos posteriores a Lope de Vega que con fin histórico y por elección debió recoger, seleccionar y ordenar para la Biblioteca de Autores Españoles. En el tomo XLIX, el último de la serie de Teatro de Segundo Orden, incluye Mesonero cuatro comedias de Diamante: El honrador de su padre, Cuánto mienten los indicios, El valor no tiene edad, y La judía de Toledo.

Para los "Apuntes biográficos y críticos" que como parte de la labor que le fue encomendada escribe al frente de las comedias elegidas, Mesonero utiliza en general lo ya dicho en su Semanario Pintoresco. De La judía... dice que tiene algunas situaciones y personajes bien diseñados y que

es un drama muy animado y decoroso; que a pesar de los plagios evidentes de las comedias cidianas de Guillén de Castro y de Corneille, crea Diamante bellezas de primer orden en El honrador de su padre; y considera que hay facilidad de ejecución y cierto lujo de detalles en El cerco de Zamora, en El valor no tiene edad y en El Negro más prodigioso.⁸ Aspirando a la imparcialidad, Mesonero incluye lo positivo y lo negativo que pudo ver en las comedias. Juzga que Diamante estuvo dotado de poca originalidad, le objeta que se apropiara argumentos, situaciones y caracteres trazados por otros autores y tacha "una cierta hinchazón pomposa y afectada en el estilo que era de los más alambicados y pedantescos, si bien del gusto de la época, que con otras irregularidades oscurecen y desfiguran la comedia." Pero al hacer un resumen de las valoraciones concluye que todos estos rasgos, unidos al estilo artificioso, ampuloso y exagerado contribuyeron a hacer que Diamante fuese el autor favorito de los comediantes y del público en aquel último tercio del siglo XVII, época en que el arte entraba en rápida decadencia.

La índole y la naturaleza de estas censuras ponen de manifiesto que su enfoque de las comedias padece del carácter arbitrario ya indicado por Amador de los Ríos cuando al valorar los dos primeros tomos de la Serie anota que "los principios que establece Mesonero para juzgar las obras de nuestros dramáticos y exponer la historia del

teatro español...son principios sobradamente exclusivos".⁹

En realidad, las objeciones técnicas y de estilo, lo mismo que la exigencia de originalidad y verosimilitud en las obras mencionadas, las ponen fuera de foco porque las colocan lejos del gusto de la época en que fueron escritas. Prueba de ello es la enorme diferencia entre la estimación que mereció Diamante entre sus contemporáneos y la que recibió en los siglos XVIII y XIX.

El juzgar a distancia las comedias y colocar a Diamante entre los imitadores o secuaces de Calderón, reduciéndole a eslabón insoslayable en la progresiva decadencia de la comedia, ha contribuido al desprecio general y al trato negligente de Diamante por parte de la crítica. Ha contribuido también a que por tanto tiempo hayan predominado las interpretaciones que únicamente pudieron ver o supieron afirmar que Diamante fue un imitador de Calderón y de los demás dramaturgos de la época y a que en las investigaciones y estudios posteriores se hayan resaltado los aspectos negativos o tratado de demostrar que el arte de Diamante ejemplariza el período de decadencia de la comedia española del Siglo de Oro. Hacía falta enfocar las comedias con arreglo al gusto y a las ideas de la época en que fueron escritas.

El primer aporte en esta dirección lo constituye la

monografía de Emilio Cotarelo publicada en 1916, que continúa siendo fundamental por la información bio-bibliográfica que contiene sobre el dramaturgo y su teatro.¹⁰ Después de esta investigación que ha puesto en mejor perspectiva la crítica, el teatro de Diamante ha despertado el interés de eruditos fuera de España.¹¹

Para Cotarelo, el primero que hasta entonces muestra conocer todos los textos de la producción de Diamante y quien representa la aproximación más objetiva a su obra, "Todavía mantiene Diamante vivo el fuego del altar de nuestra incomparable musa dramática".¹²

En su opinión, las fallas que se le atribuyen son típicas de una época en que la comedia se caracteriza por tipos de bravucones bulliciosos y de un momento preocupado por rehacer, revisar y retornar a los asuntos viejos. Las prohibiciones oficiales, aunque no se tenían muy en cuenta, fomentaban, sin duda, la tendencia a la refundición que caracteriza el teatro de ese período. Si pensamos, como Menéndez y Pelayo,¹³ que en la historia literaria no hay antecedente despreciable ni obra maestra que no esté precedida por informes ensayos, consideraremos equivocados los juicios negativos de Schaeffer sobre el dramaturgo al juzgar las obras que incluye en su Historia. Cotarelo, quien defiende el mérito de El honrador de su padre, lamenta "la total incomprensión...del objeto y alcance

poético de esta y otras buenas obras del poeta" porque si Diamante no es original en las comedias que Schaeffer enjuicia como historiador y crítico, hay que reconocer, dice, que da proporciones más artísticas y simplifica los asuntos tocados por otros. Concluye Cotarelo que muchos de los juicios negativos y la prevención desfavorable de críticos e historiadores del teatro se deben, en parte, a nuevos gustos o a la exigencia romántica de originalidad del siglo XIX, pero "más que todo ello se debe a la total incomprensión de sus obras".¹⁴

Corresponde al crítico alemán Habicht el mérito de considerar el autor como es, no por lo que no fue. Así visto, Diamante se convierte en un dramaturgo más eficaz de lo que hasta ahora ha venido pareciendo. Al estudiar las técnicas, señala la creación del guapo como una aportación de Diamante a la comedia. La presentación sugestiva del soldado guapo destacada por Habicht podría relacionarse con la visión crítica que se percibe en el teatro del autor. Como veremos más adelante, las obras que se consideraban típicas de su tiempo llegan a parecer más una parodia, una protesta y una excepción.

Los ensayos de investigación se han detenido con exceso en las convenciones y los préstamos ocupándose casi exclusivamente del problema de la autoría de las dos comedias más populares de Diamante, El honrador de su padre

y La judía de Toledo¹⁵; considerada ésta como la obra más importante del autor y a la cual Diamante debe su fama.

En los Estados Unidos se ha escrito bastante sobre La judía..., en parte, porque Ticknor, poseedor de un manuscrito de La desdichada Raquel,¹⁶ creyó que se trataba de la misma obra y la atribuyó a Mira de Amescua:

I have his "Desgraciada Raquel", both in a printer copy where it is attributed to Diamante, and in an autograph MS.,...[the]permission to represent it is dated April 10th, 1635.

Hugo Rennert propuso la teoría de que otro manuscrito, ahora perdido, pudo haber sido la fuente común de los dos dramaturgos.¹⁷ D. A. Murray¹⁸ y J. A. Castañeda¹⁹ han tratado de resolver el difícil problema de autoría planteado por Ticknor. Murray acepta la teoría de Rennert de una fuente común desconocida. Ambos niegan a Diamante la paternidad y consideran que La judía... es un plagio servil de la comedia de Mira. El primero hace una comparación de los textos y halla que son muy pocos los versos originales de Diamante; el segundo se fija en el Ms. y en la evidencia, fácil de atacar, de las fechas. Como lo que estudia Castañeda es la obra de Lope, coincidimos con la opinión de Gerald Hilthy, para quien el problema requiere nuevos estudios y más investigación.²⁰ De ello se

ocupa nuevamente Habicht en un apéndice de su estudio del drama de Juan Bautista Diamante en el que después de examinar el lenguaje y señalar las características estilísticas concluye que La judía... fue escrita por Diamante.²¹ Al negar a Diamante la paternidad, los investigadores seguidores de Ticknor han contribuido a hacer más borrosa la figura del autor. Los críticos que defienden la atribución a Diamante -y son ellos la mayoría- sugieren que la originalidad de la pieza puede verse en su estilo y espíritu, en el ambiente de trágica belleza y, sobre todo, en la índole de la protagonista. Esta atribución es ya tradicional y está representada por críticos tan severos y tan duros con Diamante como son Schaeffer²² y Menéndez y Pelayo.²³

Respecto de El honrador de su padre, Emilio Cotarelo supone la existencia de un tercer modelo, desconocido hoy, que imitaría en parte a Guillén de Castro y en parte a Corneille y que Diamante habría refundido. Añade Cotarelo "Que [creer que] El honrador de su padre sea una copia de El Cid de Corneille es tan garrafal desatino que no merece impugnarse" y que:

Quizá sería alguna de las dos comedias del Cid que por testimonio de Lope de Vega sabemos que compuso muy a comienzos del siglo XVII, el poeta aragonés Pedro Liñán de Rianza.²⁴

A. de Latour²⁵ y A. de la Fee²⁶ limitan su interés a la obra sobre El Cid.

Existen dos tesis doctorales que se ocupan de la obra completa de Diamante, una de ellas inédita. Raimond Wisleitner estudió las comedias y las zarzuelas de Diamante en 1948. Influido por los juicios y opiniones anteriores en materia de falsificaciones, plagios y estilo, propone la tesis ya sugerida por Wolfgang von Wurzbach que Diamante es el primer dramaturgo que muestra interés en el teatro francés y que esta orientación francesa, ejemplarizada en El honrador de su padre, contribuyó a la decadencia de la comedia española que iba ya perdiendo su fisonomía y su carácter nacional.²⁷ Coincide, pues, con Valbuena Prat²⁸ en que Diamante interesa porque representa el mayor acercamiento al arte francés aunque otros dramaturgos de su grupo también emplean motivos que suponen un acercamiento espiritual a la corriente francesa. La preferencia de Diamante por el modelo francés sobre el español, si verdadera, reflejaría, como indica González López, el hondo cambio que se estaba produciendo en el arte dramático de la Europa continental, cuyo centro estaba pasando de Madrid, que lo había tenido en la primera mitad del siglo XVII, a París, que lo asumiría en la última parte del siglo.²⁹

La segunda tesis es la de Joachim Habicht, quien,

aprovechando "el trabajo preparatorio de Wisleithner", hizo un estudio general de las comedias en 1970, publicado en alemán. En su monografía considera el ambiente, los gustos y el estilo de la época, las tendencias, las técnicas teatrales y los motivos dramáticos para indicar los puntos en que Diamante se separa de sus modelos Lope, Tirso, Guillén de Castro y Calderón. Da importancia a los personajes en general para estudiar un poco más los masculinos y entre ellos la figura del guapo que, considera una de las mayores contribuciones de Diamante a la escena española de fines del siglo XVII. Ello es importante porque al resaltar lo que Diamante aporta de nuevo a la comedia demuestra que este dramaturgo no es un simple epígono o imitador de Calderón ni de los demás dramaturgos y que hay en su teatro rasgos que lo singularizan y destacan entre los poetas dramáticos menores de su tiempo.³⁰

Ya se habrá hecho evidente que aunque Diamante es uno de los dramaturgos menores más nombrados, continúa siendo uno de los menos estudiados. Después de Cotarelo no hay en español un libro dedicado a la obra de este autor. La crítica y la erudición españolas siguen siendo bastante parcas en su interés por el arte dramático de este autor, si bien es cierto que los historiadores más recientes se muestran más benignos con él.³¹ Sin ver o sin aceptar todavía que a través de su teatro Diamante está satirizando

varias formas de fanatismo; una es el permitir solamente la representación de comedias de tema religioso y de personajes heroicos de la historia, limitación que él supera haciendo de célebres soldados como Don Lope de Figueroa en El defensor del Peñón, la expresión estética de un militarismo caduco e impotente. A su lado, Juan Gómez, soldado guapo que encarna el héroe decadente. También investiga los móviles y analiza las dos actitudes fanáticas extremas frente a la mujer: la vilificación y la idealización hasta la glorificación en la santidad y las relaciona con la comedia.

En fin, los dos únicos investigadores que verdaderamente se han ocupado de la producción completa de Diamante son los europeos Wisleithner y Habicht. El carácter general de sus investigaciones les ha permitido apuntar en muchas direcciones sin poder detenerse o profundizar en ningún aspecto determinado. El estudio de Habicht, además de ser uno de los primeros, tiene el mérito de resaltar que Diamante contribuyó al teatro español con innovaciones significativas como la creación de un tipo mezcla de valiente, majó y petimetre que evoluciona y alcanza gran popularidad en la escena del XVIII como reflejo de la obsesión de igualdad.³²

Es ya hora de demostrar que además de la creación y presentación peculiar del guapo como de nuevo héroe, el

teatro de Diamante se distingue por la abundancia de personajes femeninos que sobresalen por su valor y que la consistente exaltación del tipo valiente de mujer va imponiéndose hasta llegar a ser un aspecto fundamental de los personajes y un rasgo característico de teatro del autor.

En las comedias seleccionadas para el presente estudio se ve cómo a través del desarrollo escénico de la feminidad Diamante transforma personajes y mitos artísticos populares. Presenta, por ejemplo, la imagen de la mujer como criatura de venganza y pasión; como una voz de la razón frente a la locura de los hombres; la mujer obligada a ser virtuosa o en instrumento de intriga y engaño; la mujer como una rebelde social; la mujer pervertida por la experiencia; la mujer que se encamina a su realización y finalmente, la mujer que trasciende toda definición sexual para levantarse como figura universal. Las principales son: Isabel de Inglaterra, quien teje una red de engaño, desconfianza y destrucción, que en cierta forma, ella misma no puede escapar; María Estuardo y mártires como Juliana y Teodora, quienes se dan cuenta que la única manera de obtener la libertad es actuando en su defensa; Jimena Y Juanilla, mujeres cuyo ingenio y obstinado sentido común hacen tirar la convención de la corte cuando aprenden que a veces la lealtad femenina debe trascender las más antiguas normas masculinas. Raquel, quien para vengar su honra y dignidad,

destruye su mundo y finalmente su vida en un último gesto de protesta. Fénix, la suprema feminista en la batalla entre los sexos, quien, como Aurora y Margarita, jóvenes guerreras, lidia sus batallas no sólo por la mujer sino por toda la humanidad. Su conjunto forma una especie de constelación especial dentro de la modalidad heroica por la que Diamante es conocido. A una de ellas, a Raquel, debe Diamante gran parte de su gloria de dramaturgo.

Sin embargo, las únicas que mencionan a Diamante en relación con las figuras femeninas son: Carmen Bravo-Villasante apuntando que tuvo bastante afición a vestir de hombre a las protagonistas de sus comedias³³ y M. Ruth Lundelius quien anota que Diamante dedicó varias obras a mujeres de distinto grado de masculinidad.³⁴ Refiriéndose a El hércules de Ocaña acierta en que dicha calidad masculina se limita a querer la dama vengar la muerte de su hermano.³⁵ Melveena Mckendrick en su amplio estudio sobre la mujer varonil en el teatro no le nombra.³⁶

Notas del Capítulo I

¹ Narciso Díaz Escovar, "Poetas dramáticos del siglo XVIII. [sic] Juan Bautista Diamante," 90, BRAH, 1927. págs. 216-26, incluye una lista, incompleta, de las comedias de Diamante. La segunda cita, es del Semanario Pintoresco de Mesonero Romanos, Madrid, 1851-1853, pág. 58. Véase también el artículo reciente de Francisco Sureda, "Algunas Tragedias del Siglo de Oro ante el público de Valencia del Siglo XVIII", investiga la popularidad de autores como Mira Moreto, Belmonte, Zorrilla y Vélez de Guevara durante 1705 al 46 y de 1761 al 79 e informa que el público manifestó claramente su predilección por obras como Donde no hay agravios no hay celos, de Rojas Zorrilla; Afectos de odio y amor, Las armas de la hermosura, También hay duelo en las damas, de Calderón; El Negro más prodigioso y El honrador... de Diamante. Muestra además, que junto a una comedia de Mira representada 30 veces por un total de 103 reales, El honrador... se representó 53 veces y se recogieron 942 reales. En Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. en Actas del IV Coloquio del Grupo de estudios sobre teatro español. Toulouse, 1983, 117-32.

² Joachim Habicht, Die Dramen Des Don Juan Bautista Diamante, Ein Beitrag Zur Spät-Comedia, (Universität zu Köln, 1970), pág. 139 n/2. Valbuena Briones al editar las Obras, las da por escritas por el propio Calderón.

³ Ada Coe, Memorial literario, Catálogo biográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819, (Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1935) págs. 127. 164.

⁴ En 1653 se había reafirmado la disposición dictada por el Consejo de Estado en 1644 decretando que en las Comedias deberían tratarse temas en los que se presentaban personalidades ejemplares y las acciones de los grandes héroes que pudieran servir de muestra a los demás españoles. Se les prohibió a los comediógrafos incluir fábulas eróticas. No se debían representar las comedias de la época pasada, especialmente las de Lope que se consideraban corruptoras de las costumbres públicas. Esta prohibición no se dirigía sólo a las comedias de capa y espada, sino contra todas aquellas en las cuales apareciera el tema del cortejo amoroso. Sólo las comedias de tema religioso o heroico podían ser llevadas a las tablas. Es decir, que a partir de esa prohibición el tema de la ejemplaridad es el fundamental y esa ejemplaridad se ve en personalidades heroicas y religiosas. Cotarelo, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, (Madrid, 1904), pág. 164.

5 Ada Coe, Memorial literario, pág. 14.

6 Eugenio Ochoa y Ronna, Tesoro del teatro español, V, (París, 1838), p. 1-27. George Ticknor en History of Spanish Literature, II, (New York: Houghton Mifflin Co. 1871), pág.416-7, n. 20 también da por errónea la opinión de Voltaire.

7 Mesonero Romanos, "Diamante", BAE, tomo 49, (Madrid: Ribadeneyra, 1881), vii.

8 Ibid.

9 José Amador de los Ríos, La Crónica, 1 de julio de 1858.

10 Emilio Cotarelo y Mori. "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias" BRAE, 3, (1916), págs. 272-297 y 454-97.

11 Los primeros historiadores de la literatura española como Ticknor, Schack, La Barrera, Catálogo bibliográfico del Teatro Antigo Español, (Madrid, 1860), p. 123-125; José Orellana, Teatro selecto antiguo y moderno, "Diamante", (Barcelona, 1867), p. 918; y Adolf Schaeffer, Historia del drama español, trad. de Eduardo de Mier, II (Madrid, 1890), p. 218, conceden poco lugar en sus obras a Diamante. Los antólogos y críticos Alberto Aragón Lista, Ensayos literarios y críticos, (Sevilla, 1844), Antonio Gil y Zárate, Manual de Literatura, (Madrid, 1860), p.61 y M. Menéndez y Pelayo. IV y VI de Obras de Lope de Vega, ed. de Enrique Sánchez Reyes (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), p.146, censuran sus hurtos y sus demasías. Federico Sáinz de Robles, El Siglo de Oro del Teatro español, (Madrid: 1948), p. 13, al seleccionar los discípulos de Calderón se decide por aquellos autores que cuentan con la mejor crítica "favorable porque en su obra encuentra más valores de los cotizables en el arte escénico y las características fundamentales que deben informar el teatro para infundirle aliento humano." Diamante está representado por El valor no tiene edad.

12 Emilio Cotarelo, pág. 497.

13 Menéndez y Pelayo, Observaciones Preliminares. Tomo IV de Obras de Lope de Vega, ed. de E. Sánchez Reyes, lli.

14 Cotarelo, 496.

15 Lidia Santalices se ocupó de esta obra en "Las Mocedades del Cid, de Guillén de Castro; Le Cid, de Pierre Corneille y El Honrador de su padre: de don Juan Bautista

Diamante", Anales de la Universidad de Chile (AUCH), 41, (1933), p. 66 y ss. También se ocupa de estas obras Wilfried Floeck en 'Las mocedades del Cid von Guillén de Castro und Le Cid' von Pierre Corneille.' Ein neuer Vergleich, (Bonn: 1969), pág. 71 y sigs; 161 y sigs.

16 George Ticknor, History of Spanish Literature, II, pág. 306 n. 2.

17 Hugo Rennert, "Mira de Amescua et La Judía de Toledo", Revue Hispanique, 7 (1900), 119-140.

18 Donald Alan Murray, "Mira de Amescua's La desgraciada Raquel." Tesis. Stanford University, 1951, pág. 246.

19 James A. Castañeda, A Critical Edition of Lope de Vega's Las Paces de los reyes y la judía de Toledo, (Chapel Hill: Univ. Press, 1962)

20 Gerold Hilty, "James Castañeda, A Critical Edition of Lope de Vega's Las paces de los reyes y la judía de Toledo, Chapel Hill, 1962." Reseña en RF, 77 (1965), 72-79.

21 Habicht, págs. 169-89. También Narciso Díaz de Escovar y Francisco Lasso de la Vega en Historia del teatro español, I, (Barcelona: Montaner y Simón, 1924), págs. 180 y 200-201 consideran que La judía..., es un acierto de Diamante.

22 Schaeffer, pág. 220.

23 Menéndez y Pelayo, Obras de Lope de Vega, IV, págs. 129-154.

24 Cotarelo, págs. 289 y 290.

25 A. de Latour. Pierre Corneille et Jean-Bautista Diamante, (París, 1961).

26 Antoine L. A. Fée. Etudes sur l'ancien theatre espagnol, (París: Firmin Didot, 1873), pág. 433.

27 Raimond Wisleitner. Die Komodien Juan Bautista Diamante, Diss. (Wien: 1949).

28 Angel Valbuena Prat. Historia de la literatura española, II (Barcelona: Gili Galla, 1946), pág. 433.

29 Emilio González López, Historia de la literatura española, Edad Media y Siglo de Oro, (New York: Las Américas Publishing Company, 1962), pág. 485.

30 Habicht, pág. 18; Vern G. Williamsen en su The

Minor Dramatists of the Seventeenth Century, (Boston: Twayne, 1982), pág. 106 dice que La reina María Estuarda y La Magdalena de Roma, merecen ser estudiadas por ser de las pocas comedias originales del autor.

31 Guillermo Díaz-Plaja dice que Diamante está dentro de la tendencia que empezaba a notarse hacia el desprecio de la rima. Véase Historia General de las Literaturas Hispánicas, III, (Barcelona: Barna, 1957), págs. 482. 32 René Andioc, Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII, (Madrid: Castalia, 1967), pág. 159. Andioc indica que la petimetría resulta de la asimilación por las clases populares de la mentalidad aristocrática, como el intento de diferenciarse de la masa, de negarse a ser pueblo. El majismo aristocrático nace de la actuación de los nobles como petimetres. Ambos reflejan la obstinación por la igualdad y la falsificación de valores. Ambos son el elemento y el motivo de la parodia y la farsa en el teatro. Muchos de los antecedentes de estos tipos fueron estudiados por Hannah Bergman en Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses, (Madrid, Castalia 1965). págs. 229-246.

33 Carmen Bravo-Villasante, La mujer vestida de hombre en el teatro español, Siglos XVI y XVII (Madrid: Revista de Occidente, 1956), pág. 168.

34 M. Ruth Lundelius, "The Appeal of the Mujer Varonil in The Theatre of the Siglo de Oro". Tesis. University of Pennsylvania, 1969, pág. 140.

35 Ibid.

36 Melveena McKendrick. Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the mujer varonil, (London: Cambridge University Press, 1974). Para bibliografía moderna sobre feminismo y crítica literaria, v. Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), especialmente las págs. 229 y 230.

Capítulo II

El teatro de Diamante. Datos generales

Al resaltar lo que hay de original en las comedias, Habicht tiene en cuenta el grado de importancia que Diamante dio a sus fuentes y partiendo de esa base las clasifica en comedias de imitación, comedias de refundición y comedias de adaptación, encontrando que es en este último grupo es donde Diamante muestra tener mayor originalidad por estar más alejado de otros dramaturgos.¹

La clasificación de Habicht que le permitió resaltar algunos rasgos característicos del autor y ver, no sólo lo que Diamante aprovechó de la herencia dramática, sino lo que no incluyó, lo que cambió y lo que logró hacer con los elementos propios o heredados, sigue manteniéndose dentro del prurito de originalidad. Siendo ya hora de alejarse de esta preocupación limitadora y aunque sería posible dividir la producción del autor en comedias y dramas, se utilizará en este estudio la más amplia y ya tradicional división hecha por Cotarelo de comedias religiosas o devotas, comedias históricas, comedias novelescas y de enredo y zarzuelas.² Con ella será más fácil soslayar las convenciones y los préstamos en que insiste la mayor parte

de los críticos.

Sin olvidar las preferencias de los representantes, ni los gustos del público, es posible vincular la importancia que da el autor a la valentía como elemento fundamental de sus comedias a su vida de soldado y caballero, quien además "De dos cosas es tentadísimo en extremo/que son, música y batalla".³ Los datos que de él conocemos por Cotarelo, su biógrafo más importante, parecen ser la levadura de su formación de dramaturgo; pues "...logra su pluma por los puntos del buen corte de su acero, y su espada da la razón de su pluma".⁴

A lo largo de los treinta años que dura, más o menos, su carrera de escritor dramático, Diamante experimenta con los distintos tipos de comedia con el mismo ideal que le impulsó en la vida.⁵ Si se relaciona el heroísmo unidimensional del soldado valiente, la fuerza bruta del soldado guapo y fanfarrón y el ánimo valiente de las protagonistas que casi siempre prestan su nombre al título de la comedia, se verá que en la obra de Diamante hay unidad de pensamiento y que lo heroico constituye una ley interna que sirve para estudiar los temas y las líneas ideológicas fundamentales que gobiernan y encuadran las comedias. La importancia de esto surgirá al tratar las figuras femeninas en conjunto e independientemente dentro de la respectiva comedia, pero cabe mencionar aquí que el

mérito de Diamante como poeta heroico se evidencia de manera más clara y convincente, en las figuras femeninas porque en los diversos matices del espíritu de la mujer halla el heroísmo distintos modos de expresión.

En Santa Teresa y en La Magdalena de Roma, por ejemplo, hay un enfoque continuo sobre el problema dramático en el cual se manifiesta el deseo de querer satisfacer el autor una necesidad interna de lo que era apropiado a su personalidad, su sentido del héroe y la percepción del mundo dramático que creaba en cada obra. En otras comedias funde la fuerza física y el ánimo atrevido del héroe masculino con la capacidad heroica de la mujer hasta el punto que la valentía vuelve a ser un elemento fundamental en la creación de sus personajes, llega a convertirse en rasgo característicos de sus comedias y hace de su teatro una exaltación verdadera de las almas fuertes y valerosas. En María Estuardo, Catalina la Bella, Santa Teresa, Santa Juliana, Porcia, Fénix y Raquel, mezcla el coraje, el valor y la actitud resuelta y decidida con distintos matices amorosos. Al tratarlas dentro del tipo y resaltar su ánimo valiente, presenta a la mujer heroico-religiosa, heroico moral, heroico-intelectual y heroico-sentimental.

Esa unión de heroísmo y sentimiento amoroso, constituye una de las claves de este teatro. Su función es

estética y psicológica. A través de ella Diamante va a mostrar una visión moderna de la mujer, la virtud y la moralidad. Por lo tanto, cualquier intento de investigación sobre el teatro de Diamante ya esté movido por un interés histórico, estético o valorativo, hace necesarios el conocimiento y la apreciación de las figuras femeninas, principalmente las que ocupan el primer plano en la comedia por formar ellas una especie de constelación especial dentro de la modalidad heroica del autor.

La crítica ha dicho ya algo sobre el teatro heroico de Diamante aludiendo al protagonista masculino. Mesonero Romanos, en las anotaciones que a manera de prólogo preceden las comedias que incluyó junto a las de otros, en los Dramáticos Posteriores a Lope de Vega, observa que la comedia heroica de personajes históricos, de vida de santos o de misterios de la religión, es el campo en que Diamante gustaba lucir aquellas gentilezas que debieron cautivar la opinión del público.⁶ Schack sostiene que sobresalió Diamante en las representaciones de sucesos de la historia de España; siendo pocos los poetas que pueden comparársele,⁷ y Díaz Plaja opina que se parecía Diamante por componer obras sobre personas de fuerza y valentía increíbles, especie de personajes míticos y tradicionales.⁸ Los críticos basan sus juicios fijándose principalmente en las comedias de tema religioso como La Cruz de Caravaca o La devoción al Rosario; en las de santos varones como Santo

Tomás de Villanueva y El vaquero de Granada; y en los hechos gloriosos de los grandes soldados de la historia de España como el Cid en El honrador de su padre, el legendario rey Pelayo en El restaurador de Asturias, Alonso Céspedes de Meneses en El Hercules de Ocaña, Diego García de Meneses en El valor no tiene edad y don Lope de Figueroa en El defensor del Peñón.

Tal hecho se explica, en parte, porque el héroe que le atraía a Diamante en lo que podemos considerar su primer momento como dramaturgo, es el héroe masculino por excelencia, que en su forma más pura, es el hombre que tiene un alto sentido del deber de vivir heroicamente; el militar que vive cada momento preparado para la acción heroica, acomete grandes hazañas en la guerra y lucha hábilmente en primera fila haciendo frente al peligro; el valiente guerrero que acomete ante la amenaza de la muerte admitiendo al mismo tiempo su terror hacia ella. Al lado de las comedias que cantan las glorias guerreras de los grandes soldados de la historia hay obras en las cuales Diamante deja de presentar la figura monolítica del héroe tradicional y trae a la escena varones de increíble fuerza bruta, soldados mercenarios y guapetones que "hacen/ de su valor su fortuna", como El mancebo del camino, quien por salvarle la vida al marqués de Pescara⁹ asciende a alto rango, o fanfarrones cortesanos triunfadores en escaramuzas que por atildados y elegantes "para pelar/ se visten todos

de gala".10

La presentación del soldado guapo como héroe entre cómico, guapetón y guardaespaldas crea un contraste entre el antiguo ideal heroico y el heroísmo del soldado moderno.11 En El valor no tiene edad, por ejemplo, Diego García, el padre que es la personificación de la virilidad y de la dignidad, pertenece al pasado, en tanto que Sancho, su hijo y el joven soldado Juan Gómez, héroe que es luego El defensor del Peñón, se quedan a la zaga en estas virtudes excepcionales. Su padre, la conocida figura de don Lope, El alcalde de Zalamea de Calderón, es aquí rígido sargento que está de "llevar a cuestras" (I, 12). Era ya tiempo de cambiar personajes y fórmulas convencionales ya ineficaces y gastadas. Don Lope hace evidente que Diamante utiliza el cliché dramático para reaccionar contra la veneración y el abuso de la norma.

El papel de los personajes femeninos

Ya en las comedias anteriores de heroísmo o guapeza militares se encuentran algunas heroínas que llegan a realizar acciones que requieren un enorme esfuerzo físico y gran temeridad. En El defensor..., por ejemplo, Marcela, tipo de enamorada guerrera (llamada también Manuela), prende y rinde tantos moros como su enamorado Juan Gómez. El papel limitado de las heroínas valientes en las comedias

militares se acrecienta en las novelescas o palaciegas de tipo caballeresco y mitológico, donde la dama, que es siempre hermosa discreta y valerosa, va a dominar la acción sin alcanzar todavía como personaje ser hacedora de su propio destino. No distinta a los tipos que la preceden, la heroína de las comedias novelescas es capaz de combatir en la guerra con valentía, fuerza y denuedo, sabe exigir o imponer el respeto que le es debido; y luchar con coraje y atrevimiento en las batallas del amor y del honor. Hay otro momento que cronológicamente no es anterior ni posterior, en el que Diamante deja de ocuparse de las cualidades del héroe masculino y trae a su teatro grandes mujeres que la leyenda histórica, nacional o extranjera, religiosa, mítica o literaria ha destacado como grandes modelos de pecado o virtud. El papel de la mujer aumenta en estas obras y llega incluso a desplazar al hombre militar como figura central para surgir como héroe más noble y convincente. Diamante coloca en ellas la corona de la feminidad y en sus manos el cetro de un poder igual y aun superior al de los hombres.

Las vemos el papel de reinas guerreras, santas andariegas, jóvenes que sólo se someten a la subordinación divina, casos extremos de bandoleras, visionarias, esquivas y desdeñosas damas que abandonan el hogar y deambulan por los bosques. Son representaciones concretas del tipo de mujer heroica y variaciones del tipo literario de la

heroína rebelde y liberada que bajo el nombre de "Mujer Varonil" han estudiado Romera Navarro,¹² Carmen Bravo-Villasante,¹³ Bárbara Matulka,¹⁴ M. Ruth Lundelius¹⁵ y Melveena McKendrick.¹⁶

El interés de estas enérgicas y valerosas damas va mucho más allá de su peculiar condición de valor y rebeldía. Encarnan los dos tipos genéricos que corresponden a la visión de la mujer con arreglo a su naturaleza y según la hemos heredado desde el mundo antiguo hasta nuestros días. Uno es el tipo venusino de mujer de atractiva belleza e irresistible fuerza erótica; el otro es la mujer menos atractiva físicamente pero capaz de dominio intelectual y psicológico, reflexiva y controlada poseedora, además, de un gran poder de observación, que le permite rechazar a quienes acuden a ella por erotismo o ambición. Son personalidades heroicas que anduvieron por el mundo y que están acreditadas principalmente por haber intentado o llevado a cabo empresas de gran importancia y trascendencia en el terreno social, religioso, político o en el campo de la vida privada. Más que los hechos que las hicieron seres memorables, Diamante las elige y exalta por lo que tienen de inexorablemente humano, por la grandeza de sus anhelos, su coraje natural, su actitud decidida y por su espíritu valiente.

El conflicto

Su actitud valiente y atrevida está íntimamente enraizada en su naturaleza. Poseen gran hermosura, pasión, encanto, ternura y piedad y todas las demás cualidades que todavía definen a la mujer y a la feminidad. Sus actos y su conducta rebelde tienen su dinamismo en el conflicto externo que es un nudo de arbitrios en el que las opciones políticas, eróticas y afectivas que afectan y son afectadas por una opción moral, que actúa sobre la psique y llega incluso a destruir al personaje. El conflicto exterior, como siempre en el teatro, consiste en el choque entre el individuo y la sociedad; es el problema entre la autoridad política, o familiar que exige obediencia absoluta e incondicional. Un conflicto entre la conciencia individual y la autoridad pública o civil, entre lo sagrado y lo profano y entre la libertad y la tiranía. Ante la presión social, los personajes femeninos valientes y esforzados reaccionan y actúan en defensa de la libertad de varios modos: para librarse de la sujeción y de la exigencia de obediencia ciega a la injusta o arbitraria autoridad; para cuestionar la observancia de la norma que oponen; y para seguir su propia conciencia. Todas valoran la libertad y según lo habitual en la escena basan sus argumentos y sus acciones en su valoración del libre albedrío. Querer, pues, afirmar su naturaleza humana y de mujer, hacer su vida y decidir su destino, es motivo de tensión y la base

del conflicto en las comedias.

El cambio fundamental en la visión del héroe y del heroísmo interesa porque se encierra en él un propósito ético y estético que hay que tener en cuenta para entender los personajes, las comedias y a Diamante como autor dramático.

En las comedias de tipo palaciego en las cuales la única limitación parece ser la imaginación, el conflicto lo resuelve felizmente la ingeniosa y divertida dama que a veces presta su nombre a la comedia. En los dramas trágicos y de martirio los distintos aspectos del conflicto se proponen menos desde supuestos teóricos y mucho más desde ángulos humanos. En Santa Juliana, por ejemplo, Diamante trata el conflicto entre el deber político y la piedad filial, poniendo como protagonista a un personaje femenino moralmente intachable luchando por vivir en un mundo ético gobernado por principios universales como el amor, la piedad y el perdón. Frente a ella está su padre, hombre ambicioso de dinero y posición y un gobernante que se deja arrastrar por la pasión. Con esta historia de los amores de un gobernador romano por una casta joven, Diamante construye una pieza que es una ejemplaridad político-moral contra el abuso del poder y de autoridad civil y política y una exaltación del valor del personaje femenino que presenta heroica y santa. Presenta el

carácter ambivalente del martirio, no solamente como camino de gloria, sino su aspecto negativo en la pérdida de la vida y del bien que encarna la protagonista que ansía la corona de santidad.

A partir del momento en que la mujer valerosa surge como héroe de la obra, Diamante se muestra como un autor más serio y contenido en tono, técnica y estilo. La lucha del héroe femenino se hace cada vez más interior que exterior; la comedia se convierte en un drama de la vida íntima, y la personalidad del héroe se robustece, crece hacia adentro y cobra un vigor y una independencia que coloca a estas protagonistas entre las creaciones más típicas del autor. Los abundantes elementos políticos y religiosos que pesan en estas obras, constituyen un andamiaje externo que hace parecer convencional la comedia pero, que, en realidad, expresa los distintos niveles en que operan estas obras y deja abiertas varias perspectivas que permiten establecer conexiones menos extrínsecas que las señaladas hasta ahora sobre las categorías estéticas absolutas o entre el tipo, la figura y el modelo.

Para estructurar sus obras Diamante resucita los antiguos argumentos, diatribas y defensas que existen sobre la mujer, pero redefine, remodela y reinterpreta los hechos y el personaje de un modo que el antecedente tradicional o el modelo dramático dejan de ser especie de reliquias

históricas de gran significación. Por lo tanto, todos estos elementos, origen de la veneración o abuso de que es objeto el personaje, van a reflejar actitudes intelectuales y posturas políticas contra las cuales reacciona su comedia. En su recreación artística Diamante va a vivificar el personaje. Representa la transformación del drama humano, personal y público, en historia y el acto supremo que, considerado virtud o defecto moral, transformó a grandes mujeres en ejemplos positivos o negativos, leyenda, mito y personajes literarios, pero se aleja de esa visión y expresa el alma inmensa de personas, que antes de convertirse en leyenda, combatieron con igual heroísmo en la guerra contra enemigos militares, contra su pasión y contra los más grandes obstáculos en la vida.

La acción dramática disminuye en estas obras y, con este cambio, Diamante registra el paso de la acción heroica a la historia heroica, por lo cual, hay más interés en el mundo interno de sus personajes. Un mundo que hay que conocer deteniéndose en sus emociones, en sus reacciones, en sus palabras, en sus silencios, en su rebeldía y en su pasión. La pasión erótica que comúnmente se le atribuye a la mujer, el carácter histórico legendario del personaje y su función dentro de la obra, dan una nueva y amplia visión de la imagen femenina de entonces y de siempre, de la persona recreada en la escena y de la mujer ideal del momento.

Caracterización

Si la presentación irónica y grotesca del guapo como encarnación de la decadencia de la virtud militar tenida como ideal quimérico de un mundo utópico representa una visión crítica del mundo, los personajes femeninos hacen que esa visión crítica penetre diferentes niveles de la mentalidad exhibida en el arte y en la sociedad. Unas son el vehículo de una sátira o parodia cuyo fundamento son los temas más venerados y respetados en el teatro, otras se declaran campeonas de los derechos de su grupo humano y combaten valientemente patrones de conducta que sostienen un orden aparente y encubren el caos. Sin duda, estas fuertes, desenvueltas y apasionadas jóvenes tienen muchos rasgos exteriores comunes al tipo de mujer varonil, pero el hondo filón humano de que están dotadas hace que compartan con las figuras más importantes de los dramas la universalidad del temple diamantino distinguido por la gran fuerza con que revelan su carácter.

Diamante expresa su visión crítica desde el ángulo teatral, ya tratando el modelo literario o dramático como encarnación de mitos populares y estos como productos de la imaginación. En comedias como El honrador... y en Industrias de amor..., mezcla la ficción, la sátira y el ingenio para que todo acabe bien. Las acciones y las

motivaciones de los personajes están tratadas con ironía, ya como principios de vida prácticos, ya como valores absolutos, lo cual, en los dramas conduce a la tragedia de idealismo moral. Lo que motiva a estas protagonistas es el vivo deseo de verdad exteriorizado, en la lucha por la igualdad y en la preocupación por la inmortalidad. En cualquier caso, la caracterización de mujeres valientes y varoniles como héroes femeninos, encarna las diversas dimensiones de su idea del arte y la sociedad porque les atribuye o las reviste de aquellas pasiones, hábitos y costumbres que se admiran pero que no se respetan siempre.

Exteriormente los personajes femeninos están trazados con rápidas y acertadas pinceladas que encarecen la hermosura de la dama como en el verso "No hay traje que no te esté"(Industrias de amor..., II, 16); dan importancia a los ojos, a la voz a la nobleza, a la hidalguía y al donaire para darnos en líneas de eficaz concreción la persona y la personalidad.

Los galanes que las conocen y admiran exclaman a menudo "Qué hermosura y qué entereza" y con ello hacen una rápida caracterización y pintura. Se subraya el atractivo y el encanto físico demostrando la conciencia de la mujer en el contexto del amor y acentuando la emoción humana en el cotidiano vivir. El rey Alfonso hablando de Raquel dice "vi en sus ojos todo el sol/ de negros lutos bañados"; son

" Sus ojos, bellos luceros/Que abrasan lo que iluminan/Y alumbran lo que encendieron"(La judía..., I, 6) y que "Por los ojos y las manos;/introdujo en mí el veneno" (Ibid). Son rápidas siluetas exteriores pero personas de matizados sentimientos, rasgos psicológicos precisos y proceder humano.

Cuando la protagonista es un ser en el cual lo divino pesa sobre lo humano, Diamante la deja esquematizada, pero la hace un compendio de hechos psicológicos, sociales y culturales de delineación siempre consistente y completa. Característica de ellas es que a menudo se analizan y se discuten revelando que en sus espíritus se mezcla la fuerza de la naturaleza, el ímpetu de la juventud y la tradición ascética, estoica y cristiana. Así, por ejemplo, la silueta de Catalina Pazzi, que en la comedia recibe la corona de santidad, está apenas sugerida, llega a parecer un ser angelical y aunque su presencia física en la comedia es limitada, ella queda grabada en nuestra mente. Su santidad laica y luego su clausura como solución a un problema de familia heredado por generaciones, son decisiones que muestran que no pierde la finura psicológica de los seres humanos que tienen los demás personajes creados por el autor.

El trazado realista de los personajes femeninos moralmente perfectos se aclara en La Reyna María Estuardo,

a través del motivo de la huida. Tal motivo, muy importante en todo el teatro del autor, apunta al cambio de dirección, y técnica, proyectando eficazmente la distinta perspectiva -moral y estética- de las obras que tienen por protagonista personajes femenino patéticos o trágicos. En los varios intentos que hace la reina de escapar, según el código de moralidad vigente, ponía a riesgo su nobleza, su grandeza, majestad y vida. Se piensa en el por qué de todos sus fracasos, pero aun con la duda, parece perderse a nuestros ojos la natural virtuosa tendencia ascensional que encierran tantas obras y tantos personajes áureos que Hatzfeld llegó a definirla como característica del Barroco.¹⁷

Evidentemente, ya para la época en que Diamante escribió fue fácil dramatizar el querer salvar la vida a todo precio en favor, quizá, de una verdad más humana y de un mayor dramatismo en el realismo simbólico. Al intentar huir, María Estuardo se opone, resiste y niega a sacrificar la vida civil o física que es, tradicionalmente, expresión del alma noble y grande y con ello se acerca al modelo aristotélico, según Hatzfeld, que el espíritu tridentado había sustituido, transformando las personas históricas en seres que se honran literalmente como hijas de María.¹⁸

La caracterización de las santas y las reinas como personas de cualidades positivas y negativas, restablece el

equilibrio inestable entre la virtud y la flaqueza, entre la vilificación (Eva) y la glorificación (María) de quienes después de todo, fueron humanas. En ella Diamante da otra voz a las polaridades que aborda el teatro a partir de Calderón, trata de reintegrar la persona y devolver al tipo y a la mujer como personaje dramático, algo de la humanidad perdida. No siendo ya la mujer carne sin alma, ni espíritu sin materia, ni tema de controversia, Diamante la presenta llena de aspiraciones y anhelos; luchando para conseguir, como los hombres, opciones que le permitan la felicidad en el cotidiano vivir, de acuerdo con la naturaleza que le ha sido dada. De todas brota la chispa de una reacción que aspira a la renovación de la norma y del espíritu.

El personaje femenino que reemplaza al héroe militar como figura central en las comedias de Diamante, es heroico no ya por las proezas que han realizado, sino porque lucha, sufre y aprende. Aprende cómo ha de vivir para triunfar de la adversidad. La lucha que mantiene dentro y fuera de su alma tiene como eje su dignidad moral. La resistencia y el fracaso vital del personaje en la lucha de imponderables que es su vida hace heroica su existencia, mártir al personaje y lastimosa su muerte. Sus modelos son jóvenes virtuosas desde el comienzo hasta el final o venusinas mujeres conocidas como grandes pecadoras y vistas en la tradición popular como pitonisas de la carne. Están concebidas dentro del marco de la visión que acerca a la

mujer al tipo de Venus y a la tradición bíblica de Eva, pero Diamante se aparta del trazado convencional porque le da un alma grande capaz de acción heroica o una conciencia que es tan activa como su pasión. Su símbolo es la Magdalena; la mujer que conoció el torbellino de la pasión, los misterios del amor profundo y las tribulaciones del arrepentimiento.

La pasión en ellas es una fuerza vital poderosa no un defecto moral y menos una fuerza exclusivamente erótica. Su pasión es también por el honor, por la virtud y por la fe. La rebeldía, el orgullo, la resistencia y la obstinación son en el fondo firmeza, constancia y valor. La ambición, el deseo de gloria o poder cuando no dominan y enceguecen son aceptados como cualidades vitales, señales de grandeza espiritual y de coraje moral. Son mujeres de nobles y altos sentimientos quienes sacrifican su fe, su patria, su raza, su familia, su honra y aun la vida y así, su pasión profunda es la fuerza con la que luchan por afirmar su dignidad, su naturaleza y su trágica virtud. La salvación y la gloria funciona como el kleos de los griegos en cuanto garantiza su inmortalidad. La gloria está reservada a las santas y se realiza de modo visual cuando al morir, una embajada del cielo sale a recibirlas y elevándose con ella, se acercan a la divinidad.

Para Habicht, los tipos venusinos de mujer forman un

subgrupo dentro del teatro religioso del autor que él denomina comedias de conversión.¹⁹ Son estas las protagonistas más importantes de Diamante. Dos de ellas, Raquel y María Estuardo, alcanzan altura trágica y representan un hallazgo en la realización de la forma que busca el autor y que va perfilándose en los personajes femeninos que funcionan en los distintos géneros de comedia. Por su muerte heroica las dos reinas protagonistas de los dramas histórico-legendarios trascienden toda definición sexual para surgir como figuras heroicas universales. En ellas Diamante se proyecta, si no como un dramaturgo excelente, sí como un creador de héroes dramáticos verdaderos.

Otros personajes

Además del guapo y el lindo, hechos para divertir, Diamante presenta ciertos tipos masculinos como el soldado sin cariz de cortesano y grupos específicos en quienes señala faltas contra la virtud. Son: cortesanos desleales, padres crueles, gobernantes que abusan del poder para dominar, gobernar o violar doncellas; están presentados en todo su egoísmo, soberbia y desmesura. Los vemos empleando toda táctica política y psicológica para alcanzar la meta que dicta su pasión personal. Su papel dramático consiste en desencadenar los hechos que causan dolor físico o moral; traen el caos poniendo en peligro la pérdida del reino

político o personal hasta conducir a la catástrofe. Los cortesanos están caracterizados fundamentalmente de tres maneras: como conspiradores, intrigantes y ciegos por la ambición.

El plan de los dramas de fondo político-religioso no es otro que el de una intriga cortesana, la lucha por conquistar el favor real, es decir el poder, fundamenta los móviles de la intriga. La traición y el funesto plan de los ministros de La Reyna María Estuardo le sirve de instrumento y excusa a Isabel para asegurar su corona. La obra avanza conducida por la pasión de mando de los nobles y la rabia que transforma a la reina Isabel de rival en adversaria de la reina escocesa. Explicativas son las palabras cínicas del doble espía Clotaldo, quien pudo sobrevivir porque: "yo cuerdo le apruebo [a Enrique]/lo que me infama" (III,449). Cabría preguntarse si las mismas palabras podrían aplicarse al triunfo de Isabel. Para los nobles, según lo expresa Alberto, el poder tiene un matiz de deseo caprichoso de mandar y gobernar. A Alberto le preocupa que, por ser la reina Estuardo "cuerda, sagaz, atenta, capaz y de claro entendimiento" vaya, a influir para que Isabel se case con Eduardo y a

destruirnos la intención,
a tí de la sucesión
a que aspiras dichoso

a ti del noble interés
 que de aquel logro se allana
 y a mí de la dicha ufana
 a que aspiraba después.
 Pues pudiendo tú Reinar,
 tú servir, yo disponer
 puede Estuarda deshacer
 lo que podemos lograr

Y perder
 un Reyno, y una afición
 un premio y una ambición
 no lo consiente el poder.

I, 416/7.

La ambición como pasión no es en sí misma un defecto moral en el teatro de Diamante. Las reinas defienden el poder para realizar la alta misión que consideran les ha sido encomendada. Para ellas el poder es el medio de defender la fe para salvar el alma (María) o la monarquía (Isabel). Por el poder los personajes masculinos y femeninos en los dramas de fondo histórico se aniquilan, se deshacen y se destruyen unos a otros y a sí mismos. Diamante pinta a los nobles caballeros asentando la mano en lo político para mostrar cómo alrededor del trono el principio y la vida son dos cosas diferentes. Su egoísmo afecta el modo de percibir el deber, el juicio ético y social. Son

Enr. Eduardo, no soy yo
 quien tu fortuna combate
 pienso que a Isabel me quitas
 y soy de Isabel amante.

II, 442.

El mismo conflicto de actitudes con pequeñas variantes existe en La Judía... donde todos estos tipos, tratados por otros dramaturgos como el gérmen del problema social y dramático, son los mismos que gobiernan la sociedad y dictan sus leyes. Al pasar a la escena de Diamante están retratados con diferente lente crítico por el autor. Unos pocos actúan como personas de buenas intenciones, tienen un conocimiento parcial de las cosas y desde esa perspectiva limitada persiguen una causa sincera de acuerdo con su mejor entendimiento de las cosas, como Fernando Gómez en La judía..., o el doble espía Cleotaldo, (La reina María...) personaje de conducta ambigua y alma opaca, quienes hacen difícil decidir quiénes son los enemigos, los buenos o los malos. En lo que sí no cabe duda es en que todos contribuyen a la tragedia final. Ambigua parece la personalidad del rey Alfonso en La judía. Su trazado obedece, en parte, a que opone el rígido acatamiento de las normas caballerescas que en grado exagerado visten el amor y el honor de externa cobertura no propias de la vieja y heroica caballería hispana que él encarna; y en parte, a querer mostrar Diamante la enérgica pasión juvenil, sin

que ello justifique sus actos. Diamante enfoca dos pasiones encontradas: el amor y el odio. El "Pontífice Sumo" de los judíos, el padre amoroso, pero movido por el deseo de honra, el odio, la envidia y la ambición de los nobles que asesoran al rey y Alfonso mismo, ponen en peligro, acechan y destruyen la integridad moral de la protagonista y, finalmente, a Raquel. Los celos, la envidia, o la ambición entre los distintos grupos le permiten a Diamante más que criticar, sacudir a los personajes y al público haciendo la responsabilidad colectiva.

Los hombres excepcionales son muy pocos. Eduardo en La reina María Estuardo, que es quizá uno de los personajes más trágicos del teatro de Diamante, encarna el nuevo héroe, el caballero cristiano. Eduardo se destaca entre los personajes masculinos. Heroico y sentimental, es el fundamento de la intriga y del conflicto que se origina en diferentes niveles de la realidad. Vive enamorado de la reina María para quien "...es nombre amor que ofende /mi decoro en la voz vuestra," (II, 437), pero para Eduardo ese amor "que ha sido un Ciego [es]la guía,/ que me alumbrá, y me gobierna/ para salir del horror que confunde a la Inglaterra". (Ibid).

La caracterización de Eduardo tiene otro interés. Es un reflejo de la reina Estuardo; posee las mismas

cualidades y virtudes que ella, se declara su protector pero contribuye a su destrucción. El verso "Noble soy y a tu sangre se lo debo" (II, 443), con el cual Eduardo comunica que siente su orgulloso parentesco con la reina de Escocia como un deber, explica, además, por qué él siente, piensa actúa y reacciona del mismo modo que su prima. En la primera parte, especialmente, Eduardo es espontáneo, impaciente y hasta falto de prudencia, y la reina se lo hace saber en varias oportunidades. Una es cuando, temerosa de dar motivo de sospechas a la reina Isabel, le advierte disgustada: "olvidáis la ceguedad que os despena" (I, 431) y otra, un poco más adelante: "porque si amor es disculpa/ de venirme a ver, no es cuerda" (II, 439). Se le atribuyen estos mismos rasgos a la reina, pero no parece tenerlos, quizá porque cuando la hallamos está ya transformada en un ser pasivo y deshecho por el padecimiento físico y espiritual que le trae la calumnia del crimen contra el rey su esposo. El rey fue muerto, en presencia suya, por el Barón de Brieste y otros seis caballeros de Escocia e Inglaterra que se oponen a ella como reina.

Enrique, rival de Eduardo, aspira a ser rey, casándose con Isabel quien, según todos creen, quiere a Eduardo; tal vez le quiere pero más parece que le cela como su gran soldado y exige de él absoluta lealtad. Eduardo sufre hondos conflictos y se debate entre el amor a María y su

lealtad a Isabel:

A Estuarda adora mi amor
 a Isabela amo como señora
 Pues cuando la inclinación
 de María a mi amor vuela,
 me detiene de Isabela
 la obligación precisa.
 De manera que me hallo
 con las dos fiel y constante
 en la una como amante
 y en la otra como vasallo.

III, 446.

En efecto, las reinas lo reducen a temor y sufrimiento. Temor de ofender a la una y a la otra. Además, el conflicto externo hace su intervención ineficaz porque Eduardo, gran militar, es nulo en la política como la practican Enrique y su padre Alberto. Ellos se concentran en destruir a María por ambición de mando. La convencen que se refugie en la corte inglesa y antes de ella llegar, informan a Isabel y publican en el reino que el viaje de María es para conspirar contra la vida de Isabel. El repentino descubrimiento de la naturaleza verdadera de las personas en el poder (y que la reina Isabel diga que es cierto), es un golpe moral que subyuga a Eduardo. Sus quejas son las mismas que se acostumbra oír

en boca de los personajes que están como paralizados por el sufrimiento, la duda y el deseo de obrar bien. Al final, lo vemos cambiado y tocado de la misma melancolía y deseo de morir que María exhibe en toda el drama con escasos momentos de alegre esperanza. Galápago, su escudero, lo retrata de cuerpo entero:

pues flaqueza sea o rabia
de padecer sin delito
como él dice, es cosa rara
de verle hacer cualquier cosa
porque o habla mucho, o calla,
con extremo solo llora
todo el santo día, o canta,
o está cazurro ...;
.....
que ha de morir o librarla,
dice, por hacer ahora
lo que otras veces me encarga
y Galapago también
o morir en la demanda.

III, 450.

Atraído inicialmente por los dones físicos de María, acaba amándola con una mezcla de piedad, respeto y compasión. La protege y la defiende, pero defendiéndola la compromete y hace su vida más calamitosa.

Ajustándose al principio clásico de justificar el cambio en el personaje, Diamante muestra deseo de lógica, gusto por la razón y se cuida de hacerlo posible dejando que el personaje se explique ante sí y ante los demás. Por ejemplo, para Eduardo, la conversión ha resuelto el dilema:

la luz de la fe que oy sigo
!
 a nueva razón me manda,
 que en dos afectos distintos,
 que en dos diferentes causas,
 como Católica libre
 la que arriesgué como dama.

III, 452.

Ahora "por católico me toca/la defensa de Estuarda"; siendo "noble, leal, católico y amante", manifiesta el lazo espiritual que ahora le une con la reina:

Mar. ¿Por qué me ayudas?
 Ed. Católico soy y voy a descubrirme
 Mar. ...peligra tu vida
 Ed. Amante soy y estimo más la muerte.

II, 442.

Informado de la calumnia contra María Estuardo,

Eduardo denuncia con amargura la pérdida del honor entre los nobles que frecuentan la corte corrupta y corruptora:

Traidores mi patria oprimen,
mi Reyna el riesgo no escusa,
a mi prima Escocia acusa,
a mi amigo ofende el crimen

II, 434.

El amor, la piedad hacia la reina, el crimen, la tiranía y la falta de honor de los nobles de la corte hacen posible su conversión para llegar a formar con María la pareja trágica. Sin embargo, la reina Isabel reocrimina a Eduardo y, pareciendo justa, le recuerda:

Isa. ... no son todos
 esclavos de la hermosura,
 que hay quien galán de su fama
 funda en su honor su interés
 y se acuerda de quien es
 primero de a quien ama.

La reina María..., II, 433.

Si alude a Enrique, no es esa la verdad. No le falta a Eduardo ni honor, ni lealtad como paradójicamente le acusa Isabel quien le juzga con un código que no aplica ya a él. Sí está exento de prudencia y cautela, cualidades

esenciales del héroe, como lo definió Gracián.²⁰ Diamante elige no hacerlo protagonista único porque para él la sabiduría no está solamente en denunciar el mal, sino en la capacidad y en la determinación para dominarlo y vencerlo. Por esto, aunque el crimen es desolador, en términos dramáticos, la catástrofe final interesa mucho menos que el proceso por el que se llega a él. Lo que surge de esta situación es que hay, en ambos sexos, espíritus injustamente destruidos porque rigen su vida por leyes que brotan de su sentido del bien y de la conciencia que tienen de ser nobles, y se aplica a su conducta un código que no es apropiado para ellos.

Los ejemplos anteriores también ponen de manifiesto lo anterior en las actitudes diferentes de las reinas -la prudente activa y la pasiva- frente al honor, al amor y al deber. La reina María atiende a la conciencia le preocupa el alma del enemigo mientras Isabel tiene otras prioridades. Para defender su vida, su imperio y su corona exige que haya deberes por encima del amor. Por esto, quizá, triunfó como reina, no como mujer.

Este detalle es importante porque sitúa el conflicto tradicional entre las reinas que no se materializa hasta el segundo acto, en el plano de actitudes obligando a que se juzgue, que en términos de la justicia eterna, ambas tienen la razón y son consecuentes, pero al mismo tiempo, ambas

están equivocadas por ser su postura absoluta y unidimensional. Detrás de las luchas y rivalidades exteriores, ingeniosos engaños, equívocos y conspiraciones, los medios por los que los nobles tratan desesperadamente de mantener o rescatar el privilegio y el poder, tenemos el conflicto íntimo que por ser más sutil es quizá menos dramático. Tal conflicto interesa porque da intensidad y profundidad a los personajes y ayuda a distinguir lo verídico de lo que solamente tiene apariencia de verdad.

Todo lo anterior sirve para explicar la importancia de la perspectiva biológica en que basan su oposición a Raquel, Alvar Nuñez y Garcí López, en La judía....²¹ Pero, la presencia de una reina de religión diferente, en la corte extranjera (en España e Inglaterra), despierta los mismos odios, envidias y rivalidades. Por lo tanto, lo interesante es fijarse en que, aunque todos los elementos convencionales, de la leyenda y del teatro, aparecen en las obras, Diamante aplica a la noción de contienda, la idea de la confrontación cultural para investigar los móviles y presentar la destrucción de las dos protagonistas en términos de la pasión que domina a los nobles, no de la proverbial ciega pasión femenina.

Tal interpretación sugiere un viraje en el manejo del material, con el cual se aleja de la idea común en el teatro de que el conflicto de elementos contrarios copia la

naturaleza, porque la raíz del problema está en la realidad social no dentro del personaje. Se aleja también de la estilización técnica que permite asociar lo trágico con lo religioso y presentar la muerte de la protagonista como castigo.

A través de los temas del ser/parecer; verdad/ficción que tradicionalmente expresan el dilema del pensamiento moral de la época, Diamante trata de eliminar la técnica del límite borroso entre lo real y lo fingido. Presenta como verdad innegable e incontrovertible el crimen y re-presenta la historia trágica como tragedia humana cercana a la de Edipo, en cuanto la participación de las reinas en la catástrofe es un error de juicio, no a un defecto moral. La reina María Estuardo cambia el plan de huir a España y va a Inglaterra; Raquel subestima al enemigo y confía demasiado en su propio poder de dominar: "Sabré yo rendirle,/ más él no vencerme a mí,(I, 2). La responsabilidad de los hombres es mayor. Son ellos los jueces y los instrumentos de la muerte como venganza o injusta pena y así, la estructura social que viola el orden del universo realiza una más grave infracción. En ese hecho reside la ironía dramática de estas obras. Con ellas se destruye la belleza, la virtud y el amor, no como castigo, sino por odio, por celos, por venganza, y ambición política.

Mediante una perspectiva que investiga la conducta humana, sus móviles y sus consecuencias, Diamante ayuda a conocer cuál es la posición y relación de la mujer con los sistemas políticas sociales y morales. También permite ver que la presentación del personaje individual supone una elaboración del material elegido, ya sea dado por la historia o la leyenda o imaginado y manejado por sus predecesores de acuerdo con un distinto esquema conceptual y según lo que constituye mayor eficacia dramática para cada uno. La manera en que está tratado el material novelesco permite ver que el planteamiento de la muerte como castigo llevó a degradar muchísimo al personaje tradicional por haber hecho necesario centrar la obra en la pasión femenina.

La reelaboración que hace Diamante sugiere que el ángulo de enfoque en la versión en la que se inspira o toma como modelo es parcial por estar determinado por las actitudes, positivas o negativas hacia las potagonistas o hacia lo que ellas representan. Un resultado es que la silueta histórico legendaria se proyecta triste o cómicamente deformada por odio o por afectuosa estimación. Diamante hace estas dos pasiones básicas el fundamento del fin feliz o trágico de personas verdaderas, la explicación para el manejo del material y la interpretación artística del personaje en el antecedente que él re-crea y re-presenta intentando reconstruir o recuperar el original.

Desde esta visión nueva y personal, Diamante compuso obras que resultan una apología, una crítica, una denuncia y una lección. Una lección en la que el autor aplica su lente correctivo al darnos la versión femenina del drama y un nuevo sentido trágico a los hechos de la historia oficial. Ellas mismas contarán su propia historia.

Notas del capítulo II

- 1 Habicht, capítulo II, pág. 29 y ss.
- 2 Cotarelo, pág. 492.
- 3 Más Encanto es la hermosura, I, 208.
- 4 Ibid, pág. 291. Cotarelo cita estos versos de un vejamen lleno de intención y gracia que el poeta dramático Don Francisco de Avellaneda le dedicó a Diamante.
- 5 Cronológicamente El veneno para sí escrita en 1653 se considera como su primera obra; Industrias de Amor logradas: Juanilla la de Jerez, de 1680, como la última.
- 6 Mesonero Romanos. "Discurso preliminar" BAE, tomo 48. (Madrid: 1881), x-xv; y en "Rápida ojeada sobre la historia del teatro español", al final del mismo tomo.
- 7 Adolph Friedrich, von Schack, Historia de la literatura y del arte dramático en España. Trad. de Eduardo de Mier, (Madrid: M. Tello, 1888), págs. 161-164.
- 8 Guillermo Díaz Plaja, Historia General de las Literaturas Hispánicas, tomo IV, (Barcelona: Barna, 1967), pág. 243.
- 9 Personaje italiano que comandaba contingentes imperiales en la guerra de España contra Francia en la Batalla de Pavía, que tuvo lugar el 24 de febrero de 1525. Con el triunfo de España, el rey francés firmó el tratado de Madrid cediendo Borgoña y reconociendo la soberanía española sobre los Países Bajos. Cfr. Emilio González López Historia de la civilización española, (New York: Las Americas Publishing Co., 1966), págs. 258-9.
- 10 J. B. Diamante, Parte I, Pasión vencida de afecto, I, 131.
- 11 El contraste entre el valiente militar y el soldado cortesano se hace más evidente en estos versos en los cuales la dama explicando su desprecio hace la pintura más completa del guapo:

Catalina ...estos, alcorza
 todo pulido, y peinado,
 muy sahumada la melena,
 y muy teñidos los labios
 con cera, y con palomina
 que aunque me han querido hartos
 me he descartado de todos,
 amigas, considerando,

que en tales hombres tuviera
mi tocador nuevos gastos
Viva Lupericio en mí y mueran
todos los afeminados.

La Magdalena de Roma, I, 2.

12 M. Romera-Navarro "Las disfrazadas de Varón en la comedia" Hispanic Review, 2 (1934), 269; La perspectiva dramática de Lope de Vega, (Madrid: 1935), págs. 109-35.

13 Carmen Bravo-Villasante, La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI y XVII), Madrid: Revista de Occidente, 1956.

14 Bárbara Matulka, "The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro", Romanic Review, 24, 1935), 191-231.

15 Margarita Ruth Lundelius, "The Mujer Varonil in the Theatre of the Siglo de Oro", tesis. Univesity of Pennsylvania, 1969.

16 Melveena McKendrick, Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of The Mujer Varonil, (London: Cambridge University Press, 1974).

17 Helmut Hatzfeld Estudios sobre el Barroco, tercera ed., (Madrid: Gredos, 1973), pág. 153.

18 Hatzfeld, pág. 154.

19 Habicht, pág. 31.

20 Baltasar Gracián, El héroe; El discreto. Obras completas, ed. de E. Correa Calderón, (Madrid: Aguilar, 1945), passim.

21 Del tema de este enfoque, tratan los libros de Janet Sayers, Biological Politics. Feminist and anti-feminist perspectives. (London-New York: Tavistock Publications, 1982); y K. Millett Sexual Politics. (New York: Avon Books, 1971).

Capítulo III

El sistema dramático de Diamante

Cuando Diamante no basa la comedia en un antecedente dramático sino que acude a la fuente histórica o legendaria, utiliza el material novelesco, quizá con excesiva largueza en la exposición y, según su práctica, trata de justificar esta técnica explicando que "Es preciso hacer memoria/para entendimiento del suceso".¹ Por esta causa las obras tienen una andadura narrativa, discursiva podría decirse, que compromete, a veces, la técnica dramática convencional desde el Arte Nuevo.

La historia contada por la protagonista misma le permite explicarse ante sí y ante el público y le facilita al autor la posibilidad de caracterización interior; al contar, la protagonista explora su propio ser y evoca el espíritu auténtico de la persona que el dramaturgo está re-creando en la escena. Al llegar a un episodio trascendental en la vida del personaje, Diamante centra en él la acción, da fuerza a la pasión, apresura o detiene la fábula y amplía la dimensión y el significado del personaje.

Para que el cuadro dramático sea completo, justo y universal, Diamante busca la objetividad permitiendo que el

otro lado presente su caso o haciendo que otros personajes en la obra cuenten la historia propia y la de la protagonista. Dichas historias, fragmentadas como están los personajes, son una serie de aventuras del corazón, ostensibles o íntimas, a través de las cuales la personalidad histórica comienza a proyectarse en nuestra mente en una serie de imágenes evanescentes o borrosas. Los puntos de vista aceptados por la tradición crean la dimensión de perspectiva en la imagen de las transformaciones psicomíticas que ha sufrido el personaje a través del tiempo. Dichas transformaciones están expresadas, como siempre en el arte, en la leyenda histórica, mítica o literaria, a través de las oposiciones clásicas, cristianas o paganas que asocian a la mujer con Marte-Diana o Venus, Eva o María.

En La Magdalena de Roma, Catalina la Bella es la pasión amorosa por excelencia, rencarnación del prototipo bíblico con todos los estigmas, estragos y los surcos que abrió la primera culpa y las cenizas que dejó el fuego de la pasión en el drama central de la vida. La comedia recrea la historia evangélica de Magdalena, pero lo que representa es la biografía de la sociedad (Magdalena de Roma), llena de un frenético desfile de símbolos sacados del pasado y del presente histórico y religioso.² El detalle es significativo porque en Magdalena Diamante deja plasmadas las representaciones contradictorias que dieron

origen al arquetipo de la primera mujer como débil de voluntad, encarnación del apetito sexual y de la pasión carnal o víctima del deseo y curiosidad por descubrir la vida, el amor y la verdad. No resulta difícil imaginar el pensamiento que condujo a Diamante a llamar a sus mártires más importantes segunda Magdalena. En su papel de pecadora arrepentida, Magdalena asume un aspecto que es tradicional en carácter, realista en presentación, didáctico y simbólico en función.

Como leyenda y mito, María Estuardo, Raquel y Justina son o camino de gloria o de perdición; todo pecado o toda virtud, fuente de todo bien y encarnación del mal. De ello surge una temática compleja basada en la indagación de lo colectivo nacional, y una problemática que, por su autenticidad y fuerza real, se proyecta en las comedias como problema de la humanidad. El contexto histórico mítico de las versiones contradictorias y puntos de vista opuestos patentizan el carácter transicional del tiempo y los cambios de actitud de los tiempos. Mucho del conflicto en La judía..., se refleja como actitudes y posturas generacionales frente al personaje Raquel, frente a la pasión, frente a la mujer:

Alvar Fañez ¿Es bien que de una mujer
se deje regir un reino ?

III, 15.

Como las protagonistas de las piezas trágicas re-crean personas que existieron en la realidad su repetida historia podría relacionarse con la trayectoria femenina, es decir, con el sistema de valores que en nuestra cultura se asocian con Eva y con los cambios positivos o negativos que en dicha trayectoria, como en otros campos, se han operado. Lo estimulante de esto es la posibilidad de formar una cadena de percepciones y sensibilidades cuya otredad puede iluminar de manera única y sorprendente estas obras.

Por ejemplo, tan importante como el fondo histórico es la dualidad Venus/Marte y el sentido de injusticia cósmica sugerida en La Reyna María Estuardo, en estos versos que pretenden caracterizar a las reinas y constituyen el marco estético moral que Diamante da a la obra:

Fue Venus muy gran tahura
topaua como vna bestia
y para el juego del hombre
famosísima tercera.
Minerva (a quien los Gentiles
respetaron) la maestra
fue de la sabiduría,
de las armas y las ciencias.
Diole vna Estrella en el cielo
a Venus Júpiter, y era

la misma que se leuanta
 al tiempo que el Sol se acuesta
 A Minerua la dexaron
 desfauorecida, ésta
 fue Diosa de las virtudes,
 de los vicios lo fue aquella,
 Estrella tuvo la mala,
 y a oscuras quedó la buena
 porque quien méritos tiene,
 jamás ha tenido estrella.

II, 435.

De la común actitud irreverente hacia las deidades paganas, nacida como una reacción anticlásica durante el Renacimiento, trata El ejemplar poético. Juan de la Cueva, preocupado y temeroso que, por haberlas cantado, sus comedias sean condenadas al olvido, llama a Apolo a protegerlas:

tú debes amparallas,
 como deidad suprema y retor suyo,
 Acude, oh, sacro Apolo, a remediallas.³

Coincidiendo con la actitud de Juan de la Cueva, Diamante da un tratamiento paródico a la versión popular del mito clásico para dejar desacreditada y abandonada la dualidad femenina en general y la visión común de las reinas en particular. La intención paródica es evidente en

que Galápagos, el escudero no muy gracioso, es quien hace la referencia en el tono y lenguaje propio del personaje típico. Está, sobre todo, en la reacción de Eduardo expresada en los siguientes versos, en los cuales Diamante da el propósito y la fórmula de la pieza:

Mucho me cansan tus burlas
 cuando hablando estoy de veras
 pues para desengañarte
 de que no es verdad essa
 de ser feliz la mala
 y tan infeliz la buena
 Con un poquito de ejemplo
 y tantico de licencia
 te daré en el propio estilo
 un plato serio.

I, 432.

Al representar la vida de mujeres trágicas o devotas, Diamante incluye la creencia popular del exceso de pasión, y la convencional forma de expresarla a través de la psicomaquía o lucha del alma por defender sus privilegios, pero hace surgir un paralelo entre la virtud, la pasión heroica y el trágico heroísmo.

Cuando dramatiza el conflicto convencional entre la visión polarizada de la heroína y el mundo social en

diversos niveles, Diamante toma dos rutas: la de una problemática moral -aunque no moralizante- y la de una problemática estética que encarnan las protagonistas. Además, muchas de sus obras tienen como título sentencias no propiamente morales sino avisos de buen juicio, normas de prudencia, sabiduría vital y sugieren pasiones y debilidades comunes por lo menos en la Comedia: No aspirar a merecer; Servir para merecer; Cuánto mienten los indicios; Ir por el riesgo a la dicha; El remedio en el peligro.

Diamante emplea también términos apropiados a la psicología moral de la época: "Ya empezó la artillería / a batir la fortaleza/ de nuestra ingrata belleza"; guerra, artillería amorosa, sangrienta batería, razón, estado, zozobra, inquietud del alma, pundonor, honor, soberbia, ambición y vanidad. Los pronuncian los personajes en momentos de alta emotividad, resaltando así los puntos de máxima divergencia entre la protagonista y sus enemigos; las repiten al final, donde, en función típica de la estética del XVII, Diamante recoge los motivos, temas y símbolos más importantes de las obras. En La judía... es la maldición, la vanidad, la soberbia, el amor, la justicia, la piedad, el perdón y la venganza. Dichos motivos crean cierta lógica dentro de la acción, a veces atropellada y confusa en las comedias de enredo; le facilitan al autor ceñirse al tema y al argumento y dan un

tono de reflexion a la comedia. Pues,

.....

pensar que estas palabras
 tienen an sabio artificio,
 que el corazón no la siente,
 y las dice el ocio mismo,
 es error.⁴

Sta. Teresa, III, 385.

La fusión de lo ético-moral con lo estético da a su obra una apariencia convencional, pero el humor o la parodia la transforma en una elaboración antidogmática de los problemas dramáticos y humanos. Diamante, que debió conocer "el sabio artificio", considera:

Que todo tiene sus reglas
 en su proporción, debajo
 de las cuales la razón
 halla lo proporcionado

Pasión vencida..., III, 148.

Los textos señalan que está guiado por esa idea al plantear la lucha que tienen que librar los personajes femeninos y al crear el universo en que las coloca.

El mundo central de las comedias es parecido. Los

problemas son los mismos, crisis de la existencia que atraviesa el personaje; encrucijadas en las que parece necesario hacer un balance total, un reajuste que cambia su visión del mundo y de su existencia. Coinciden con el fin de la adolescencia y el nacimiento del amor (Juanilla); el fin de la juventud señalada por la toma de conciencia y de estado, el momento de felicidad, gloria o grandeza (Raquel) y, hacia el fin de la vida con el reajuste del sentido de su vida y su existir (María Estuardo y las mártires). Diamante aprovecha toda la herencia artística y cultural para crear una especie de subestructura mítica, con la cual hace mover las comedias entre la mentira y la verdad, refleja la visión escéptica del mundo de su época y arranca el personaje del mito.

En todas las comedias los personajes femeninos defienden su integridad moral y luchan porque se les reconozca posición de igualdad entre los dos grupos humanos. Sus argumentos están fundados en el principio de la Ley Natural que tanta importancia tuvo en el Siglo de Oro; su pasión por la igualdad abarca lo temporal y lo eterno; las trágicas consecuencias son menos el efecto de la pasión amorosa que su dominio o el rechazo de someterse a ella por la fuerza; menos la derrota de la pasión que las domina, que su triunfo por vía de la heroica voluntad. También señalan las comedias que la tensión que crea el conflicto y conduce a la tragedia surge de la rígida

aplicación de normas y valores éticos y estéticos que distorsionan o violan la ley universal.

Técnicas

La práctica de exponer, comentar o justificar los procedimientos y explicar las razones por las cuales los utiliza o abandona, constituye una técnica. Ella destaca el regocijo con que Diamante comúnmente habla de su oficio y la manera en que ayuda al entendimiento de su teatro. Numerosas son las veces que Diamante da la pauta de cómo opera la comedia. Por ejemplo dice que compone sus obras "con un poquito de exemplo,/ y tantico de licencia" (La Reina María Estuardo, I, 431) y "con cierta intencion". Penetrando la superficie se puede distinguir entre lo copiado, lo imitado y la nueva realidad. La siguiente cita es una lección de perspectiva para el crítico, y de cómo han de verse las comedias:

Aurora, Aurora
no prosigas si acaso
lisonja gustas de hacer
a la hermosura, haz reparo,
que en el simil de las flores
a la rosa hiziste agravio,
no por hermosa, sino
por el natural recato

con que nacio defendida
 al antojo de la mano.
 pues si reparas veras
 que de la hermosura el garuo
 no esta en lo tratable Aurora
 porque es como algunos cuadros,
 que mirados de cerca
 hacen un compuesto estraño
 a la vista confundiendo
 el primor con el espanto.
 Al paso que desde lexos
 a su distancia mirados,
 cobran su estimacion,
 hacen a la vista agrado,
 que todo tiene una reglas
 en su proporcion, debaxo
 de las cuales la razón
 halla lo proporcionado.

Pasion vencida..., III, 149.

Se deduce que para Diamante el teatro presupone cierto nivel técnico, un interés en la libre discusión de problemas vitales y voluntad de defender ese interés contra tendencias adversas. Los problemas responden a preocupaciones de la época, pero lo importante es que también están ligados a preocupaciones estéticas precisas, por ejemplo, la libertad en la limitación normativa. Su

postura frente a la controversias entre los preceptistas aristotélicos y los defensores de El arte Nuevo⁵ es ecléctica. El primer descubrimiento al examinar las comedias es que en las viejas situaciones que Diamante presenta se sustenta la idea de la libertad artística. La segunda es que son los personajes femeninos principalmente a quienes corresponde burlar, oponer, violar y combatir la norma que contradice esa ley universal.

La relación con la pintura contenida en los versos de la cita anterior, indica la complejidad escénica y ayuda a juzgar las comedias desde la perspectiva estética de la época. Con la perspectiva, el cuadro abarca la totalidad, da fondo, lejanía y finitud espacial. Ello responde al querer abarcar dilatados ángulos naturales, psicológicos e históricos. De ello es prueba el tratamiento de temas dramáticos sacados de fuentes orales (romances callejeros, canciones, aventuras propias, el noticiero o la fuente escrita elegida) para ilustrar, como ahora se hace, una situación paralela. Sus comedias están organizadas del centro hacia fuera; a veces, las situaciones de fondo y la segunda dama parecen moverse al primer plano y compartir con la protagonista el centro de la escena; puede decirse, incluso, que Diamante emplea la técnica de la doble protagonista para ofrecer variedad de personajes y de puntos de vista y de referencia. Diamante hizo comedias de alcance y profundidad de inspiración clásica que son, al

mismo tiempo, un paso hacia el teatro en prosa actual. La Reyna María Estuardo y La judía..., son los más claros ejemplos.

En La Reyna María Estuardo, la anécdota histórica ocupa un lugar extenso en el primer acto y Diamante la trata con una buena cantidad de dinamismo. Una relación de 183 versos que le asigna a María Estuardo le permite darnos en detalle desde su ascendencia hasta los hechos que inician la acción. Hay momentos que coinciden con hechos históricos. Por ejemplo la batalla que acaba de perder al comenzar la obra y los versos "De Escocia estoy perseguida,/de Inglaterra esperada/de la muerte amenazada,/del Reyno desposeída" son las mismas palabras que la reina de Escocia escribió a la reina de Inglaterra: "...the Almighty ...delivered me from the cruel imprisonment I underwent; but I have since lost a battle, in which most of those who preserved their loyal integrity fell before my eyes. I am now forced out of my kingdom and driven to such strait that next to God, I have no hope but your kindness".⁶

Históricamente comprobables son las alusiones a los intentos de salvarle la vida, la ayuda y refugio que esperaba recibir del rey Felipe II (II,442). Otras situaciones están tratadas con libertad poética; por ejemplo, la ayuda económica y militar que la reina Isabel

presta a María y comanda Eduardo en el drama, (I, 421) fue para ayudar a los faccionarios que querían acabar con la regencia de Marie de Guisa, la madre de la reina Estuardo. Imaginado es el encuentro de las reinas en dos momentos claves desde el punto de vista dramático. En cada uno se registra un cambio en la actitud de las reinas.

Algunos personajes masculinos son identificables; podría decirse que Arnesto encarna a William Cecil, pero la mayoría son un compendio de rasgos y características de distintas personalidades de la época. Por ejemplo, la devoción que Eduardo tiene por María en el drama es la misma que demostraron Melville y Babington, pero es Leicester quien históricamente se convierte; muchos de los rasgos característicos suyos constituyen la personalidad de Clotaldo. El papel de Clotaldo corresponde al del último vigilante de la reina María, Lord Shrewsberry, quien se opuso a todo plan contra la vida de la reina. La rivalidad entre Enrique y Eduardo es la misma que existió entre Lethington y Bothwell.⁷ El hombre de quien estuvo enamorada Isabel fue Robert Dudley, su caballerizo mayor.⁸

Técnicamente, el personaje mítico, histórico o legendario establece una relación entre el presente y el pasado y una diferencia entre la verdad artística, la verdad de la fuente narrativa y la verdad psicológica o humana. Al final de La judía..., se descubre que no es

suya la pasión que la destruye. Los nobles revelan que querer dar muerte a Raquel es por odio y por un íntimo deseo de venganza:

Para que en el sitio mismo
que nos ultrajó mandando
nos desagravie muriendo

II, 16.

Pero Diamante va más lejos. Sitúa la poética justificación de la muerte violenta que recibe Raquel en el precedente de la ley social. Alvar Fáñez quien confiesa que sólo "Por ser hermosa es culpada" (II, 16) y que "No más es culpada siendo instrumento de la culpa" (ibid), también asegura:

Que no es la primera flor
que se arranca conociendo
que de mayor planta arrimo,
quita la virtud al riesgo

La judía..., II, 16.

La fría aceptación de Alvar Fáñez facilita la relación sugerida entre la visión de la mujer como encarnación de la pasión y el esfuerzo de Diamante por demostrar su universalidad y probar que el amor es pasión menos ciega que la envidia, los celos y el odio, que son la verdadera

causa de su destrucción.

Las tendencias a revalorizar los móviles humanos, considerados extraintelectuales en el XVIII, han permitido reconocerle a Diamante la capacidad para crear emoción y energía de sentimientos. Menéndez y Pelayo, entre otros, señala esta capacidad pero al juzgar las comedias desde el punto de vista del teatro francés del siglo XVIII y por aversión hacia la estética del barroco consideró monstruosidades las comedias de Diamante. Ello es curioso a la vista de la larga cita en cuyos versos Diamante previene e instruye sobre cómo han de verse las comedias para enjuiciarlas. También porque en las comedias devotas como Santa Teresa, donde Diamante parece haberse propuesto escribir dramas compuestos de conflictos emocionales e intelectuales y hacerlos tan teatrales como los dramas de honor de Calderón, que tanto divertían al público, opera un cambio en su técnica escénica. Hay menos actividad en la acción dramática y más énfasis en la emoción y en el drama de la pasión interior. Finalmente, porque él mismo participa en la larga contienda entre la razón y el sentimiento haciendo que la razón recupere un poco el predominio que ejercía hasta cuando Lope se atrevió a imponer como precepto el imperio del gusto y de la espontaneidad. Diamante, ya se ha visto, favorece el sentido de proporción. En La Reina María Estuardo no hay señal de ser ni impulsiva ni enamorada, es un ejemplo de la

dorada medianía. Ella la defiende en términos de la verdad humana:

Sí quiere tu entendimiento
que no se estime esta acción,
mí queja disculpa atento
pues quitarme la razón
es buscarme el sentimiento.

II, 412.

A su vez, Raquel en La judía... opone el asedio del rey con argumentos que defienden la supremacía aristotélica de la razón:

nunca fue seguro
Amor desigual, pues vemos
que mal prevenidos luchan
Los dos sentidos opuestos,
Calumniando la razón
Lo que admite el pensamiento
Y viene a quedar vencido
El que de los dos es menos.

Rey Si el entendimiento juzgas
Que es sentido más perfecto
Que la voluntad, te engañas;
Pues, dudoso en sus efectos,

Aquel nunca se resuelve,
Y cobarde con el miedo,
Envilece la razón
Que tuvo para el concepto.

II, 7.

Con el propio reconocimiento del escaso éxito dramático alcanzado en Santa Teresa, Diamante abandona la tradición de representar el drama de ideas en santas mujeres y busca el drama y la tragedia en personalidades femeninas trágicas de la historia y la leyenda nacional y extranjera.

Diamante utiliza todo el sistema de convenciones artísticas, temas, situaciones y figuras comunes en la escena, pero sus comedias, individuales y muy suyas no son hurtos. Combinan la burla de las convenciones, la sátira, la elegía, memorias, ingenio, fantasía y una habilidad para la farsa y la parodia que ha sido ignorada o mal interpretada.

Emplea recursos y tópicos literarios como el símil de las flores, haciendo una glosa de la famosa letrilla de Góngora que comienza "Aprended flores de mí" (Santa Teresa) pero subraya la fugacidad de la hermosura y de la vida como vía de apertura a la gloria y al infierno; ángeles y demonios interiores, proyectan la preocupación por el paso

del tiempo en dos trozos del alma del momento, la religiosa y la literaria. Vuelve a utilizarlo para encarecer lo constante que llega a ser el amor verdadero en una mudable voluntad:

Cat. Sol, en cuyos arreboles,
 en cuyos floridos Mayos,
 hay luces de muchos rayos
 y flores de muchos Soles:
 si de cuantos girasoles
 te acechaban el semblante,
 ninguno quedó, y amante
 a mí me ves permanente.

La Magdalena de Roma, II, 25.

En otro momento, afortunadamente, decide

no gastar
 tiempo en la comparación
 de lo que es la humana vida,
 y una inconstante flor

Ibid.

Estilo y lenguaje

Se ha dicho que el estilo de Diamante es artificioso y gongorino. Menéndez y Pelayo alude a este aspecto formal de la poesía de Diamante como un barroquismo exagerado,

grotesco y de mal gusto.⁹ Acierta Cotarelo, quien afirma que, a pesar de que Diamante escribió en el período barroco, hay debajo de la envoltura barroca un espíritu clásico que sólo acepta de aquél lo que es alarde de ingenio y prueba de virtuosismo. Para prestarles lenguaje propio a los héroes antiguos, a quienes convierte en insolentes valentones, audaces y provocativos, abulta las frases, empleando a veces imágenes y comparaciones impropias por ajustarse más al enfrentamiento entre forma, tono y contenido; o para reflejar la verdad y la mentira del mundo representado.¹⁰ La reina Isabel de Inglaterra ejemplifica bien este parecer. En ella los cambios de estilo corresponden a los cambios interiores y el sentido de lo que dice se encuentra más allá de las palabras, no en ellas.

Al ocuparse del lenguaje de Diamante en las comedias, Díaz Plaja, acata el juicio de Cotarelo,¹¹ para quien "el lenguaje empleado por Diamante en las comedias es puro, castizo y propiamente aplicado en las escenas y situaciones normales."; y "el elemento cómico que no falta en sus obras es bueno y de buen gusto; ingenioso y tal vez reviste novedad".¹² Podrían distinguirse dos estilos. Su empleo es consciente, intencional y apropiado a la situación. Uno es el que Mesonero, en línea con la opinión crítica del XIX, considera "ampuloso, hinchado, altisonante, pomposo y afectado".¹³ Este estilo "falso y extremado" lo emplean

soldados guapos, audaces y valentones, y constituye el elemento cómico, irónico o sarcástico de la pieza. El otro estilo es directo, elevado y aun armonioso. A veces es emocional, concentrado y rápido; otras, satírico o elípticamente oscuro. Se vislumbra en él un sentido velado que crea el suspenso o conduce al plano de las ideas:

todo esto, aunque no es preciso
os digo por si importar
pudiere, y si no importare,
no importa que esté demás.

Amor es sangre..., I, 339.

Diamante obtiene los mismos efectos por medio de los versos de cabo roto o de pie quebrado con los que produce el eco silábico (María Estuardo); y otras técnicas estilísticas de su tiempo.¹⁴ En versos de pie quebrado (citados más adelante, al hablar del oficio de pretender) que inician los siguientes, Calvo (La judía...) ilustra, con gracioso juego de palabras, cómo Diamante adapta la forma y el estilo a la intención:

De hacer reverencias tengo
Torcido un pie y un zapato,
Y a la audiencia sin recato,
De pie quebrado me vengo.

II, 8.

Hay escenas de humor cáustico en las cuales damas nobles expresan sus aspiraciones, ideas o sentimientos en culto y elegante estilo. Los personajes representantes del pueblo critican el "cortesano estilo", al mismo tiempo que tratan de imitarlo, pero, para ellos, criados, graciosos y villanos, el estilo es complejo, retórico y artificioso:

Lirón O que linda geringonza
 quiero responder lo mismo,
 si acierto con los vocablos
 la metáfora, y olvido,
 que al punto ingratitud muda
 en retorno, y en arbitrios
 por el ajeno su gusto,
 me dan lo que yo no pido.

Amor es sangre... I, 339.

Marg. No entiendo lo que decís

Lir. Tampoco yo os he entendido

a vos; ...

Ibid.

Federico, el galán de esta obra, desde la reja trata de averiguar, por el lenguaje, si la voz que le responde es la de la duquesa Margarita, a quien, sin conocer, debe comunicar su llegada de Sajonia. Le acompaña Lirón, su criado. Al oír éste lo que dice la dama, la llama "gentil

bachillera". Para asegurarse, Federico le habla como si fuese Lirón enamorando a su criada; al imitarlo cambia el estilo culto en habla cultista y ella pregunta extrañada : "Pues, quien sois que así habláis?", (II, 339). En la desrealización intencional del lenguaje en boca de los criados como técnica y sátira de damas de la aristocracia se reflejan actitudes y rígidas maneras de pensar de las que Diamante aparta a los personajes. Margarita revela que para ella las actitudes hacia el lenguaje reflejan actitudes hacia la vida. Así, cuando Lirón burla su "cortesano lenguaje" y la llama "cultista" y "gentil bachillera", ella considera que el criado está manifestando su simplicidad y llega a la conclusión:

que no es digno este sujeto
de ser de Laura querido

I, 339.

Federico, mostrándose avergonzado, se excusa ante su dama:

Fed. Apartad necio. Señora,
que perdonéis os suplico
a este loco.

I, 340.

Las inmediatas reacciones no son, pues, contra el

estilo levantado, sino contra la desrealización intencional del lenguaje como técnica y sátira. En los ejemplos anteriores, Diamante refleja la burla del estilo, la distorsión del lenguaje en boca de los criados y la sátira del estilo culto de "las gentiles bachilleras", los tópicos dramáticos y literarios con los que el público se divertía. Se da de dos maneras. Una es la sátira de la convención estética que critica el nivel lingüístico del pueblo y la imitación histriónica de personas aristocráticas que actúan como pueblo sugiriendo una actitud niveladora parecida al majismo del siglo XVIII.¹⁵ El criado Lirón llega a pensar quedarse con la dema por creer que le corresponde y al desengañarse se queja:

Que no pueda
Un criado ser bien visto
jamás, que luego su amo
No le haga mal partido.

I, 340.

La otra es la parodia de la sátira y la caricatura de la mujer culta que hicieron popular escritores como Quevedo, hacia quien orientan los epítetos culta, latiniparla y bachichera que Lirón aplica a Margarita.¹⁶ La variante o quizá una consecuencia de la actitud irrespetuosa expresada en la exageración y corrupción del lenguaje se halla en las canciones y coplas callejeras que

Diamante injerta ocupándose de los extremos de la guerra de los estilos literarios, según se vio al comienzo de este capítulo, en las palabras irreverentes del criado Galápago en La Reyna María Estuardo. Diamante también parodia en los galanes de las comedias la burla de la expresión artificial derivada del espíritu caballeresco exagerado, dándole una mayor significación. Falsa resulta la caracterización altisonante y campanuda del amante impostor en No aspirar a merecer, quien, sabiendo que la duquesa Margarita escucha, dice que:

su bello donaire es el
non plus ultra de las almas
y los cuerpos.

I, 256.

En los rasgos superlativos del cumplido; en lo latinizante y pomposo de la expresión, se realza eficazmente la falsedad del sentimiento del caballero, que transformado en soldado de la corte, quiere lograr reinos conquistando la dama. La pompa, la retórica formal y ceremoniosa, encierra algo esencial en el personaje, pero la intensificación da un matiz nuevo a la burla convencional del estilo porque Diamante reduce la fórmula literaria y dramática a una situación vital. En Amor es sangre... el estilo es un juego retórico y Diamante, a través de Federico, deja establecido que prefiere el estilo

"aliñado"

porque yo soy más amigo
de lo aliñado y curioso

III, 339.

El segundo estilo que podría considerarse una reacción y una alternativa dramática y social, se encuentra en las comedias historico-legendarias. En ellas Diamante presenta lo verdadero, lo auténtico del sentimiento o lo auténticamente español, a través de un estilo escueto, directo, emocional, rápido y concentrado. En La judía..., por ejemplo, el rey Alfonso rechaza las fórmulas sofisticadas a que se han reducido las costumbres caballerescas, el lenguaje falso revestido de aparatosidad externa y los conceptos de amor eterno e inalcanzable consustanciales a la comedia hidalga. En la escena de la quinta de Fernando, donde Raquel está secuestrada, con dolor y rabia ella le reclama al rey " El estilo cortesano/ De su conquista la forma" (II, 10). El rey muestra disgusto en la respuesta:

Y quieres que yo atropelle,
Por un loco, por un necio
Escrúpulo del reparo,
Todo el ardor que padezco.

II, 7.

Se concretiza en esta situación la noción antes expresada por Margarita, (Amor es sangre...) de que el lenguaje define la persona y proyecta actitudes hacia la vida. El rey prefiere "vivir de grosero" a morir callando; insiste en la verdad de su amor y pide a Raquel no le juzgue ni exija la "... usada ceremonia" (II, 10). El empleo del infinitivo "vivir" en vez de "ser", junto a "grosero", sugiere la distinción que hace entre su conciencia propia y la opinión ajena. Al explicar la conducta del rey en los últimos versos citados, Diamante introduce, además, la idea del sentimiento noble del honor y lo asocia con el requisito estético del arte: el decoro. Desprecia, aquí, la ostentación formal íntimamente asociada con la comedia hidalga para abandonar este género y acercarse al drama heroico, de suerte que en los dos personajes se enfrentan las dos posibilidades. Por lo tanto, el estilo que Raquel reclama y que el rey rechaza, funciona como un catalizador en la transformación de Raquel, de hidalga cortesana en mujer heroica.

Diamante traza la curva grandiosa y afectiva del rey de una manera íntimamente asociada con la vieja y heroica caballería hispana y, a través de su "propio estilo", un estilo que encierra sarcasmo y ennoblecimiento, todos los vestigios de la vertiente artística quedan eliminados o denigrados.

Diamante y la convención

En las habituales burlas, protestas y denuncias contra la tiranía de la norma artística vistas en los párrafos anteriores, está expuesto el deseo de cambiar la convención. En Ir por el riesgo..., el duque, descontento con la imagen y la pintura convencional del "superior", protesta:

que es política del uso
mal introducida y necia
por el ejemplo, querer
que el superior siempre tenga
igual el semblante, firme
la constancia, la modestia
en su punto, el sufrimiento
vasallo de la impaciencia
y en fin todo como debe
ser, pero no como fuera.

I, 42.

Raquel, en La judía..., lo corrobora cuando trata de que se duela de su pueblo rogándole piedad, aunque sabe que se dirige a un "Rey,.../a cuyo imperio rinden más que humano/feudo los corazones" (I, 4). Al presentar a sus personajes, Diamante hace hincapié en los caprichos y en la insensatez para desmitificar la figura del rey y justificar los cambios que introduce. La postura del rey Alfonso y

sus protestas, cuando se enamora de Raquel, son consistentes con las palabras del duque. Al oír de Fernando Illán que el imposible de su pasión no está en Raquel sino en su estado, el rey manifiesta que no olvida sus múltiples responsabilidades pero defiende su humanidad:

No es razón que me convence,
 Pues sí como rey me hallo
 Superior, como hombre estoy
 sujeto; con que, luchando
 Lo hermoso con lo rendido
 Lo altivo con lo postrado,
 Cuando como rey la obligo,
 La estoy como hombre adorando,
 Como humano la pretendo
 Y la oigo como cristiano.

I, 6.

Cuando Raquel y Fernando le aconsejan callar la pasión y ella incrédula protesta "¿villana acción en real pecho? (II, 7), el rey protesta contra "el loco" y "el necio escrúpulo del reparo". Se trata del problema de la noción común de cómo ha de ser el rey y de la imagen del soberano como soldado temerario y encarnación de la virtud. Diamante baraja los caprichosos elementos y recursos tan convencionales en la Comedia logrando, en momentos como el de la cita anterior, un conjunto armónico de humana verdad.

Con él supera opiniones comunes en la escena sobre la imagen, la figura y la personalidad de los personajes, que traza odiosos y atractivos a la vez. Los hace creíbles para obligar a que el público participe espiritualmente en su triunfo o fracaso y a que goce de la emoción que produce el poder identificarse con una u otra parte del conflicto.

Desdén

El paralelo de la convención dramática y tal vez social contra la cual protestan el duque y el rey en las comedias está en la alternativa de fingir desdén. Diamante trata el desdén como disimulo, es decir dentro de las líneas trazadas por Moreto en El desdén con el desdén; en Amor es sangre..., donde el desdén aparente juega un papel importante en la intriga, alude a El lindo don Diego cuando la dama curiosa y sorprendida trata de averiguar quién está a su reja y el criado de Federico, pensando en voz alta, dice:

A[h]í es un entremetido,
muy desvelado de noche,
sin ser Don Diego, ni lindo.

II, 339.

Para concluir que:

...aquesse desdén es
política, que bien .

en las deidades parece.

I, 133.

El rey Alfonso explica la psicología del desdén que hasta Moreto se había interpretado como arrogancia y vencerla, la más dura fuerza seductora:

El altivo, el siempre bello
Desdén, a tanta grandeza
Le hará la ambición trofeo.

II, 7.

En Más encanto..., Diamante hace que la dama cambie esa conducta, amenazándola un personaje con pagar el desdén con el desdén:

Ast. Como estoy acostumbrado
 señora, a vuestro desdén,
 discreto, de desdichado,
 discurrí...

 y así, para no añadir
 más motivo a vuestro enfado
 con disculpa, sin ella
 me ausentaba.

Al oírlo, Aurora, preocupada, teme perder a un tiempo

al amante y al rival que la corteja, pero calla:

Los dos a un tiempo engañados?
También es verdad que fuera
aventurar el recato,
Si la luz de aquel enojo
se descubriera este agrado
y así quédese suspenso,
lo que decir he intentado
por lo que callar quisiera
que es término poco sabio,
que al explicar lo que digo
se conozca lo que callo.

Mas encanto...., III, 149.

Pero distinto es el fingimiento en los dramas.
Raquel, en La judía...., aparenta desdén porque pretende
vencer al rey, dominar en su albedrío y ser "libertadora de
su pueblo". Teme, en cambio, no poder disimular :

Cuando el susto me ocasiona
que disimule el semblante
lo que pronuncia la boca

II, 11.

Y cuando astuta consiga
que disimule mañosa
El sentimiento y publique

El cariño, ¿no zozobra
vuestro crédito en su abono?

Ibid.

Cuando finge alegría, aunque la mortifica el sueño
agorero, explica:

Que disimulado había
por no disgustar al rey.

III, 13.

Como el rey Alfonso (pág. 86), Laura, en Amor es
sangre... protesta con rabia tener que ocultar sus
sentimientos:

Que haya de culpar por mi decoro,
el mismo yerro en que cautiva lloro?

II, 360.

Y Margarita en la misma comedia hace eco:

Que deva yo al temor que me atormenta,
decir que no le siento, aunque le sienta?

Ibid.

Disimulo, doblez y pretender

El disimulo, la doblez y el pretender es conducta
propia de las personas y Calvo lo satiriza como un juego
serio de la vida:

Calvo Señores el pretender
 Bien puede ser que sea honrado
 Oficio; mas descansado,
 Eso no puede ser.

La judía..., II, 8.

Las figuras femeninas, como se acaba de ilustrar, lamentan tener que recurrir a esta práctica. No se trata en este caso de la dislocación de valores auténticos, sino de relacionar la fantasía de la escena con la preocupación por la opinión en sus múltiples variantes.

Isabel: [¿]Cómo vos, señor Enrique,
 tan olvidado o tan lejos
 de mi cariño vivis?
 Yo que os amo, yo que os
 quiero, os busco y os solicito,
 que en una mujer es menos,
 en diciendo ella que quiere,
 que lo digan sus extremos
 ¿Qué es ésto Enrique, pues cómo
 lo fino olvidáis tan presto?
 ¿Precipitáisme al peligro
 y me dejáis en el riesgo?

Santa Teresa..., II, 339.

En algunas ocasiones, Diamante parodia una situación o se limita a comentar sobre la habitual modalidad: En Más encanto..., Clavela, segunda dama, apurada, le informa a Alejandro, el caballero de quien está enamorada, de una deuda de amor que, como honrado, ha de satisfacer. Lo hace en momentos en que su honor está comprometido y por ello le responde con palabras que son clara parodia de la comedia Antes que todo es mi dama, de Calderón:

para mí señora
antes que todo es mi honra.

II, 2.

En Ir por el riesgo..., cuando la boda se celebra en las primeras escenas el criado piensa que: "sin duda se ha acabado/la comedia". Sobre el empleo del disfraz varonil, el criado Piñata dice que "el hábito es lo de menos" (Sta. Catalina Pazzi, III, 154). En Cuánto mienten... se parodia, con humor, el origen literario de la convención dramática en que un celoso y acongojado caballero recibe consuelo de su paje. Por pensar que el remedio está en volver su amo con la dama por quien sufre, le anima y asegura "Que Porcia te está esperando,/loca de amor, como Orlando", (II, 61). Se equivoca el paje en esta obra. Y en Más encanto..., otra vez Diamante voltea, con el espejo de la ironía, la convención nacida del amor y del honor caballeresco, ahora en el plano estrictamente teatral:

Aurora y Rugero discuten las reglas de la batalla que van a librar:

Yo os ferio mi espada
a la dicha de ser vuestro

Alb. Qué es ésto Alberto

Tom. ¿Es hacer comedias esto
que tan fácil parece?

Alb. Esto es...
disponer que obre primero
lo natural que lo extraño
lo afable a lo violento.

Mas encanto,...II,214.

El último verso destaca que Diamante se aparta de presentar violencia en la escena. No emplea la técnica del horror para provocar la catarsis con los efectos producidos por la aparición de episodios de sangre, violencia y crueldad de los dramas. Los narra o los anuncia uno de los personajes menores.

Diamante crítico

La notable frecuencia con que el autor habla en las comedias sobre la función técnica de las convenciones, los

juicios y limitaciones que resultan de ellas le proyectan como crítico literario. Sus comentarios ayudan a orientar al lector. En Santa Teresa, inserta gran número de salvedades, justificaciones, aclaraciones sobre el empleo de las unidades, la amenaza de los mosqueteros y la reacción de los críticos profesionales frente a la obra que componía y la que le servía de modelo o inspiración. Hay en ello no poca sátira literaria. Una es el tratamiento del tiempo: --¿Qué dirá/ el que supiere que está/ ya en Avila?--Que esto es comedia,/y que aunque en Burgos se vio/ poco ha, se ha de notar,/que aquí no puede pasar/ el tiempo que allí pasó" (412). En La Reyna María Estuardo comenta "la prisa que se han dado" en darle muerte. Y comentando la rapidez con que realiza los cambios dice:

Mucho temo que disparen
los mosqueteros ¿Por qué?
Porque tan presto se pase
desde una escena a otra escena
lo que entre jornada cabe.

III, 381.

Los prodigios de la santa son tantos que "o al silencio han de dejarse/ o si es que escribirse quieren,/ no puede guardarse el arte"/ (381). Insiste en oponer el juicio de que para satisfacer el gusto del público ha de representarse todo; defendiendo la exigencia artística

explica "que aunque aquí había ocasión/ de manosear el gracejo,/ ni lo permite el asunto,/ ni hay licencia para hacerlo (398). El gracioso Racimo, quien cuenta los prodigios de la Santa, acorta la lista recomendando "vaya usted teniendo cuenta,/ y si fuere breve, es sólo/ por abreviar la comedia" (404); y el rey Alfonso, que decididamente se aviene poco con la convención y muestra ser impaciente, dicta: "Acortad el argumento/para no aumentar mi enojo" (La judía..., II, 9).

En el siguiente diálogo, indicativo de la actitud crítica y la mente independiente, Diamante se muestra defensivo y parece querer justificar su alejamiento de la norma. La advertencia que va a escribir casi en prosa porque quiere expresar "conceptos", hace también evidente un encaminarse hacia el prosaísmo -en el sentido neutral de la palabra- que caracteriza el teatro moderno-:17

-He comenzado una comedia

-Pues es sin versos (está loco)

--si me remedia mi habilidad,¿ por qué no?

Santa Teresa...,II, 393.

Diamante, ¿un simple epígono?

Cuando Diamante refunde una comedia se dirige al público y hace saber que en sus comedias :

van a lidiar
el ingenio y la noticia
con gala, y con igualdad.

Ibid, III, 225.

Consciente de que tiempos diferentes traen nuevas perspectivas, Diamante dejó su defensa contra posibles acusaciones de falta de originalidad en una respuesta que es un interrogante y, ahora, dato de la historia dramática de la época:

¿Seré el primer hombre yo
que hace de otras sus comedias?

Sta. Teresa..., II, 393.

De este arte de reconstrucción y renovación surge una extraña correspondencia entre el dramaturgo y las transformaciones psíquicas, psicológicas y estéticas de los personajes. Es como si Diamante hubiese visto en las reinas, santas, penitentes, mujeres hermitaños y aun de las bandoleras, modelos de individuos ejemplares que con independencia realizaron o ayudaron en una favorable y meritoria renovación. Y tomando ejemplo de su actitud valiente, hubiese intentado una importante renovación. Revitaliza asuntos, personajes y comedias, y, según su práctica, explica:

Yo lo arbitré de esta suerte
 porque el pesar se divierte,
 mejor con la variedad
 y así asuntos repartí
 diferentes para ver
 si saben entretener
 el mal, que en vos advertí.

Más encanto..., I, 26.

Contrario a lo dicho por la crítica, Diamante admite con desenfado el origen y tradición artística o popular de sus fuentes. En Amor es sangre..., alude al romance Gaiferos, en Sta. Teresa a El Conde Claros; y directa o indirectamente menciona las comedias en las que se inspira. Por ejemplo, llama a un caballero "galán, discreto y valiente", recordando quizá la comedia así titulada de Mira.

Ya se ha visto (en Cuánto mienten...) cómo Diamante relaciona a su personaje con un precedente literario conocido, de prestigio y autoridad (Porcia) para subrayar rasgos importantes en el trazado general de su carácter. El nombre de los galanes en La Magdalena de Roma es el de dos valientes soldados y escritores del Siglo de Oro y protegiéndose o aludiendo a un antecedente dramático sobre ellos, dice que: "ni Lupericio es Garcilaso, /ni Lupericio es Argensola" (I, 33); a los dos caballeros de la comedia les

"falta cariz cortesano" que dicen, les distinguía a ellos. Cuando Irene, la criada en Pasión vencida llama a Fénix -una defensora de su clase- "Don Quijote de las hembras", se ven a los soldados escritores y al personaje de Cervantes, no como fuente sino como paralelo moral y en parte ambiental.

El problema de los juicios críticos sobre Diamante

Originalidad El juicio común de que Diamante es un servil imitador se basa en que los temas, situaciones, tipos y personajes no son originales. Sin embargo, al componer sus comedias emula, pero también redefine y modifica. Transforma lo ya existente, ofreciendo nuevas posibilidades dramáticas y nuevas maneras de ver las cosas. Busca lo nuevo, valiéndose de recursos habituales y mediante la técnica de la renovación y reconstrucción que, para la época no preocupada por la originalidad, era práctica normal y aprobada.

Sin duda, Diamante toma muchos de sus modelos de Mira, Rojas y Calderón, por nombrar solamente los dramaturgos coetáneos suyos más conocidos como creadores de tipos femeninos esforzados, fuertes y apasionados.¹⁸ Aun los que coloca en segunda fila son tipos extremos de rebeldía social, descendientes del tipo de la serrana de la Vera dramatizado por Lope, Vélez y Tirso.¹⁹ A pesar de los

"préstamos" y aunque su personaje mantiene una conexión con el pasado, la suya es una creación nueva e independiente.

Las reminiscencias fáciles de identificar a veces llegan a ser obvias como El Negro más prodigioso, inspirada en Los locos por el cielo de Lope, según señala Menéndez y Pelayo;²⁰ y Juanilla la de Jerez recuerda al Don Gil de Tirso, pero ambas se distinguen de sus antecedentes en que ninguna de las dos heroínas ha sido engañada por el amante y en que salen del hogar motivadas, no por su honra sino por el deseo de felicidad en el amor. Diamante da a los tipos una psicología propia, carácter sostenido, las pinta llenas de energía, coraje y de espíritu valeroso.

Cuando Diamante incluye diálogos, expresiones y versos de otras comedias les da un tono, espíritu y alcance diferente, obligando a que se establezca la conexión y si no lo dice, a que se halle lo que hay de diferente y lo que aporta cada escritor al tipo y al personaje. Así, por ejemplo, en La bella Catalina, en quien Diamante crea un anti Don Juan, expresa un mundo dinámico y emotivo, dentro de la nota sensual del goce de la vida, traslada los conocidos versos de la Tisbea de Tirso para iluminar con ellos el momento de la conversión y representar el drama de la humanidad por medio de la protagonista:

Que me abrazo, que me anhego

en los abundantes copias
de mi amor y de mi llanto.

II, 23.

Isabel, en Santa Teresa, los repite cuando engañada por el demonio, promete cuerpo y alma a quien pensaba era su amado. Al darle la mano para sellar el pacto, exclama "Que me abrazo/ que me quemo" (II, 395); otras veces, Diamante le da varios nombres al mismo personaje dentro de la obra para asociarlo con el antecedente o modelo, con lo cual crea cierta confusión. Isabel, en Santa Catalina Pazzi, es también Marcela y Rosaura. Como no se trata del recurso de la múltiple identidad, esto podría percibirse como dejadez o como un defecto artístico del autor; más posible es que se trate de un descuido intencional para crear el estado de suspensión. Los dramaturgos consideraron esa divisa indicio de mayor acierto que el cuidado; la emplearon para desafiar al público y lanzarlo a participar en el juego teatral. Es lo que Maravall ha llamado la "técnica de lo inacabado, la práctica del descuido".²¹

El aspecto teatral de los personajes femeninos tradicionales, históricos o imaginados evidencia una voluntad de renovación y un deseo consciente de superar la forma y el sentido estético del antecedente pudiendo decirse que Diamante moderniza afianzado en la tradición.

Por lo cual, hay en los personajes y en las comedias algo más o menos innovador y algo más o menos conservador. La delirante fuga hacia la caricatura en El honrador...; el lugar común en Industrias de amor logradas; la firmeza proverbial de Porcia en Ir por el riesgo...; la velada determinación de La Reina María Estuardo; la grandeza y valor de La judía..., Raquel; la delicada firmeza de Santa Juliana y Santa Catalina Pazzi son el fundamento y testimonio de su modernidad.

El papel de reinas, mártires y santas que tienen los personajes femeninos en los dramas más significativos, es el mismo que tuvieron como personajes históricos. Por su dimensión histórica, dichos papeles, tan convencionales en la Comedia, funcionan en varios niveles. Se relacionan con el marco ideológico en que están colocadas, porque se mueven en un contexto histórico-mítico que refleja los distintos modos en que la sociedad impone en el individuo modos de conducta, principios y papeles que contradicen leyes universales y llegan a destruir el personaje. Todo ello lo proyecta la Comedia del Siglo de Oro para reflejar la distorsión de valores en la realidad social, en el caso de Diamante el fundamento de su visión dramática es otra verdad: la persona humana, (principalmente los personajes femeninos) existiendo, tratando de superar esa realidad y los efectos que esa lucha tiene en el individuo.

En el nivel estético, las santas, mártires y reinas, representan el ejemplar ético que sabe o aprende el arte de vivir y el heroísmo trágico ideal. Su papel es ayudar a mantener la realidad de la ilusión dramática afirmando, al mismo tiempo, la ilusoria realidad del mundo en que se mueven. Diamante formula el tópico de la teatralidad del mundo haciendo mover las protagonistas entre el cielo y la tierra y construyendo las comedias dentro de la llamada estructura calderoniana, pero la concepción del engaño es distinta a la del gran maestro.

En La reina María Estuardo, obra claramente estructurada dentro de la fórmula realidad/ficción; mentira/verdad; sueño/realidad, agudiza la conciencia de lo temporal con lo cual se determina el cambio en el punto de vista ante el mundo y ante la representación. Dicho cambio sugiere una "nueva" sensibilidad y actitud vitalista frente al problema de la realidad porque se asocia la tragedia de la reina con la preocupación básica cristiana que predica el olvido de las cosas del mundo. Desde esta visión el desengaño ya no surge de que todo es vanidad de vanidades, sino del error de creer que la vida es sueño como dice la comedia de Calderón, o que es "tierra, polvo, humo, sombra, nada" como reza el verso de Góngora y como lo dicen Lope y Quevedo, en algunos de sus poemas.²² De dicho planteamiento surge la principal ideología de Diamante: el mundo en el cual se pasa la existencia, aunque aparente, es el único;

allí hay que vivir gozando o sufriendo; en él se juega la vida y la muerte, la felicidad o el sufrimiento eterno o temporal. Mezclando historia, vida y ficción, señala cómo al declararse mártir, María Estuardo consigue la aprobación del público que ve defendido el ideal de nobleza y virtud. Del mismo modo, las trágicas consecuencias del cumplimiento de esa ley social le permiten al dramaturgo reflejar con ironía dramática los dos aspectos del teatro porque su ficción es un caso verídico de la historia humana y un ejemplo de la tragedia de idealismo moral.

Hay comedias como Cuánto mienten los indicios y Amor es sangre y no puede engañarse, que obviamente se mueven entre el ser y el parecer, la mentira y la verdad, pero en ellas el engaño es producto de la imaginación y para fines específicos, no lo expresan como visión del mundo de los sentidos. En Cuánto mienten..., todo, desde el título, conspira en favor de la apariencia, al final se resuelve en favor de la verdad de modo que la ambigüedad y el motivo del engaño toman un sentido contrario. Los hechos por sí mismos dan una visión angular y, por lo tanto, incompleta de la realidad, un hombre muerto en el cuarto de la dama, celos en el enamorado, quien, escondido espiaba a la joven; la justicia sospecha de él y él sospecha de la dama, un tercer hombre debió cometer el crimen. Lo que nadie puede creer es la verdad; la joven dio muerte al intruso en la oscuridad.

En Amor es sangre, la dama torna la apariencia en un juego teatral de engaño y magia. Diamante explora en la comedia el tema del incesto. El galán que ha venido por primera vez al reino se enamora apasionadamente de la princesa Margarita, a quien cree su media hermana. El engaño lo ha ingeniado la joven princesa para que haya otro heredero al trono y no la obliguen a casarse. El rey, su padre, tiene un hijo natural en otro reino. Como el rey no lo vio jamás, la suplantación por el hijo de su secretario Alberto, nacido en idénticas circunstancias, es posible. Por ser buen rey, el pueblo aceptará el único heredero varón antes que a su hija. El enamoramiento causa gran sufrimiento en el joven amante y cuando padece una dolorosa crisis, Margarita, ya enamorada, revela la verdad. Federico, contentísimo, confirma su incredulidad. La sabiduría universal no podía consentir que se engendrara en él tal sentimiento. Dichoso exalta la armonía y perfección del universo con las palabras "amor es sangre", que abren y cierran la comedia.

No se puede, pues, acusar al autor de plagio ni criticarle por ser convencional en el más convencional de los géneros. Diamante se sirve de medios, técnicas, tipos y figuras conocidas en el teatro, pero en el suyo las comedias llegan a ser una posibilidad más de interpretar el conflicto, el personaje y su carácter.

La judía... y El honrador..., las dos obras que mayor atención han recibido de la crítica y que han venido viéndose como una imitación servil, son una reelaboración profunda y completa en la presentación de estos dos personajes femeninos conocidos y difundidos. En muchos versos y parlamentos, la comedia llega a parecer una travesura escéptica, una caricatura de los gestos, del estilo artificial y de la noción del amor ideal o idealizado que sólo sólo puede ser verdad en el teatro de ficción.

En Más encanto ...,²³ comedia que recrea el mito de Aurora y Apolo, Diamante aprovecha técnicas de Calderón, construye la acción dentro del sistema noche/día, sueño/despertar cuyo principio es la teoría de orden, paso y sucesión del tiempo para destruir la ilusión, apuntando al carácter unidimensional y arcaico del héroe Rugero, llamado como el personaje en el poema de Ariosto, a quien traslada a una "fingida arcadia" -parodia, tal vez, de la obra así titulada de Tirso- 24.

En El honrador... y en La judía... la más cómica y la más trágica de sus obras, respectivamente, Diamante aprovecha modelos basados en la poesía tradicional, la épica y el romancero. En el caso de La judía..., es el poema de Ulloa, dando a la alta misión histórica que tiene

Raquel nuevo sello estético y mayor interés dramático que al rey, contrario al tratamiento en Las paces de los reyes y Judía de Toledo, obra en la cual Lope se mantiene en consonancia con el tratamiento universal del tema.²⁵

A Diamante debieron ocurrírsele sus modelos como seres parcialmente recreados y psicológicamente fragmentados o como solemnes caricaturas producidas desde métodos y nociones estrechas. En las actitudes extremas y los puntos de vista opuestos sobre la mujer, Diamante está reflejando ideas comunes, reales o imaginadas sobre el personaje, sobre la comedia y sobre la mujer. Cuando las recrea presenta una visión nueva y una realidad más completa y totalizante, en la cual la parte oculta es tan verdadera como la parte exterior que la encubre. De aquí que todo lo dicho hasta ahora sobre la producción de Diamante, aunque interesante, no aclara las comedias.

La Raquel de Diamante tiene todas las características del tipo tradicional y del antecedente dramático pero el espíritu de la obra es diferente. Los sucesos de la leyenda son menos importantes que las actitudes de los personajes frente al amor, al deber y al poder. Las finezas y sutilezas psicológicas revelan actitudes y dan a los sucesos una feroz lucidez. El problema político y personal lo enfoca Diamante desde el plano moral de los personajes y desde la fuerza de carácter de la

protagonista. Diamante resalta el alma noble y el corazón valiente de Raquel, que, como dice Valbuena Prat, no existe aislada, sino que pertenece a ese grupo de mujeres varoniles y muy modernas que se encuentra en el teatro de este autor y prueban que Diamante escribió esta obra.²⁶

En El honrador de su padre vuelve al espíritu de la epopeya (el romancero de Las mocedades del Cid), re-crea la historia, la figuras y el ambiente ligero del romancero, en busca de matices nuevos. Produce la catarsis emocional por medio de la risa que causa la insensatez "fingida" de la solución por el crimen de la venganza. Como en todas las comedias cidianas, el problema surge porque el padre de Jimena le da un bofetón a D. Diego, el padre de Rodrigo de Vivar, pero esta Jimena, con todo su realismo y feminidad, rompe la norma caballeresca, deja su papel secundario de mujer pasiva y heroica por sacrificada, actúa para resolver su problema vital. A través de las protestas contra las convenciones sociales que aherrojan los afectos de los amantes Diamante hace que campee la realidad de la vida cotidiana en la corte y muestra ingenio en el modo en que Jimena triunfa en su deseo sencillo de casarse con Rodrigo. En ambas obras Diamante se demora en introspecciones, en la motivación de los sucesos y en las pasiones. Antiguas y modernas, Raquel y Jimena están inmersas en la realidad movediza, cambiante y dinámica de "la imperial Toledo", "lugar donde todo rueda."

El detenido enfoque y la psicología de los personajes hacen evidente que la atención y la simpatía artística dada a las dos figuras femeninas legendarias, las da también Diamante a la comedia y al drama trágico casi por igual.

Y así de Adonis la muerte
 Mienta el trágico silencio
 Y así el gentílico aplauso
 Vuelva a consagrarte templos
 Que tú [Venus] ayudando cuando yo venciendo,
 Daremos fama y sacaremos premio.

La judía....., I, 3.

Tal visión y explícito propósito trazan la ruta por donde se ha de encaminar la investigación de las figuras femeninas, el fundamento ideológico en que están concebidas y los cambios que en ellas y por ellas se efectúan.

Los ejemplos mencionados demuestran que ni las reminiscencias literarias, reales o supuestas, ni el estudio de las fuentes históricas o literarias, bastan para juzgar las comedias. Sólo apartándose de lo externo de las convenciones y los préstamos como quiere el autor y como corresponde a la época en que escribió sus comedias, se llega a la conclusión de que lo que Diamante está haciendo es arte con el arte, que cuando crea sus personajes

aprovecha lo externo y lo típico pero nos mete en su mundo interior; y que una situación ligera, una reacción, una palabra o un gesto bastan para que se opere un cambio en la naturaleza del personaje y en el espíritu de la obra. Lo interesante es que consideró el personaje femenino especialmente apropiado para ello, quizá por ser la mujer, como la patria y la Comedia, debatida, idealizada y vituperada, cohibida, amenazada o sacrificada pero anclada siempre en su auténtica naturaleza. Tratando de reconciliar la visión idealizada o romántica con la imagen vilificada y vituperada heredadas, acepta en su conjunto las más convencionales leyes vigentes en el teatro pero da nuevo interés y significado dramático al tipo y al asunto, una nueva interpretación al carácter de la protagonista, a su heroísmo y a la imagen femenina que presenta más en consonancia con el vasto cuadro que ofrece la realidad.

En Catalina la Bella se cristaliza todo lo anterior. Con ella se vuelve al punto de arranque. La protagonista, cuyos años van a celebrar sus amigos con una comedia, dramatiza el dilema artístico y humano de la época. En el argumento de la comedia se discuten y parodian las convenciones del arte y los problemas inherentes a la representación teatral. Lo hace desde la conciencia colectiva del momento y a través de la psicología de la elección. Catalina no acepta representar la fábula mítica de Eco y Narciso porque "él es lindo/y ella muda"; tampoco

la de Píramo y Tisbe para que no haya tragedia en sus años. Después de mucha discusión deciden que se ha de representar el paso de la conversión de Magdalena. Catalina rechaza el papel principal por ser su vida tan diferente de la del personaje en ese episodio de la vida. Mejor le vendría a su naturaleza representar la vida de lujo, el gozo y las grandezas por las que fue celebrada Magdalena:

Mis presunciones me acuerda
 el séquito de las tuyas;
 estoy gustosa con ellas;
 mas como su conversión
 trata también la comedia,
 y como poco inclinada
 soy al llanto, y penitencia,
 aquel paso me disgusta.

I, 14.

Contrario al determinismo del Autor en El gran teatro del mundo de Calderón, aquí los personajes eligen el papel y la comedia que van a representar. Diamante maneja los temas principales relacionados con el personaje tradicional y trata el material de la fuente como la confabulación verbal de la realidad y su representación como mascarada esencial.²⁷ En complicadas escenas de teatro dentro de teatro y aludiendo en varios momentos a la conversión de San Ginés,²⁸ aproxima ambos planos para hacer evidente que

hace arte con el arte: Lupercio el galán desaprueba el paso que han elegido y, preocupado cuando Catalina ensaya tan bien su papel, le ruega:

... mi bien, considera,
que me matas, porque temo,
de pensar que puedas
cuando la memoria acuerda
que Ginés Representante,
se convirtió en la Comedia
del Christiano bautizado;
que hagas lo propio tú en ésta.
Según lo que te transformas
en Magdalena.

II, 15.

Magdalena no es simplemente una mujer vana, es también artista. Ella experimenta la tensión y el placer de la creación artística. Quiere representar papeles más a tono con sus necesidades psíquicas, pero su psicología es defectuosa en el punto crítico. No advierte que ese "paso" y la celebración de sus años es el comienzo de su nueva vida. Por temor de perder a Magdalena, Lupercio enamorado y galante, la protege de algo así como una transferencia positivo/negativa y con ello se arruina la comedia, abandonan la idea de la representación y deciden asistir al desfile de Carnestolendas²⁹, participar en la comedia

humana y representar en el gran teatro del mundo con apariencias y disfraces que les permiten el máximo grado de anonimidad y libertad. La idea de las posibilidades de la experiencia teatral está presente para revelar la transformación de la conversión de orden teológico al plano artístico y moral, explicando la magia estética a través del rito religioso, no como misterio, sino con personas que eligen conscientemente entre posibilidades concretas; entre la renovación y la tradición, entre lo mudable y lo permanente, entre lo visto en el mundo y en la ficción³⁰ para asegurar "Que el amor vive/con la firme mudanza de Catalina"(III, 32). En medio del tumulto y en el plano teatral de la realidad, Magdalena elige el amor de Cristo en apariencia de galán, dejando sentada la sustancialidad última de la pecadora que ella representa.

A través de Magdalena como símbolo de la renovación, se obtiene la significación transformista y la perpetuidad de la mudanza que explica o justifica la postura artística de Diamante. Fácil resulta hacer la translación de sentido que tiene la conversión del soldado en Santa Juliana. El mensajero del César se convierte al ver que, antes que abjurar de su fe, los cristianos mueren. Animado por el ejemplo denuncia la crueldad y la tiranía que dice aumentan para obligar a que se adoren y obedezcan ídolos falsos. Le matan por blasfemo y como escarmiento para Juliana a quien ha visto dedicada al servicio de la humanidad en medio de

dificultades, sufrimientos y penalidades. El soldado es la realización plástica de la transformación del héroe militar en el nuevo héroe, el martir cristiano cuya ejemplaridad de signo negativo es disolvente. Con el martirio del soldado, Diamante da muerte simbólica al héroe guerrero que venía cantando en su escena. Deja de exaltar el desafío temerario de la muerte como virtud masculina y pasa a re-crear el drama y la tragedia de grandes mujeres igualmente vituperadas y glorificadas con ejemplaridad moral, para colocarlas al lado del héroe varón influyéndole y recibiendo su ejemplo, pero haciéndolas protagonistas de su propio destino.

El papel dramático de Magdalena es probar la posibilidad de elegir, y Diamante lo trata a través del tema universal de la libertad. Santa Teresa refleja las tendencias agónicas de la libertad en el plano teológico, Teodora, y Catalina Pazzi, la única posibilidad positiva de obrar socialmente en libertad, las bandoleras, el aspecto negativo (la tragedia espiritual) de la libertad. Libertad de elección y libertad artística son temas que se reflejan mutuamente en los personajes y en las comedias. Es así, dentro del tema de la libre elección, como mejor se entiende la universalidad y la intensidad dramática de las santas, el martirio de Juliana y la muerte trágica de María Estuardo y de Raquel.

Con estas pautas y con las obras plausiblemente situadas en el tiempo, se puede entrar en las comedias elegidas para ver la actuación y resaltar aquellos aspectos que iluminan la caracterización, importancia y significado de las protagonistas.

Notas del capítulo III

¹ La Reyna María Estuardo, I, 428.

² El desfile ofrece las posibilidades y elementos populares y tradicionales: Cantos y bailes que ponen de manifiesto el sentir arraigado de las personas y dan realismo a los personajes y al ambiente. Hay tertulias en las que se discuten el noble, el valiente soldado, el guapo cortesano y el lindo que usa maquillaje. Hay agasajos para los invictos; blancos manteles y abundantes platos. Se sirven "pasteles, /pollos, espárragos/criadillos y ternera/alcachofas, palominos", (III, 36). En la última escena después de lo que ha sido una fiesta comunal se particulariza la experiencia presentando una especie de "milagro" o auto medieval de la pasión, durante la cena en casa de Magdalena. Cristo aparece portando la corona de espinas como símbolo de la majestad; el dogal y los clavos, la cruz y la sangre, signos del sacrificio ofrecido en remisión de los pecados.

³ Juan de la Cueva. El ejemplar poético, ed. Francisco A. de Icaza (Madrid: Clásicos Castellanos, 1965), pág. 129. Diego Angulo Inígués en "La fábula de Vulcano, Venus y Marte", Archivo español de arte, (Abril-Sept., 1960), pág. 141-149, reúne diverso material para demostrar que las deidades mitológicas reverenciadas durante el Renacimiento recibieron un tratamiento burlesco que aumentaba cada vez a partir del siglo XVI. Refiriéndose a la pintura menciona que Venus se caracteriza como una prostituta y Marte como una mujer hombruna.

⁴ En la dedicatoria al "Querido lector", Diamante dice haberlas publicado "...para que en la lectura detenida pienses lo que se vio con premura en la comedia".

⁵ Lope de Vega Carpio, Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo. ed. Juana de José Prades, (Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, 1971).

⁶ Barysson Morrison Mary Queen of Scots (New York: Random House, 1960), pág. 109

⁷ Históricamente Eduardo es el hijo de Enrique VIII a quien aspiraba casar con María para anexar Escocia a Inglaterra. La temprana muerte del príncipe inglés frustró la ambición y los sueños expansionistas del rey inglés. Esa misión le correspondió a su hija Isabel.

⁸ Barysson Morrison, Mary Queen..., págs. 192 y 197.

⁹ M. Menéndez y Pelayo, Estudios sobre el teatro de

Lope de Vega, IV y VI de Obras, ed. Nacional. Enrique Sánchez Reyes, ed. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), págs. 79 y 129-154, respectivamente

10 Cotarelo, ...Diamante..., pág. 490.

11 Ibid, págs. 496, 497.

12 Guillermo Díaz Plaja Historia General de las literaturas Hispánicas, tomo III. Renacimiento y Barroco, (Madrid: 1954), pág. 482.

13 Helmut Hatzfeld Estudios sobre el Barroco, (Madrid: Gredos, 1972), capítulos VII, VII y IX, págs.185-406; esta referencia en pág. 218.

14 Ramón de Mesonero Romanos, Semanario Pintoresco. (Madrid, 1851-3 58), pág. 58 y Dramáticos Posteriores a Lope de Vega, II, BAE, 49, (Madrid: Ribadeneyra 1859), pág. 3.

15 Cf. En el presente estudio, págs. 20 nota 32 del capítulo I.

16 En La culta latiniparla, y catecismo de vocablos para instruir a las mujeres y hembrilatinos Quevedo se burla del hablar culto que, había trascendido hasta algunas señoras que llama "damas jeringonzas" y afectadas con "más nominativos que galanes". Citado por Dámaso Alonso en Gongora y el Polifemo, Madrid: Gredos, 1967), pág. 652. Las burlas, la sátira y el sarcasmo de Quevedo, en prosa y poesía, contra la mujer, se ha creído nacida del estricto ascetismo de la época. Para Fernando Lázaro Carreter, proviene de "un deseo casi demoníaco de ostentar ingenio." "Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, 1966), pág. 114. Su virtuosismo estilístico es, pues, deleite estético; ingenio el chiste y la retorsión y un "fenómeno plástico" y "pretexto para que el autor devane su prodigiosa madeja verbal" que es corrupción, superación y [dis]torsión del lenguaje, no una burla de la mujer (Ibid, págs. 133 y 134). La visión contraria halla en ello la proyección del misoginismo del autor Cf. Amédée Mas, La Caricature de la feme, du mariage et de l'amour dans l'ouvre de Quevedo, (Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1957), intr. y págs. 1-30; y Xavier Huerta Calvo, "Cómico y femenino bureo: del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro," especialmente la parte final en que se ocupa de los términos y del lenguaje como instrumento de burla y sátira. Criticón, 23 (1983), 1-68.

17 Diamante escribió poesía; el prosaísmo en las comedias es consciente e intencional. La Barrera incluye

una lista de poesías entre las obras que escribió. Fue uno de los cien que en 1652 escribieron en Madrid la Corona sepulcral de don Martín Suárez de Alarcón, hijo del marqués de Trocifal, hijo del Exmo. conde de Torosvedras. En 1660 recibieron premio un romance y unas décimas que compuso para un certamen celebrado con motivo de una fiesta religiosa. Cotarelo, "Diamante"..., págs. 285 y 291. La decisión de escribir en prosa se hace más evidente en el teatro devoto y en el trágico. Quizá, por estar dedicadas a la lectura, estas comedias son una especie de fábulas dramáticas en las que se nota mayor realismo. Parece que Diamante quiso escenificar el relato novelesco admitiendo que no era el primero en hacerlo, Séneca cultivó la fábula dramática como género en la antigüedad. Cuando escribe en verso, Diamante utiliza casi exclusivamente los metros populares de la poesía castellana, con predominio del romance. En Santa Juliana, Zenón escribe un soneto a Irene en el que burla la moda de rimar los versos haciendo ridícula la "rima en ata, en eta, en ita y uta" y con gracejo Irene intensifica la parodia.

18 Cueva y Virués revelaron en los tipos femeninos, ejemplos de personalidades clásicas extremas en la maldad o en el bien, tales como la perfecta Dido, o encarnaciones del mal como Casandra y Semíramis. Cf. M. MacKendrid, Women and Society..., pág. 325.

19 M. Ruth Lundelius "The Appeal of the Mujer Varonil in The Theatre of the Siglo de Oro". Tesis doctoral, Universidad de Pennsylvania, 1969, pág. 130; Enrique Rodríguez Cepeda, "Fuentes y relaciones en La Serrana de la Vera", Nueva Revista de Filología Hispánica, 23 (1974), 100-111.

20 Menéndez y Pelayo, Obras de Lope de Vega, III, xliv.

21 José Antonio Maravall La cultura del Barroco, (Barcelona, Ariel, 1975), págs. 444 y 448.

22 Cf. Poesía lírica del Siglo de Oro. ed. de Elías L. Rivers, (Madrid: Cátedra, 1980), págs. 212, 257, 315, por ejemplo y R. O. Jones Poems of Góngora, (Cambridge: Cambridge University Press, 1966, pág. 87.

23 Aurora asegura: "En mi aliento está demás/ mi hermosura" contradiciendo el título de la comedia Más encanto es la hermosura que luego, claro está, afirma el galán. El texto menciona que es obra de ocasión. Fue escrita para celebrar los años de una dama de la corte. Hay una comedia titulada La hermosa Aurora que Menéndez y Pelayo..., tomo VI, pág. 242, incluye entre las comedias mitológicas de Lope.

24 El criado pregunta con sorna "¿Aún hay Arcadia, señores?" (II, 200) haciendo obvia la intención satírico burlesca que intenta acabar con el empleo de un tema clásico convertido en un tópico dramático.

25 Donald Alan Murray estudió el desarrollo universal del tema de la judía desde sus orígenes hasta el siglo XX y concluye que Diamante no es el autor de La judía y que ésta y La desgraciada Raquel, de Mira, son una misma obra. "Mira de Amescua's La desgraciada Raquel. Tesis. Stanford University, 1951. Véase también la nota número 19 del capítulo VII en este estudio.

26 Angel Valbuena Prat Historia de la literatura española, II (Barcelona: Gustavo Gill, 1937), págs. 267-361; 462-64; 563-65.

27 Al ensayar la comedia, Catalina insiste en guardar la fidelidad estricta al texto. Se alude, sin duda a la técnica de la Comedia del Arte de representar una situación en vez de ensayar un papel aprendido de memoria. Un buen comediante poseía suficiente imaginación para crear líneas apropiadas y continuar la escena de otro representante sin que se notase el acomodo que dictaba la necesidad. Se refiere también a la posibilidad de vivir según el Libro o buscar el saber en la experiencia.

28 El tema fue tratado por Lope en Lo fingido verdadero; luego por Rotrou; también, Cáncer y Meneses se ocuparon del asunto en El mayor representante, San Ginés Cf. M. Menéndez y Pelayo Historia y crítica literaria, (Santander: Aldus, S. A. De Artes Gráficas, 1916), xlii; En Loa curiosa de Carnestolendas Diamante vuelve a ocuparse del asunto. En Simón Díaz No. 2900, pág. 250 en Manual de Bibliografía de la literatura hispánica, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971), pág. 350.

29 La Serafina de Tirso en El vergonzoso en palacio, II, pág. 215. informa que "Fiestas de Carnestolendas/ Todas paran en disfraces". Tirso de Molina "Comedias", BAE, tomo V, Nueva ed. (Madrid: 1944).

J. E. Varey, en "La creación deliberada de la confusión: Estudio de una inversión de Carnestolendas de 1623", Homenaje a William L. Fichter, (Madrid, Castalia, 1971), págs. 745-51, hace referencia al simbolismo pagano y cristiano de esta festividad.

30 El origen del asunto tuvo una base real. La actriz Clara Camacho fue tan estremecida por el personaje que representó en un auto que dejó la vida mundana para siempre como tiempos antes lo había hecho San Ginés. También consta que a través del tema del pecador arrepentido se

buscaba la conversión de mujeres de vida licenciosa. Según J. M. Díez Borque, La sociedad española y los viajeros del siglo XVII (Madrid: Temas, 1975), pag. 211, los viernes de cuaresma se repetía la historia de Magdalena a las prostitutas para que se arrepintiesen. Unas imploraban perdón con llantos, sollozos y voces; luego ingresaban como penitentes al "convento de las arrepentidas"; otras sólo lloraban, inclinaban la cabeza durante la adoración y seguían esa vida.

Capítulo IV

Importancia de los personajes femeninos

Con la caracterización y el tratamiento de los personajes femeninos dentro del tipo de la Mujer Varonil, Diamante se incorpora al gran número de los autores españoles del Siglo de Oro que presentan personajes femeninos empeñados en decidir su vida y su destino contra un fondo de limitaciones, prejuicios y restricciones.

Edith Trachman ha investigado el origen y tradición literaria de los tipos de mujer varonil y establece que nacieron en Italia; en las dos versiones del Orlando..., escritas por Ariosto y Boiardo, en tipos realistas y poéticos de doncellas virtuosas, arriesgadas y hermosas que aparecen en novela bizantina y en las narraciones cortas de Bandello.¹ Para Trachman, el motivo literario de la joven en disfraz varonil, empleado por Jorge de Montemayor en La Diana, inicia la moda que Lope introduce en el teatro, en Los hechos de Garcilaso y en El lacayo fingido, hacia 1599. También va a ser una convención en el teatro isabelino. De Marfisa y Bradamante ve, Trachman, salir las guerreras más nombradas del teatro, cuyo origen literario ha sido disputado. Son: La serrana de la Vera de Lope, Tirso y Vélez de Guevara, La monja Alférez y la Ninfa del cielo, de Tirso y La dama capitán, de los hermanos Figueroa.

Críticos como Ruth Lundelius, investigan por qué los

dramaturgos pusieron en la escena tantas mujeres valerosas vestidas varón. Parece que lo hacían de manera esporádica, por ser el tipo y el disfraz varonil seguro éxito de taquilla. El encanto y atractivo, unas veces, era debido a ser el traje de varón más revelador de la hermosura, y otras, al gusto de ver la fuerza con que al final eran vencidas y sometidas las más rebeldes y obstinadas mujeres.² Así le sucede a Laura, La vengadora de las mujeres, de Lope,³ a Venturia en El privilegio de las mujeres, de Calderón;⁴ a Inés, en Mujer llora y vencerás, y a Cristerna en Afectos de odio y amor.⁵ En la escena de Diamante, la presencia del tipo es consistente y la motivación moral que les da las distingue y salva de la temporalidad que tiene toda moda. Las mujeres valerosas son aquellas que no temen defender sus principios. Estudiándolas en las comedias se podrán conocer y entender, en conjunto y a cada una. Entendiéndolas se verá cómo ellas iluminan los diversos giros del pensamiento de Diamante sobre los papeles femeninos en el arte y en la sociedad. Los tres capítulos que se inician a continuación, se dedican a estudiar los principales tipos de mujer valiente que Diamante elige como protagonistas de sus comedias. En el presente capítulo (V) que se ocupa de las damas gallardas, en las Comedias de costumbres caballerescas, se incluyen los tres tipos considerados por Trachman al estudiar las mujeres de Cervantes. Son: el poético, el realista y un tercero, que es mezcla de los

otros dos. El capítulo VI, trata a las Santas; y el capítulo VII a las Mártires y reinas, es decir, al tipo de mujer que encarna la virtud, heroica y trágica.

Damas gallardas:

Comedias de costumbres caballerescas

En las comedias de costumbres, urbanas y palaciegas escogidas, Diamante presenta distintos tipos varoniles, de la tradición literaria, antigua o reciente, vistiendo, a veces, el traje de varón. Ellas captan, con mucho enredo, el sentido de la vida ordinaria entre personas corrientes. Son mujeres jóvenes y solteras que hallando impedimento u obstáculo en el camino, luchan con determinación y firmeza para triunfar en su deseo de afirmar su dignidad, defender su persona o su grupo humano. Llenas de recursos, imaginación y agresiva independencia, ingenian situaciones difíciles que ponen a prueba su coraje, su resolución y su valor. Se conducen libres y opuestas a la norma, pero se proyectan regimentadas por estrictos principios morales basados en la moral universal. Están motivadas por el amor o impulsadas por los resortes psicológicos que poseen o aprenden a manejar muy bien con el fin de lograr su propósito.

De acuerdo con la convención dramática, las

protagonistas de este tipo de teatro permanecen fieles a sí mismas y a sus sentimientos. En cada una se reitera la búsqueda de libertad de opción y elección; la reclaman, la defienden y, si no se les reconoce, burlan y violan normas convencionales, pero basan sus sentimientos y modos de conducta en estrictos preceptos de moralidad. Al final triunfa la ley natural frente a la coacción exterior; su rechazo o desprecio constituye la afirmación de su valor personal, que es el eje dinámico de la acción.

Las dos primeras, Juanilla y Jimena, son más cercanas al tipo tan conocido y empleado en la Comedia de la joven que enamorada finge, se disfraza y llega al colmo de los enredos con el serio propósito de casarse con quien está enamorada. La tercera, Fénix, no está enamorada. Es la hija que, no queriendo casarse por obedecer, ataca la ideología relacionada con la ciega obediencia, defiende su libertad de elección desde ángulos teóricos y, al hacerlo, contrapone el principio de autoridad y el principio de libre albedrío. Sus problemas son los mismos que tuvieron sus antecedentes o modelos, los viven dentro de un conjunto de circunstancias que sugieren aspiraciones similares pero muestran comportamientos diferentes, distintas actitudes y posibilidades de solución que iluminan la figura y da nuevos matices a la protagonista. Estas posibilidades se ofrecen principalmente en la técnica que Diamante utiliza para los desenlaces, que son siempre rápidos y eficaces.

1. JUANILLA LA DE JEREZ: Industrias de amor logradas

Juanilla la de Jerez es de las protagonistas más divertidas y llenas de ingenio del autor. Su nombre sirve de subtítulo a la la comedia. La pieza es tan convencional que ya el título revela su desenlace.⁵ Según es característico de este tipo de obras, abundan en Juanilla... los lances de armas, las bazarrias y las gentilezas caballerescas, para que triunfe el amor y la voluntad de la dama.⁶

La comedia, como lo señaló Carmen Bravo, tiene toda la confusión y el enredo que tejio Tirso en Don Gil de las calzas verdes y muchos momentos de las tapadas de Calderón.⁷ Lo que diferencia a esta obra de sus congéneres es que la dama no ha sido engañada ni traicionada; no se trata de un problema de pundonor sino de amor. Diamante elimina los Giles fantasmas y fingidos en la sola, muy viva y real Juanilla, que al final confiesa:

.. .que todas las fantasmas
que se vieron fui yo siempre.

III, 35.

Al sentir encenderse en ella la pasión, Juanilla moviliza todas sus energías para casarse con quien, sin intentarlo o siquiera saber que ella existe, la ha causado.

Ya tapada, ya disfrazada de varón, se vale de cuanta maraña puede concebir para conseguir lo que desea. Triunfa como lo dicta la convención, pero Diamante introduce una variante que cambia la personalidad de la protagonista y el sentido de la obra. Juanilla nace al amor en la comedia. Activa enamorada, con arte y parte en los embrollos amorosos se abre paso a la felicidad. Aunque está creada dentro de las líneas generales del tipo, no se disfraza de varón para vengar su honor sino el del caballero, de quien se enamora instantáneamente. Al final se casa con quien ella ha elegido. Para lograrlo, Juanilla viola la norma social cuando elige con quién se ha de casar y luego, cuando hace suyo el papel que a los hombres les está dado desempeñar en cuestiones de amor y de honor.

Llegamos a conocer a Juanilla de manera íntima en el largo romance en el que nos cuenta el nacimiento de su amor mientras veía pasar el mundo desde su ventana y cómo el germen de su pasión la impulsa a dejar de ser pasiva y a formar parte de la sociedad. Para cumplir con el código del honor suplanta a D. Juan, con quien, unilateralmente, ha decidido casarse. El deshonorado caballero no puede tomar venganza; al regresar a Madrid de las ferias le dieron la ciudad por cárcel por haber participado en un duelo y, el ofensor, convenientemente, está en Jerez. Esta situación hace necesario el disfraz masculino y luego otros con los que encubre su identidad. Al final abandona las

múltiples personalidades y nos dice quién es:

Xerez es mi patria
 A Don Juan en ella amé,
 y con cierta circunstancia
 obliqué a D. Juan, ...,

 Supe quan próximo estaba
 con Leonor su casamiento
 dexé resuelta mi casa,
 llegué a Madrid...

III, 35.

Allí se han visto logradas
 de mi fineza, y amor
 las transformaciones varias

III, 35.

Fue criada de su rival Leonor, paje de su amado D. Juan, Celestina de Don Luis de Toledo, que ama a Leonor sin poder ella corresponderle; doña María de Estrada, rica dama del lugar y su criada.

En realidad Juanilla, está descripta por los demás personajes como señora rica, honesta, noble, de extraño ánimo y desde luego, hermosa. Cuando viste el traje de varón, Inés tranquiliza la vanidad de su señora

asegurándole, con un cumplido que pinta su hermosura, "No hay traje que no te esté". Cuando está empleada en casa de Leonor, ella dice que tiene desenfado y muy buen parecer. La oímos preocupada por la opinión, quizá sabe que para quienes juzgan rápidamente, "ella peca de liviana"; su propia amiga Marcela dice:

Sus descuidos ha tenido;
pero dize que es donzella,
y yo se lo creo assí
que hay lenguas poco seguras.

III, 24.

Nuño Aquí para entre los dos,
 ella es vna alma de Dios

III, 24.

Extraño caso que sea un gracioso quien confirma la honorabilidad de la dama. El gobernador del lugar informa que ella heredó un mayórazgo de su padre. Su nombre verdadero es Doña Isabel de la Cerda. Tuvo un hermano que murió hace pocos años; con él hicieron mil travesuras de chiste y riesgo en Jerez.

Los siguientes versos de un largo romance permiten que hable la protagonista misma y muestra cómo dispone Diamante el material artístico. Completo, deja ver el gusto por el

desfile; el interés por su colorido, fuerza plástica y las emociones que despierta; la precisión y la fluidez casi cinematográfica de la acción, la vitalidad orgánica que da a la parte narrativa de la pieza, que se inicia con la entrada de don Juan, hasta la actuación de Juanilla:

Vino a Jerez a una pruebas,
de la Corte un caballero,
a quien los Condes de Castro,
su antiguo lustre le dieron;
en esta posada, Inés,
que hace frontera al terreno
de mi casa (que no llamo
Palacio, porque no quiero)
se apeó de un Alazán
Si de pintártele dejo,
no es porque yo no quisiera,
sino porque fuera yerro
divertir con la pintura
del Caballo, la del dueño.)
De verdes, y rojas palmas,
sobre un Cisne,, o un sombrero
de Castor, traía un árbol,
que siendo las cortas, verdes,
y las rojas largas, dieron
que presumir a los ojos,
con bastante fundamento,

que eran bastantes las ramas,
y las rojas los renuevos
de aquella copa que ya
iba las flores abriendo.
Era un broche de esmeraldas,
y rubíes fundamento
de este árbol portátil; y era
su cifra, o mote compuesto
de una L y una R,
cuyo no oscuro concepto,
que era una Leonor, decía
de aquella esperanza dueño.
Una roja tomacina,
recamada de los mismos,
color, y mote, era basa
de una verde Cruz, que haciendo
consonancia, le adornaba,
el noble lado siniestro.
Mírele una vez acaso,
y muchas curiosa, luego,
y aun más que curiosa, pues
reparando el esceso
de las cifras enlazadas
desde la rodilla al cuello,
aun sin saber, que era Amor;
presumo que tuve celos.

Los últimos ciento cincuenta versos, más o menos, informan que Juanilla, disfrazada, se encuentra con Don Juan para averiguar si él quería bien a su señora Leonor, "nombre que os conocí impreso/allá en el centro del alma,/ por los avisos del cuerpo" (III, 27). Con gran sorpresa él confiesa que ama a Leonor y le pide que le confirme a su deidad "que yo/ la amo, idolatro y venero". Continúa el romance:

Despedime tan sin mí,
 como mandaba un severo
 dolor, compuesto de dos
 males, como amor y celos,
 pero no desconfiada;
 porque me dió más aliento
 para intentar la victoria,
 el difícil vencimiento.
 Y en fin, de aquel mismo día
 la tarde, estando yo viendo
 un partido de pelota
 (que don Juan había hecho)
 desde el mirador (ay triste)
 con el osado Don Pedro
 de Cáceres, vi (al decirlo,
 de ira, y no de susto tiemblo)
 que sobre sí era, o no era
 salta una pelota, ciego,

Don Pedro, para Don Juan
levantó la pala; duelo,
que dicen los que esta ley
profesan, que hizo el infierno,
que pasa a agravio, y así
lo entendió Don Juan, pues fiero,
ya con la espada buscaba
a su enemigo que puesto
en defensa le esperó,
bien que entre amigos y deudos;
pero el valiente Don Juan,
solo, como forastero;
osado como ofendido;
y noble como resuelto
cortando con todos, rayo
pareció, que deshaciendo
a la parda oscura nube
el caliginoso ceño
hasta que en el centro para,
vibra culebras de fuego,
Llegó a Don Pedro, a pesar
de cuantos le defendieron,
e hiriéndole de dos puntas
el acobardado pecho,
el suelo le hizo medir;
motivo con que sus deudos,
ya enemigos declarados,

a Don Juan acometieron,
tan alevemente, que
al no socorrerle el cielo,
su muerte hubiera llorado
yo, que en mi coraje ardiendo,
desde el mirador, dos veces
me quise arrojar al suelo,
para defenderle: En fin,
defendido del respeto
del Gobernador, Don Juan
quedó libre, aunque fue preso.

II, 29.

A los pocos días, don Pedro sanó y, apadrinado de sus amigos, publicó que Don Juan quedaba agraviado porque el ofensor de su honra no había muerto. Juanilla había determinado ir a Madrid sin disfraz a conquistar a D. Juan, pero al enterarse que el padre de Leonor se ocupa de sacarle libre del convento de San Gerónimo donde ha estado recluso por mandato del Consejo de Ordenes, Don Juan escribe a Juanilla (Doña María de Estrada) dándole cuenta de la inmensa deuda que había contraído con Don Diego, el padre de Leonor, quien está interesado en casarlo con su hija. Leonor, es hermosa y gallarda, por lo cual Don Juan piensa cumplir de buena gana la voluntad de Don Diego, pero Juanilla, decidida a defender su amor, pondera "lo que hace un contante amor/ lo que hace un amante pecho", (II, 29).

Con el nacimiento del amor, Juanilla descubre la imposibilidad de casarse con el apuesto caballero, pero activa y atormentada con los problemas de amor y honor, decide eliminar:

el necio escrúpulo, que intenta
ser de su nobleza opuesto

III, 28.

Informa a D. Juan haber limpiado su honor, en una carta que firma Doña María de Estrada. Como hacen todas las heroínas de Diamante, Juanilla reflexiona, analiza y comenta. Comenta "Que es empeño muy arduo/en que me ha puesto mi amor." (I, 9). Resuelta, buscó a D. Pedro de Cáceres, el ofensor, y a traición lo despachó de una puñalada mortal, publicando que D. Juan había vengado su honor. Travieso ingenio, la enamorada joven emplea engaños, disfraces y papeles para que Don Juan tenga que casarse con ella. Consciente de lo que le ha costado y ha de costar la felicidad, exterioriza su sorpresa e incredulidad ante los hechos en versos que resumen el tema y la fórmula de la comedia:

Lo que haze un amante pecho,
pues venciendo inconvenientes
pues atropellando riesgos
menospreciando peligros,

inventando fingimientos
sufriendo incomodidades,
y despreciando respetos
nombres mudo, casas sirvo,
trajes finjo, trazo enredos,
para sacar a mi amor
del peligro de mis celos
y para que una fineza
tan extraña, tenga premio.

II, 19.

La comedia, una de las más convencionales del autor, presenta un personaje diviertido, pero detrás del ingenio característico del tipo, se trasluce el análisis del carácter individual de la protagonista y del gusto y temperamento colectivos. El carácter de Juanilla se conoce a medida que va revelando su motivos y sus engaños. Sus valores, leyes y moralidad que son inherentes a la trama, retratan un mundo de rica verdad humana.

A través de una mujer de tipo popular, valerosa y esforzada que cargada de pasión natural busca la felicidad en el amor, Diamante presenta y satiriza la vida criminal estilizada y refinada como tema y entretenimiento de buen gusto. De ahí que a través de las presiones de las circunstancias externas lleva al meollo del problema, indaga las motivaciones que la hacen decidir la manera en

que va a actuar para que triunfe su deseo. Por ser mujer, tiene que disfrazarse y valerse del embuste y del engaño, ingredientes con los cuales Diamante construye una farsa en acción a la que Juanilla se entrega. En ella Diamante hace un estudio psicológico de la joven enamorada y, sobre todo, un análisis de la relación entre el personaje y la norma social.

El amor no exento de pasión moviliza a la más tranquila y sedentaria de las damas. La pompa, el atuendo, gallardía y el porte de D. Juan de Castro enamoran a Juanilla; su amor se acrisola cuando admira su valentía y luego cuando se conduele al verlo luchar como un león contra un grupo de matones que vencen porque "eran muchos contra uno solo". Resuelta y amante, hace de su mano el instrumento de venganza porque:

a mi honor le convenía
no dejar el suyo expuesto
a pareceres,

III, 18.

La figura resuelta e ingeniosa de Juanilla es toda la agilidad, movimiento y el donaire de la comedia. Al final, ejerce presión sobre el caballero cuando le informa de la deuda que tiene con ella por haber vengado su honor:

por vos mi patria dexé,
 y por vos, sin conoceros,
 mas que de haberos mirado
 hice, porque no mal
 vuestro credito quedase,
 mío vuestro honor.

III, 30.

Juanilla se da cuenta de que no hace falta más encarecimiento; ya don Juan la ama pero piensa en Leonor. Ella dará motivo para que aborrezca a D. Juan; creará los celos que poniendo en peligro la opinión, serán obstáculo para el casamiento. Sin embargo, nosotros nos divertimos porque lo que en él parece honor, es amor que oculta por gentileza. El tercer acto burla y satiriza la convención artística que refleja como gentileza y buena crianza la conducta engañosa y criminal asociada con el tema, amor-honor- venganza y, sobre todo, con la venganza sangrienta.

Inés, la criada, que ha de seguir a su dama a Sevilla, a donde va huyendo de la justicia y en busca de D. Juan, trata de averiguar lo que el público ya sabe. Le pregunta por qué lleva traje de varón.⁸ Habiendo visto la emoción de Juanilla contemplando a D. Juan en el desfile de la feria y la admiración viéndole batirse como valiente en la pelea, inquiere "¿Le amas por valiente?". Muy pronto Inés confirma su intuición cuando Juanilla le explica que:

D Juan es fiero,

 Ossado, como ofendido;
 y como noble, resuelto

II, 16.

y que:

es el valor de los hombres,
 Inés, muy grande tercero

Ibid.

También Leonor, su rival, dibuja una estampa del galán aludiendo a sus partes físicas y morales con cierto clisé cómico que deja sugerida su teatralidad:

Tiene un cuerpo tan sin él,
 que parece fantasía,
 una verdad que se fía
 de una mentira infiel,
 una forma, que se vio
 sin que nadie la formara,
 y un monstruo que sólo para
 en ser infeliz yo

I, 16.

Lo que le atrae a Juanilla en D. Juan y lo que ve en

él Leonor, las muestra interesadas en la persona y en sus valores. En la mezcla de lo erótico y lo espiritual se da la unidad de la vida y del amor. De ahí que el enamoramiento de Juanilla, nacido de la atracción física inicial, despierta en ella también compasión y valor. La heroína viola las reglas de conducta impuestas por la sociedad, ayudada de su carácter y motivada por la naturaleza que no se somete más que a sus propias leyes. Aun en estas divertidísimas comedias, la voluntad de la dama se hace manifiesta cuando decididas o rebeldes jóvenes insisten en rechazar pretendientes que no han de casarse con ellas por amor. No tienen grandes ideales ni hacen alarde de valor, aspiran a una felicidad sencilla en el matrimonio. Ese es el amor que estas figuras defienden con toda su energía y todo su valor. Para juzgarlas, Diamante opta por una moral de la virtud, que es compatible con su carácter y con la naturaleza.

En la escena que remata el enredo, la intrépida Juanilla va a llevar a cabo el plan que cuidadosamente ha trazado. Disfrazada de hombre entra por la ventana de Leonor, asegurándose que Don Juan se entere para crearle celos y poner en peligro su honor. Pero es Leonor la que actúa. Ofendida por las dudas y los celos del que iba a ser su esposo, le rechaza porque considera que:

era bastante motivo,

saber que desconfianza
llegó a tener de mi puesto,

Y como dentro del código que rige el amor y la
feminidad

...una vez declarada
la desconfianza, es
reconocida desgracia

III,34.

Leonor dice que hay agravio. Diamante se interesa por explicar los cambios de sentimientos y la manera de pensar de los personajes. Leonor aprovecha un detalle cultural en la preocupación exagerada por la honra y su efecto. De igual modo la protagonista de Pasión vencida de afecto aprovechará la creencia del destino para poder huir. Con ello Diamante da un mayor matiz psicológico a los personajes e interés a la comedia. Así, aunque Leonor reconoce los atractivos físicos de D. Juan decide no casarse con él porque:

es saña lo que era ya amor,
la fineza, es deseo de venganza.

III,25.

El triunfo de Juanilla es el triunfo de amor como

sentimiento ingenuo pero arrollador; ennoblecido por la piedad, la valentía ante la injusticia no es pasión, sino el amor que promete la felicidad.

Podría decirse que Leonor está más guiada por el principio social o que es castigada por el autor si se entiende la unión de la nueva pareja amante como el premio con que los dramaturgos celebran el triunfo de la enamorada y resuelta doncella. Pero ello sería caer en la costumbre de repetir buenas ideas sin el fundamento de los textos. En los versos arriba citados Leonor habla de mentira y de verdad, de infidelidad, de celos y de su ser infeliz. Leonor sabe que es por gratitud que D.Juan acepta el compromiso propuesto por su padre y para ella no es ésta una razón para casarse. En el papel de Leonor Diamante muestra nuevo interés por la psicología femenina al aprovecharla en favor del personaje cuyo carácter amenazado de destrucción gana fortaleza y estatura humana cuando deja la previa pasividad hasta llegar a dominar el interés y la acción interna de la pieza.

El triunfo de Juanilla es, por lo tanto, victoria para Leonor. Una triunfa yendo más allá de lo socialmente aceptado, la otra echa mano de la extraña situación en su defensa, y al aceptar el código que rige el amor, el honor y la felicidad, Leonor halla su mejor defensa en él.

Paradójicamente, todo el engaño, los equívocos, los disfraces y riesgos ponen en ridículo la convención de esta conducta, porque nada de esto parece necesario, siendo el amante de carácter infiel como el prototipo. Este D. Juan no toma la iniciativa en el amor, pero lo somete a todo tipo de consideraciones, deudas económicas, gratitud y agradecimiento con el padre de Leonor y ahora una deuda de honor con Juanilla, a quien promete "amar como cofre de su pundonor" (III, 35). Estas palabras son el despliegue retórico con que se iluminan el ambiente y el personaje. Sólo el lenguaje estilizado puede sugerir el conflicto del espíritu moderno. La estructura estrecha en que se mueven los personajes hace sentir que el problema central vivido a través de todos los engaños, todos los riesgos y todos los encuentros de quienes sin vacilación se arriesgan, hace la acción más esencial y menos engañosamente física y accidental. Lo que acaba de decirse, también lo explica Leonor, que ha memorizado el código del honor y puede recitarlo para engañar con la verdad.

Con la actuación de Leonor se establece un equilibrio entre los dos personajes femeninos, se elimina la traición, y, por lo tanto, el triunfo de Juanilla se hace más aceptable. Juanilla ha pensado en su rival y, como tercera, ha puesto gran esfuerzo en los amores de D. Luis de Toledo por Leonor, influyendo en ambos de modo que al final se casan. Todo el andamiaje convencional afirma la

idea recurrente en el teatro de que "el amor es ley del alma inexorable" e invencible:

que si en batallas duras,
y en lides sangrientas,
son defensa las armas,
para amor no ay defensa

Mas encanto..., II, 214.

Leonor afirma que contra la ley del amor que asegura infelicidad sí la hay. Diamante lo repite con insistencia y las demás protagonistas de este tipo la oponen, luchan y se rebelan contra ella. La defensa que Diamante sugiere en la conducta de Leonor ofrece una apertura a esa realidad y una alternativa que volatiliza la convención y el antecedente y con ello nos divertimos.

2. JIMENA: El honrador de su padre

El honrador de su padre es una obra basada en el tema del Cid. El acto I sigue más fielmente la narración épica; en el II, y III, como sucede a menudo, Diamante deja lucir su imaginación. Sobre este mismo asunto es El Cerco de Zamora que trata del sitio de la ciudad por el rey don Sancho y su muerte; reto de don Diego de Ordóñez a los Zamoranos; desafío y muerte de los hijos de Arias Gonzalo y jura de Santa Gadea.

Cotarelo considera que El honrador... es una excelente comedia y la más conocida del autor.¹⁰ Ochoa y Ronna, aviniéndose a la teoría de un modelo desaparecido, propuso la comedia Rodrigo de Vivar, de autor desconocido, como la fuente común para explicar el parecido que se ha señalado entre El honrador... y Le Cid de Corneille.¹¹ Hay dos obras muy cercanas a la de Diamante que justificarían un estudio aparte, pues podría tratarse del eslabón que se ha querido identificar con certeza, o de que Diamante las hubiera motivado. En cualquier caso, ayudarían a reconstruir la imagen y la estatura artística del dramaturgo. Son La ocasión hace al ladrón,¹² y La Negra por el honor¹³ de Agustín Moreto.

El honrador... es un verdadero juguete cómico en el

que el humor deriva, en gran parte, de tópicos literarios y de la interpretación convencional de los personajes, particularmente en lo que concierne el punto de la honra. A pesar del título, Diamante da al papel de Jimena más espacio e interés; ella es el dinamismo y la vitalidad de la pieza.

Cuando Rodrigo mata al padre de Jimena, ya la boda de los amantes ha sido concertada y la interrumpe el obstáculo del honor. De este modo, el conflicto y el amor de Jimena por Rodrigo son más verosímiles que el enamoramiento después del duelo fatal para el Conde Lozano. Al hacer a Jimena el centro de la comedia, Diamante reduce los hechos heroicos de Rodrigo a una breve relación para resaltar la dimensión humana de los personajes. De modo consistente con la visión expresada en otras comedias, Diamante cambia la voluntad de sacrificio que hace heroica a Jimena,¹⁴ (la presenta luchando por triunfar de la circunstancia y transforma el proverbial sacrificio de tener que aceptar el matrimonio con el asesino de su padre porque así lo ordena el rey) en una farsa en la que parodia la interpretación idealizada y la visión común de hechos y personajes legendarios de la caballería hispana.

Jimena es personaje tradicional, pero no es como la pinta el Poema de Mio Cid. Allí se arrodilla a menudo ante el Cid y controla sus emociones. La serena y noble figura

femenina del poema épico aparece como una mujer, que, motivada por el amor, teje, con gran desenvoltura, lances increíbles y triunfa con la ayuda de los que la rodean. No existe en la obra la escena en que Jimena exige a Rodrigo que se case con ella para devolverle el honor agraviado por la muerte de su padre. Transformada en defensora de su amor y vengadora de su padre, es vibrante, ingeniosa y decidida.¹⁵ Moderna como las demás mujeres de este teatro, no siendo ni pasiva, ni resignada, sale de su papel tradicional, haciendo público su deseo. Igual que Juanilla la de Jerez, Jimena es capaz de emplear la espada con fuerza y determinación; las diferencia el medio urbano (Juanilla) y palaciego (Jimena) en el que se mueven. También está enamorada, es celosa y solícita de honor, pero deja la justicia al rey. En su papel de hija corresponde a Jimena vengar el honor familiar porque cuando moría su padre escribía con sangre:

Venga a tu padre Jimena;

Esta sí es justa venganza

II, 49.

Las parabras del moribundo conde acusan la venganza como injusticia; el conde tuvo que batirse con Rodrigo y quizá el combate no fue igual. La decisión del rey fue injusta en su opinión. Jimena ha de vengar el honor que a los hombres corresponde vengar. No queriendo sacrificarse

ella, trata de cumplir con su padre y con su propia voluntad. Vive celosa de la infanta Urraca, a quien, según rumores, corteja Rodrigo, y ella muestra inclinación por él. Ahora teme que su honor ofendido le haga perder a Rodrigo. Urraca, más discreta o reprimida que Jimena, permanece a la altura de su nacimiento, y esto es característico en los personajes femeninos de Diamante, que permanece fiel a la ley del decoro. Los celos de Jimena se manifiestan cuando muerto el conde Urraca, mostrándose confidente, va a compartir sus penas y con franca dureza Jimena le responde:

Pues, Señora, ¿penas recibes
Debiéndote hoy alegrar?

III, 52.

Sintiendo su amor constantemente amenazado por el honor, traza un cuidadoso plan. Va a pedir justicia al rey en la cabeza de Rodrigo por la muerte de su padre. El tono de su demanda parece ahogar toda exteriorización del sentimiento amoroso. El extremoso fingimiento de Jimena origina una reacción que semeja una batalla de personalidades e imaginación. El rey ingenia un plan para desmentir la crueldad fingida de Jimena a quien él sabe delicada y sentimental, pues llora con facilidad y todavía está enamorada de Rodrigo. La tendencia de Diamante de hacer coincidir la acción psicológica con la física que se

va desarrollando delante de nuestros ojos, se evidencia cuando se arma el doble engaño. A través del motivo del engañador engañado, la queja de Jimena permite la matización psicológica de los personajes masculinos.

Cuando Jimena presenta la enérgica demanda, el rey y D. Diego, el padre de don Rodrigo, alientan en ella la esperanza de retribución para calmar su ánimo. El tono vehemente de que queja les dice que no ha podido dejar de querer a Rodrigo, por lo tanto, no puede ser tomada en serio.¹⁶ Frente a ellos Jimena aparenta agresividad. Al pedir la cabeza de Rodrigo parece rigurosa y cruel, pero el rigor es fingido; el autor nos dice en la comedia que en casos tales "el rigor se llama amor". En varios momentos ella se confiesa corrida y turbada, teniendo que fingir que su deseo de venganza es honor, siendo amor y celos. No sabiéndose engañadora engañada, está inclinada a cambiar su dureza y su rigor sin saber cómo hacerlo para que "No parezca/ liviandad del albedrío,/La que del amor es fuerza"(III,56). Lo sabía el rey; su plan es precisamente para eliminar ese obstáculo y facilitarle la posibilidad de cambiar el rigor por compasión y perdón.

En las escenas en que Diamante emplea la técnica del teatro dentro del teatro y el rey anuncia "aquí la ficción comienza" (es el acto III), el doble y divertido engaño transforma la fantasía en una acción en la que los

personajes masculinos se reflejan como seres benévolos pero grotescos. Con ellos comparte gustoso el autor el guiño y la sonrisa de la exagerada situación en que todos los personajes se engañan cuando creen engañar a los demás. Jimena finge para defender su amor. El rey y el padre del Cid fingen no conocer el engaño de Jimena a fin de que todo acabe bien y ayudarla a que triunfe en su deseo. Con la burla, todas las figuras dejan grotescamente refractada la estirpe heroica, sustituida por la imagen caballeresca. El final ya queda preparado en los siguientes versos del segundo acto, en los cuales Jimena confiesa lo que han entendido muy bien el rey y D. Diego:

que aunque persigo el delito,
amo, Elvira, al delincuente
venganza ¡ay de mí! pretendo,
y temo que me la den

II, 51.

En estas situaciones, todos están aparentando y nosotros no estamos engañados. El dramaturgo está manejando una historia de final conocido y por esto tiene que divertir con la complicada intriga y los cambios sorprendentes. No hay, sin embargo, sorpresas. Rodrigo va a la torre, como había determinado el rey, para que le corten la cabeza al día siguiente. El rey manda que D. Diego explique a su hijo:

Que es fingida la apariencia
 como hemos convenido
 para cumplir con Jimena.

III, 54.

Jimena ha cambiado su táctica. Se muestra más suave, piadosa y sencilla que la que oímos en la primera queja. Amenazante allí, hace una prudente advertencia al rey: si no recibe de él satisfacción, denunciará a los cuatro vientos que él no hace justicia en delitos de tan grave consecuencia como es el honor.

En su segunda queja, Jimena es menos rigurosa ya no insiste que la justicia exige "quien mata, muera, Señor" (III, 40). Mordaz pero más reconciliadora en este momento, le informa al rey que con su "desdicha ingeniosa" y su "corazón ofendido" ha trazado un plan que olvida rigores y rencor; que gustosa, alegre y contenta viene a ofrecerse a la soberbia de Rodrigo como premio por haber muerto a su padre, "que es ley aun y puesta en razón" (III, p.55). Jimena ha comprendido que es el momento oportuno para mostrarse piadosa; el rey, por su parte, acoge a Rodrigo, que ha triunfado de los moros y regresado a Burgos como Cid, habiéndole rogado piedad, perdón e indulto. Convencida que la muerte de Rodrigo es inminente, Jimena se dirige a la torre, donde, supuestamente, está preso el Cid

en espera de la hora en que le han de ajusticiar. Nuño la ve llegar, se lo dice a Rodrigo. Al oír voces se esconde y, sabiéndolo D. Diego y el Cid, comienzan una farsa en la que D. Diego finge llanto, dolor y rabia ante la triste suerte de su hijo y éste exhala unos lamentos de amor, dolor y deseo de morir para darle satisfacción a su amada, la ofendida y enojada Jimena.

Paradójicamente, al pedir la muerte de Rodrigo, Jimena crea las circunstancias que le permiten hacerse héroe; ha tenido que huir y regresa vencedor de los moros. Su insistencia en estos momentos pone en riesgo al país, al amante, su nombre y felicidad. Así se lo hace ver la infanta Urraca después que intercede con el rey que Rodrigo "Digno es, Señor, de perdon)III, 56) y después de aconsejar a Jimena que le quite a Rodrigo el amor, pero le deje la vida porque es especie de:

Traición....

Pretender tu indignación

Matatar a quien nos defiende:

Y en esto es bien que repares.

III, 56.

La recomendación de Urraca enciende el fuego de amor, celos y rabia en Jimena, quien piensa: "aun podría despeñarme" (II, 52) Ahora, como nunca, teme perder a

Rodrigo, que con tanta gloria y honra tiene más posibilidades de casarse con la infanta. A medida que Jimena va revelándose, la vemos como un personaje que, sin dejar de ser noble es cómico, a la vez. Ella misma declara "Procuro...clemente /Templarme y luego me irrito" (II, 50). Decidida a actuar con toda determinación e ingenio, lanza una protesta que comienza siendo grave hasta el verso cinco, cuando dice por equivocación "Comedia" en vez de "Rodrigo":

(Aparte) Que la infanta, ¡Ah injustos celos!
 A mis conocidos celos
 Aumente tantos pesares!
 Pues no, aunque me pierda yo, no,
 Ha de lograr la Comedia,¹⁷
 Porque le pierda ella
 He de aventurarme yo.

Ibid.

Al verla exclamar angustiada "¡Ay que peligra Rodrigo!", Elvira, su criada, le aconseja controlarse:

Templa el sentimiento, templa
 en esas demostraciones
 el riego de tu modestia

Tú, ¿no lo quisiste? Tú,
 A fuerza de diligencias,
 No le trujiste a este estado?
 Pues ¿de qué ahora de quejas?

III, 56.

Elvira no comprende el "rigor extraño" de Jimena y menos su angustia hasta que le explica que morir Rodrigo

Fuera morir, y en efeto,
 Fuera pagar con la vida
 La locura de mis celos.

III, 57.

Confiesa así Jimena su preocupación principal; la motiva Urraca. Los "injustos celos", un rasgo que tenía su padre, traen a la memoria la situación inicial y el conflicto básico, amor/honor y justicia que amenaza repetirse.

Hay momentos en que lo auténtico puede entreverse; esta posibilidad existe cuando Rodrigo y Jimena, tratando de entender las leyes, analizan el amor y el deber. Un ejemplo es cuando, sintiendo el peso del mucho daño que sus padres han causado, Rodrigo le pide a Jimena que lo mate para satisfacer el deseo de vengar a su padre. Ella no quiere ni verlo ni oírle decir eso, "pues has querido/ Como

tú hacerme cruel". Rodrigo insiste que escuche las razones que le movieron a efectuar la venganza:

Una sola es la que elijo
 y bastará para darte
 satisfacción, si no alivio,

 tu padre le quitó al mío
 el honor; y tú bien sabes,
 Pues española has nacido
 Y sabes...
 Cuan precisa es la venganza
 Si la infamia de mi padre
 Di con la mía al olvido,
 Fue por adorarte honrado;
 Que de otra suerte era indigno.

II, 51.

Diamante subraya que la psicología de los personajes es española en su esencia. Insistiendo en el espíritu auténticamente español confiesa:

Pues española has nacido
y sabes
 Cuan precisa es la venganza
 [temí que] quien me amó generoso
 Me aborreciera ofendido.

II, 51.

Lo que se acaba de oír es importante porque la justificación revela que la motivación de Rodrigo, "el honrador de su padre", es la misma que la de Jimena. El mismo problema tiene matices similares, pero mayores son las complicaciones para Jimena. No hay sacrificio. Se trata de la visión del honor como un deber, más bien, de lo que cuesta ser noble, como dice la Jimena de Guillén de Castro y que Casaldueiro resalta como el tema de la comedia¹⁸. Diamante trata el tema en los dos personajes, pero pone en claro que en el conflicto entre el amor por el padre y por Rodrigo, se impone el amor por su padre:

Cuando sin padre me veo

 mi dolor será sin tasa
 ¡ay dolor! que se apresura
 El llanto. ¡Ea ojos, llorad!
 Que hoy del alma la mitad
 Tenéis en la sepultura
 Y ambas mitades ignora
 El alma, pues ha querido
 Vengar la que ya he perdido
 En la que me queda ahora
 Procuro ¡ay de mí! clemente
 Templarme y luego me irrito.

Poco es decir que le amo
 Elvira, porque le adoro
 Y treguas al amor doy
 ¡ay! que lo que es más cierto
 Es que yace el conde muerto
 y que yo su hija soy.19

II, 51.

Pero Jimena, mujer realista y no dispuesta a sacrificarse, seguirá el ejemplo de Rodrigo. Sin embargo, no será sangrienta su venganza. Esa decisión ilumina el carácter y el papel práctico del personaje. Jimena considera que la venganza es un crimen que no remedia nada. Ella intenta otra solución; es el secreto que Diamante reserva casi hasta el final. Jimena insiste en pedir justicia y amenaza vengar a su padre, pero muestra poca convicción en la venganza. La actitud de Jimena frente a la ley, a la justicia y a la venganza la muestran más prudente, más humana que los padres de la obra, tan imaginativa, audaz y práctica como el rey y D. Diego y tan noble como Rodrigo.

Jim. Me has dado ejemplo y motivo
 para que lo propio haga

 Y aunque al Rey tu muerte pido
 No soy tu verdugo yo;

A sus manos te remito.

III, 50.

Rodrigo insistente pregunta "¿en qué te resuelves?"

Jim. En perseguir tu delito,
Vengando a mi padre apenas;
Que no es este mi designio;
Vengarle sí, pero no
Con la muerte de Rodrigo.
Y si no se compadece
Vengarle, y quedarte vivo;
Muera Rodrigo, y al punto,
Muera Jimena contigo.

II, 51.

Nuño, el escudero, interpreta con escepticismo la amenaza de Jimena. No está tan convencido que en ello haya sacrificio de amor, pues para él, "Rodrigo es el martir de amor" y querer Jimena que muera le parece un "Lindo modo de querer!". (III, 56). Rodrigo, que ha obedecido la ley de la venganza por amor a su padre y a su dama, la defiende:

¿No miras que a su opinión
son las crueldades precisas
Y que yo muera es rigor?

III, 56.

El sacrificio que Rodrigo está dispuesto a aceptar es, para Nuño, el criado, un pecado mortal. Horrorizado les recuerda el castigo que les estará reservado, con una alusión clásica:

Niño Famoso mártir de amor
 Eres; no hay sino buen pecho
 Y morir muy consolado;
 Que ya te están previniendo,
 Entre Píramo y Leandro,
 Un lugar en el infierno.²⁰

III, 56.

Reconciliados Rodrigo y Jimena en la torre y llegada la hora de cumplir Rodrigo la condena, ella, amenazante, toma en alto la espada contra quien como villano se atreva contra él. Llega el rey y al encontrarla junto a quien dio muerte a su padre, finge gran sorpresa:

Jimena, pues ¿vos aquí
 y con espada, ¿Qué es eso?

III, 58.

La respuesta de Jimena afirma un sistema de valores basado en la verdad de la vida y en las necesidades vitales del ser. Ante la sorpresa del rey, Jimena exclama:

Eso no tiene remedio

.....

¿Queréis dejarme también

sin marido?

III, 58.

Desde el punto de vista teatral, los versos anteriores son eficaces porque con ellos logra Diamante mantener el enfoque paródico que le permite dar cabida a la caricatura y a la burla de las fórmulas idealizadas y de las normas convencionales, sin que la exageración borre el fondo verdadero de hechos que corresponden a situaciones comunes y sin que lo pintoresco de lo inventado pierda la seriedad de la intención.

Por ejemplo, el gracioso Nuño, no Rodrigo, da la última nota humorística con la pedestre respuesta a Don Diego, que viendo a Jimena con la espada en la mano, dice:

D. D Querrá matar a Rodrigo.

Nuño !Que siempre piensen los suegros

Lo peor!

III, 58.

Luego, anunciando, de paso, que no habrá boda múltiple como pudo haberse esperado, revela el secreto más

importante que explica toda la manipulación, la actitud del rey y la rabia de Jimena: antes de la tragedia, el infante D. Sancho cortejaba a Jimena y que "cierto es, Señora, el rumor/ que corre por la ciudad,/tanto como tú a estar llega/ Ciega de amor", la infanta, (III, 52). Diamante da poca importancia a los rumores y muestra a Urraca noble; el rey y ella, muy gustosa, serán los padrinos.

Lo serio de la intención se deduce de que la conducta de los personajes masculinos tiene el móvil práctico que explicó Urraca y que es tan legítimo como el razonamiento de Jimena. Ellos deciden que Rodrigo viva porque saben que el Cid es beneficioso para Castilla. Al morir él, serían derrotados por los moros. Con ese pensamiento queda confirmado que en la obra de Diamante, el Cid no es el militar tradicional, héroe salvador, ni caballero ideal. Es el caballero español, cristiano y valiente que transforma la adversidad en virtud.

La actuación de Jimena alcanza mayor ironía e importancia dramática cuando Rodrigo, obligado, le confiesa que la venganza sangrienta del honor estuvo motivada por el temor a perder su amante estimación. La confesión de Rodrigo y las acciones de Jimena hacen cada vez más evidente, no la realidad, sino el sentido de farsa con que están tratados en este teatro los mitos relacionados con el amor y la venganza sangrienta del honor. En la acción de

Diamante, éstos no son ideales, sino móviles de la conducta humana y por motivos prácticos comunes, lo mismo entre la aristocracia que entre personas corrientes: casar a una joven enamorada y huérfana, evitar que Rodrigo muera o vaya a la cárcel, perdonarle la vida porque España lo necesita; de ahí la eficacia de su proyección cómica como reflejo de situaciones reales. Fiel al realismo sencillez del romancero, que si no fue su fuente directa de inspiración, debió tenerlo muy presente al componer su obra.

Mediante el manejo de los recursos técnicos de la época logra una doble perspectiva: se burla de las interpretaciones serias de motivos literarios, inicialmente cómicos en el romancero y a través de las caballerescas actitudes consustanciales en él, parodia la ligereza con que se manejan altos y serios valores, los afirma y renueva. A través de la ingravidez, el capricho, el juego y la gracia de las situaciones que rodean el tema de la venganza sangrienta y los conceptos que se exponen sobre el amor y el honor, Diamante logra la estilización generalizadora de las figuras legendarias. La intención paródica es más evidente cuando nos quedamos con seres sin seriedad ni majestad y en medio de una realidad en la que los ideales que se han puesto en juego - el honor como máxima soberbia y como inmenso sacrificio-- no merecen respeto. Al mismo tiempo, la situación que surge por respeto a las normas que rigen el amor y el honor conduce a

una conducta poco honorable pero más humana que amplía los puntos de referencia y ayuda a potenciar asociaciones entre el mundo imaginado y la realidad humana.

Todo lo expuesto permite ver que como versión extrema del asunto, El honrador... es una reacción contra el tratatamiento de la casuística del amor y el honor, contra los mitos populares y contra la idealización artística de personajes tradicionales. Engañando con la verdad, los personajes masculinos y Jimena, rescatan el sentido auténtico de esos valores, la imagen del rey (piadoso, justiciero, clemente) y la dimensión humana que tuvieron Rodrigo y Jimena en la fuente que dio origen a obras basadas en la primera épica de la historia auténticamente española.

Además, los versos finales de Jimena contienen la idea central de que la venganza es crimen y que el crimen no tiene remedio. El conflicto convencional se ilumina siendo el amor y no el honor la motivación más poderosa para los sobrevivientes. Con la muerte del padre de Jimena al inicio de la obra se obtiene el sentido falso de injusticia y soberbia dado al honor, en tanto que Jimena y Rodrigo dramatizan las consecuencias de la interpretación exagerada de la ley de la venganza sangrienta como ley inflexible del código del honor. En manos femeninas esta solución a la deshonra heredada es crueldad²¹ y en el esfuerzo por

evitarla centra Diamante su agilísima y divertida acción. El rey, D. Diego, Rodrigo y Jimena juegan con la venganza, celos y el punto de la honra para que triunfe la dama, la supremacía del amor "limpio y casto", la nobleza y la dignidad humanas.²² Pero es Jimena quien en la torre cambia la imagen idealizada del héroe por la del hombre español real, capaz de amor, honor y heroísmo. También la Jimena de la torre es otra; ha burlado y abandonado el tipo caballeresco; de allí sale como un ser palpitante, valiente y listo a batirse para defender la vida de Rodrigo. Eficazmente, Diamante copia un trozo de la épica (en los últimos versos que ella pronuncia) para proyectar a Jimena como un fragmento de la humanidad.²³

3. FENIX: Pasión vencida de afecto

El nombre mitológico de la protagonista es significativo. A pesar de que Diamante la hace un ser vivo y palpitante instalado en el reino humano, como personaje dramático Fénix representa la técnica y la intención renovadora de los problemas que Diamante aborda en ella. La comedia pertenece al género de las palaciegas de costumbres, donde la pluma del autor se muestra más mordaz y penetrante.

Como hija, Fénix se rebela contra "el sacro respeto" al padre para "buscar a sus males remedio". En Fénix se refleja la decisión de entrar en conflicto con la autoridad y de huir al campo. No se trata del dulce vagar eglógico, sino de la afirmación de la independencia en su conducta y, por lo tanto, de la posible crítica e inobediencia a su padre. Esquiva y asustada por temor a que su padre la obligue a casarse, la encontramos en los bosques como una sacerdotisa de Diana buscando "mejor compañía entre las fieras" y despreciando

la lisonja destos dos
príncipes, de quien me ofendo,
por cuya causa apartada
la soledad apetezco.

El padre de la dama teme que la naturaleza desdefiosa y rebelde de Fénix no le dé descendencia que pueda heredar el trono. Por esta causa le quita el derecho que como primogénita tiene a la corona en favor de la hija menor, de quien sabemos que es también hermosa y toda obediencia, complaciente y, por esto, la preferida del padre. La pasión de Fénix, según su padre, es contra el dominio del hombre; su carácter es obstinado, fuerte e independiente. El enredo de la pieza se forma de la pesquisa de dos hermanos, que se disputan el reino que han heredado por su parte, y ahora, además, son rivales porque cada uno aspira a ganar el trofeo que el rey Alberto ofrece a quien logre el favor de su hija, la hermosa pero imposible Fénix.

La relación que hace la protagonista contradice, o pone en duda la opinión de Alberto. Por lo tanto, la soberbia, irritabilidad, arrogancia y rebeldía de que se acusa a Fénix, representa un punto de vista con el cual Diamante crea el contrapunto e introduce la tensión entre los personajes. A medida que se desarrolla la acción descubrimos la verdad en los distintos puntos de vista y en lo que ella piensa de sí misma y de su situación. La visión que tiene Alberto de su hija nace de su dureza y de lo que él quiere hacer de ella. de modo característico, Diamante da a sus quejas fundamento sin echar la culpa a los hombres como hacen otros autores, sino haciendo nacer

el conflicto de un problema de conocimiento, un error. Alberto no conoce a su hija y la juzga con superficialidad. Discutiendo con su padre un caso paralelo en otro reino, Alberto se compadece del desgraciado caballero que nació con mala estrella. No tenía que oír más nuestro personaje para inmediatamente reclamar igualdad, apuntando a la injusticia del desigual juicio:

¿Por qué ha de ser culpa en mí
lo que es influencia [de las estrellas] en él?
¿ Por qué ha de ser?

Mediante un proceso analítico que niega mucho de lo comúnmente aceptado como característico del personaje en la comedia, del tipo y de la figura de mujer varonil, las acciones y la actitud del personaje están dictadas por necesidades del ser. Fenix no sólo protesta contra la desigualdad, sino que desafía las nociones que la originan.

Decidida a no casarse sin estar enamorada y a esperar que el amor llegue, Fénix defiende como ideal su deseo de felicidad en el sentimiento de amor compartido. Ante la oposición hace primero una defensa verbal y como eso no resuelve su situación, se defiende obrando. Ha defendido con firmeza, hidalguía y valor la libertad inherente de la persona humana y analizando la situación, explica el pensamiento que mueve su conducta en los siguientes

versos:

¿Quién podrá quitármela?
 Nadie, mi padre, perdone
 si logrados sus intentos
 en mí sugestión no halla
 o cúlpese a sí que ha hecho
 más allá de la obediencia
 desayrador su precepto

Fénix suscita una defensa de la libertad y la basa en una concepción autónoma del orden de la naturaleza -el libre albedrío- y lo que su rompimiento trae consigo. Igual que las demás protagonistas, y como campeonas de su clase, insiste en obrar de modo que su conducta no ofenda su dignidad. Sus acciones están bien motivadas y su rebeldía no es un capricho ni un problema de sentimientos, sino una defensa de su ser. En ella, DÍAMANTE da interés a la comedia e importancia a la presentación de la mujer valiente como heroína rebelde y liberada, subrayando los aspectos que presionan en la persona. El punto de vista del personaje y el del espectador del siglo XVII debieron estar disociados, de modo que lo que en la comedia es válido para el grueso de la sociedad, no lo es para la protagonista. Su inclinación a obrar bien da autenticidad e intensidad a su conflicto, colocándola en un nivel moral superior al de quienes la rodean, sin que se pierda su sentido humano. Para no arriesgar su opinión finge aceptar

la creencia común del destino; aparenta dejarse arrollar por él diciendo que humilde se sacrifica huyendo del hogar. No se trata de una huida solamente, sino de una búsqueda.

De manera eficaz se logra la exteriorización de Fénix cuando está retirada en la soledad del campo, donde su naturaleza libre hace que exista en un espacio vital. Allí, en la soledad y alejada de la sociedad y de sus mitos, confiesa que sus acciones se oponen a normas que por conveniencia y costumbre le quieren hacer obedecer.

Ayudada por su capacidad analítica y razonadora, penetra en el bosque y por el camino de la voluntad llega hasta su conciencia. En ese viaje que es físico y psíquico a la vez, Fénix se descubre y descubre el mal y el buen amor. Mientras trata de reconciliar la vida y los principios que la han obligado a abandonar el hogar, vive precariamente la situación en que un jabalí ataca una garza. Ante el abuso de la fuerza animal para dominar y someter, Fénix reacciona matando al atrevido ofensor, haciendo manifiesto el pensamiento que la impulsó a matarlo:

!Quién así de todo el mundo
las tiranías vengara!
!Quién con su valor pudiera
sacudirle del tirano

poder y quién en su mano
su justicia defendiera!

II, 135.

De esta experiencia, especie de aventura espiritual, sale Fénix transformada. Mediante una acción valiente ha avanzado hacia la edad adulta. Ya no gritará sus ideales. En el bosque Fénix aprende la importancia de la acción. La experiencia le enseña que la felicidad no es un ideal imposible. El soñarlo debe conducir a la acción. Con esfuerzo se logra tanto la fama guerrera como cualquier otro ideal, con felicidad igualmente satisfactoria para la persona que libremente lo ha forjado en sus sueños. Con ese conocimiento, ella va a defender su ideal de libertad, justicia e igualdad:

Triunfe el ser nuestro, a pesar
de la tiránica fuerza,
y enmiende yo lo que todo
mí semejante no enmienda.

Lo anterior sirve para comprobar el papel decisivo que Diamante da a la importancia de la experiencia en los distintos estados del desarrollo humano y cómo ella afecta las distintas decisiones que se toman en el curso de la vida. La experiencia, no ya sólo la idea de justicia, ocasiona la acción que cambia el deseo de querer cambiar la

realidad en un propósito determinante y transforma a Fénix en defensora de su grupo humano.²⁴

No se puede olvidar que se trata de una comedia y que debe acabar bien. Al final, "rendida" en los dos sentidos de la palabra, siente nacer el amor en la libertad y en la belleza que encierra la naturaleza del campo. Sabiéndose dominada por el afecto Fénix aclara que

quien más facilita
mi agrado es de aquella voz
la blanda dulce armonía.
Y ya que conmigo lleue
el horror de quien la anima,
también llevo a quien la mueve.

Diamante realiza la armonía con el canto. Mezcla lo aparentemente irreconciliable, la voz que satisface el ideal de belleza "y el horror de quien la anima", produciéndose en Fénix el mismo efecto que tiene el canto de Polífemo en la Galatea del poema de Góngora. Diamante utiliza el motivo literario del contraste entre la belleza y la fealdad, adaptándolo al género y a la situación cuando Fenix, aludiendo a los aspectos nobles y feos de la naturaleza, aclara que, aunque ella se enamora, no sucumbe al dominio de los hombres. Encuentra el amor en la belleza y la felicidad, en la dulce armonía de la música, que,

además tiene el calor de la voz humana. El encuentro de los amantes es idílico, pero la mezcla de lo lírico con lo dramático mantiene el grado necesario de realismo para dar a la obra una buena dosis de verdad humana. La belleza del canto lleva el triunfo y el amor al nivel poético. También lo realiza así Diamante en Más encanto..., comedia en la cual la idea de la armonía de elementos contrarios en la naturaleza se expresa en la dramatización del mito de Aurora y Apolo como una alegoría. La importancia de los versos de la cita anterior reside en que ellos señalan que en Fénix se cumple el principio natural. Cuando resuelve que su pasión de libertad era exagerada, se cumplen en ella las leyes de la vida y pasa a ser más mujer, más real, viva y palpitante. Podría juzgarse que se trata de la vulnerabilidad, del castigo o de la derrota del personaje. Pero Fenix sólo ha pactado con la ley natural que ella acata, defiende y opone a la ley social. Lo que parece la transformación del personaje obedece al movimiento natural, es simplemente una nueva etapa en la vida del personaje. La aceptación del amor no es una vuelta de espalda a su postura anterior. Está en consonancia con sus principios, con su carácter y con el espíritu de sus actos rebeldes. Sólo la cambian el poder y la fuerza de la naturaleza.

Fenix se casa, no sometiéndose como dicta la norma, sino como y cuando lo dicta la naturaleza. La manera en que se enamora indica que ella jamás pierde su sentido de

la existencia basado en valores más duraderos. No bastaría, pues, ver su triunfo como el de Segismundo porque Fénix no vence sometiendo su naturaleza, sino en comunión con ella. Su victoria se opera en ambos niveles de la vida: la existencia y la trascendencia, el físico y el espiritual, manteniendo así el inestable equilibrio armónico del universo humano. Falta reconciliar el universo dramático y al conseguirlo, aclara Diamante el valor, el interés y el papel artístico de su protagonista.

Fuera de la ley social, Fénix logra dominar la situación vital y dramática. Las mismas condiciones que la alejan de la comunidad la acercan más a su interioridad. Ella asegura que no ha mudado "el discreto dictamen/ en que he vivido" y es cierto. La vemos defender hasta el último momento la verdad de la situación, negándose a aceptar el perdón que su padre le ofrece. Aceptarlo sería aceptar también una culpa que ella no ha cometido. Los siguientes intercambios de la última escena corroboran lo anterior.

Equivocado y alegre, pero inconsciente u olvidado del sufrimiento que ha causado a su hija y de la responsabilidad que tiene en los sucesos, al hallar a Fenix en el bosque, Alberto le brinda perdón:

...No discurras
en lo que has de responder

a mi queja, yo perdono
 el yerro, si yerro fue

 y en vez de reprehensión, Fenix mía,
 obligado...tu dictamen me verá.

11, 142.

La respuesta y la reacción de Fenix son inesperadas. Estamos condicionados a esperar la retracción femenina que críticos como Reichenberger²⁵ y Frank Casa²⁶ vieron como necesaria para que se restableciera el orden social establecido. Si esa teoría es válida dentro del teatro del Siglo de Oro, Diamante introduce una importante variante en la estructura del final armónico. Este se logra cuando los representantes del poder civil o político que constituyen una amenaza para el individuo reconocen su error, templan su injusticia y su rigor. Eficaz a dicho efecto es la aludida respuesta de Fénix. Merece citarse, además porque ella resume el asunto, la problemática de la obra y el marco ideológico que se ha venido discutiendo:

Fenix Senor,
 al delincuente en su abono
 descargo admite la ley,
 pareciendo yo agresor,
 aunque no lo sea, es
 mi intención volver por mí.

Y si se llega a ofender
 tu estimación en mi labio,
 perdona pues sabes que
 rehusándome a este lance,
 tú me has obligado a él.
 Si el ser tu hija me obliga
 a que a ti sujeta esté,
 ¿por qué el ser mi padre, a ti
 no te ha de obligar también
 a que esta sujeción
 obre templado el poder?
 Razón de estado ay que pueda
 obligar, y convencer
 a un alma que libre nace
 para que sujeta esté?.

II, 143.

Fénix quita el barniz a la verdadera personalidad de Alberto que a primera vista parece paciente, generoso y comprensivo. Las palabras que la hija pronuncia patentizan su rectitud moral y ha de defenderla como un deber para que triunfe la justicia; el asediar la insensibilidad del padre es acción valiente. Al final,¹ Alberto confiesa que tuvo que templar su rigor. Con tal admisión se coloca al lado de la figura del padre, que en estas obras es, según la describe la duquesa en Amor es sangres...,

a dueño muy piadoso
muy cruel para padre.

I, 323.

Al tener que templar Alberto su rigor, la protagonista domina la situación vital y dramática. Su respuesta se desprende de su claro sentido de lo que es justo y moral y del deseo de asediar la insensibilidad del padre, convencido de que siempre tiene razón.

No cabe, por lo tanto, aplicar la visión tradicional para juzgar la obra. Ni el enamoramiento al final de la comedia es el castigo que imparte el autor a la dama, ni la derrota o sumisión que se señala, por ejemplo, en la Tisbea de Tirso en el Burlador de Sevilla o en las comedias de otros autores, en las que vencen los enamorados para que todo acabe bien. La transformación de Fénix es psicológica: ni moral, ni misteriosa, ni inexplicable. Su carácter es consistente hasta el final. Cuando se enamora no se contradice porque ella jamás desprecia el amor y aunque teme, no odia a los hombres.

Los motivos y los derechos que Diamante expone con claridad en esta comedia se repiten con alguna diferencia de procedimiento en otras para mostrar que sus protagonistas no son rebeldes gratuitas y que siempre hay en sus estallidos una razón aceptable o no, pero

irresistiblemente humana. En la osadía y en el valor de otras hijas que se rebelan contra padres autoritarios, rígidos hasta la crueldad, Diamante ve un momento en el desarrollo psíquico y en el crecimiento espiritual del personaje y ha de entenderse; no tomarlo en cuenta, es el error de la sociedad.

Fénix actúa con independencia, analiza la situación y concluye que su padre es culpable de las circunstancias. La presión social y su ciega obediencia a la norma son para Fénix disculpa, no razón. Inconforme y con libertad de conciencia juzga:

¿Mandolo el Rey?, hasta aquí
 tuvo la disculpa medios.
 No hay disculpa no, pues bien es
 pagar con la vida el yerro
 que por libertar el alma no es
 la vida mucho precio.

III, 142.

Se trata de la afirmación de la independencia en la conducta. Fénix critica la obediencia ciega, la vida sin libertad de espíritu no vale nada. El tono e intención que tienen sus palabras, y las de otras protagonistas como ella, dan gran resonancia social a las comedias pero sus argumentos las muestran atentas a su felicidad espiritual.

Están basados en fundamentos humanos de carácter ético que las libera del límite estrictamente social. Los razonamientos con los cuales la protagonista defiende la igualdad del alma humana y ataca la moralidad imperante en la sociedad da hondura e intemporalidad a la obra.

Subrayando que no es éste un aspecto exclusivo de Diamante, podría decirse que, las protestas de Fénix contienen gérmenes de los primeros brotes del feminismo mejor encaminado de nuestros propios días. Fénix como defensora de la mujer boga por una igualdad que no es nada epidérmica. Defiende la igualdad del alma humana como lo hacen tantas figuras femeninas de la Comedia, y como lo hacen los villanos en el teatro de Lope y Calderón. Diamante resume este pensamiento en La judía... con las palabras "Que no hay imperio en las almas/aunque hay dominio en los cuerpos" (I, 3) Son las mismas que hicieron famosos a los protagonistas masculinos anteriores. Pronunciadas por el personaje femenino Raquel, estas palabras, que debieron tener el mismo impacto y la intencionalidad originales, cobrarían nueva resonancia.

Diamante aprovecha la creencia del humanismo cristiano de la igualdad de las almas ante Dios y el principio de la ley natural y les da idéntica interpretación dramática a la de otros autores del Siglo de Oro, pero lleva el problema más allá de la definición, y más allá de la orientación

religiosa para incluir, con la defensa de Fénix, la igualdad de trato y de oportunidades para la libre elección siendo un ser completo: cuerpo y alma, corazón y entendimiento.

A través del problema humano de la protagonista de Pasión vencida..., Diamante consigue dar nueva y mayor eficacia dramática al personaje femenino cuando elige zaherir la conciencia del público o lector atacando la moralidad imperante mediante la técnica de la pregunta retórica: "¿Es de mayor jerarquía/el hombre en su prehegemonía?/ ¿ Tiene más vida, más alma? ¿Se debe privilegiar? ¿Por qué ha de avasallarnos,/no es de la propia materia/que nosotras?" (II, 135). Las repuestas implícitas se confirman pronto en la acción, que está guiada por más altos principios que las normas que Fénix no valora. Por ser consciente de su humano privilegio natural se determina y, con coraje, dice:

use de libre las leyes,
y pues digo que le tengo,
halle el alvedrío forma
de no parecer ajeno.

III, 142.

Como epítome de las figuras femeninas del género caballeresco, Fénix argumenta que a la mujer, igual al

hombre en su humanidad, debe dársele la oportunidad de elegir su vida, obrar y decidir con la misma libertad y reconocérsele la capacidad para realizarlo con la misma habilidad que a los hombres se les atribuye. En Fénix y en el padre, Diamante recrea y destruye la convención estética basada en normas arbitrarias y exageradas que traicionan valores verdaderos y distorsionan la verdad humana. Interpretación que está corroborada en el texto al pronunciar frenéticamente condenas como la siguiente:

Que haya ley, que haya razón,
 O que haga al estilo necio
 parecer que hay ley, ni que ay
 razón que rompa los fueros
 que dio el cielo, el albedrío
 en sagrados privilegios.

II, 135.

Las palabras apasionadas de Fénix alcanzan mayor fuerza porque resuenan con el eco de la defensa que hacen tantas otras otras heroínas de la época, pero además porque traen a la memoria la defensa que hacen de la mujer algunos personajes masculinos como Octavio.²⁷

Diamante teje la intriga con toda la red de convenciones habituales en este tipo de comedias: aventuras galantes, lances y sutilezas en la expresión, las asocia

con una serie de deberes y responsabilidades impuestas a los personajes para subrayar el origen del conflicto entre la ley social y el principio universal. Estos dos principios contradictorios, son igualmente defendidos con pasión obstinada por los personajes que se oponen en las obras. Alberto, el padre exige obediencia absoluta a la autoridad, Fénix desobedece la norma en defensa del principio de libertad basado en el libre albedrío.

Cierto es que en tal contienda vence la ley natural y se logra la reconciliación porque la protagonista entra a formar parte de la sociedad. Fénix, igual que Aurora y Clavela, los personajes femeninos más representativos de tipos idealizados o libresco, abandonan el ideal de libertad absoluta y la ilusión de ser entidad completamente independiente por el ideal práctico en una unión que será más perfecta por no estar gobernada por la arbitrariedad. En Fénix se aclara que Diamante consigue la reconciliación manteniendo hasta el final la actitud rebelde y el trazado del carácter de la figura femenina, que, vela por su dignidad y, orgullosa de su ser, se defiende señalando en las últimas escenas el error, la injusticia y el rigor de su padre. El amor nacido de repente, en la belleza y en la libertad del campo está relacionado con la armonía y con la noción de las etapas de crecimiento físico y psicológico del personaje. El compromiso de los enamorados y la futura boda cuya base es el sentimiento de amor verdadero, afirma

el orden universal que Diamante alaba en otras comedias.

Queda negada la contradicción que, según el padre, existía entre la naturaleza imposible y la misión de su hija en la vida. Ese error fundamental crea la tensión en la comedia y constituye el conflicto externo entre el autoritarismo y la obediencia. No habiendo transformación moral ni contradicción en el carácter femenino de la protagonista, hay que entender que la armonía en el mundo dramatizado no es resultado de la sumisión del personaje al orden social establecido.²⁸

En estas comedias, Diamante incorpora todo lo que le convenía de la tradición artística; introduce alguna novedad en los desenlaces transformando el antagonista, no el protagonista, consiguiendo una consistencia lógica en la estructura, en el sentido moral de lo real y en el orden aparente de la obra. Fénix, a quien su padre describe inicialmente como personaje negativo, pasa a ser la figura de más poder, alcance y significación.

El análisis hace transparente que en ésta y en las demás comedias del género palaciego, el orden se restablece cuando la dama echa abajo lo negativo que corroe y debilita la estructura social, obligando con la burla, el rechazo o el ridículo a que sus antagonistas y adversarios cambien sus actitudes y valores. Alberto, el padre de Fenix,

reconoce que su propia naturaleza era muy violenta y confesa "fui muy temido/ y hube de templar". La retractación de Alberto, que sella el triunfo completo de Fénix, podría compararse con la evolución moral del duque de Milán quien decide "que es acción más hidalga/ dejar sin venganza a Octavio/que vengarle con infamia" (Cuánto mienten...); con la del duque en Ir por el riesgo..., quien, al ver la conducta honrosa de Porcia y que Carlos lo arriesga todo para vengar su honor, decide su transformación moral: "¿Y yo por mi honor no olvido/una pasión que me arrastra?/ Ea, ceguedad, despierta" (III, 76); con la del padre de Catalina Pazzi, quien decide que ella siga su inclinación y controle su propia vida; con la de David, el padre de Raquel, quien culpándose, exclama: "Yo soy el que la culpa tengo".../ Que si primero ignorante con su queja te maldijo,/ya con su amor te persuade" (III, 18); finalmente, con la victoria moral del padre de Fénix, cuando reconoce su rigor y le aconseja; "usa Fénix tu alvedrío" (III, 145).

Fénix consigue la felicidad. La victoria que obtiene es completa y definitiva cuando queda exonerada ante nuestros ojos. Los sucesos y las palabras de Alberto, al final aclaran que los defectos y la culpa que se le atribuyen no son ciertos; su lucha en defensa de principios humanos está bien motivada y se proyecta en este momento como un ser de pragmático ideal. Su sufrimiento parece

injusto e innecesario. Su rebeldía no es tal sino que su naturaleza no está preparada para casarse por no estar enamorada. Al darse cuenta de su error, Alberto le devuelve el rango que por nacimiento le corresponde y reconoce que ella yerra menos que él.

Con las renovaciones señaladas, el modelo mitológico o artístico adquiere nueva vitalidad como creación dramática porque encarna problemas de la vida diaria y de la personalidad femenina eterna. Por lo cual sus argumentos tienen todavía poder y fuerza persuasiva aún en la lectura. De manera representativa y celosa de su libertad, Fénix protesta contra la injusta autoridad invocando de manera directa argumentos en defensa propia y de la mujer como persona humana. Al triunfar en su deseo se transforma en un nuevo modelo: se constituye en un catalizador en la renovación estética-moral, auténtica y sincera. Una nota de optimismo se evidencia en la celebración del compromiso de los amantes.

La idea anterior es central en el teatro de Diamante. Hace que la figura femenina parezca el personaje más noble y capaz de felicidad, amor y valentía. La actuación de Fénix, Aurora, Margarita, Juanilla y Jimenaa, ayuda a ver cómo la imagen de la mujer se revitaliza en estas obras. Su importante papel como un agente de reforma es eficaz porque conduce a que otros corrijan la visión que tienen de

ella, de su naturaleza y de la realidad- ficción que ella combate y destruye como hija, como ser humano y como mujer. En la agresiva confrontación entre padres e hijas, o entre la dama -santa, martir o reina- y el pretendiente que ella no ha elegido, vibra la exaltación de la mujer.

Notas del Capítulo IV

1 Sadie Edith Trachman, Cervantes' Women of Literary Tradition, New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1932, *passim*.

2 Marguerite Ruth Lundelius, The Appeal of the Mujer Varonil in the Theatre of the Siglo de Oro (Ann Arbor: University of Microfilm, A. Vega Co., 1969), págs. 250-275. La dedicatoria de La vengadora de las mujeres que ha servido, de manera global, para apoyar argumentos y señalar diferencias entre el arte y la vida de Lope, más parece mostrar que las comedias corroboran una actitud consistente con la conducta del autor en lo relacionado con la mujer y su papel en el amor y en la sociedad.

3 BAE, tomo 41, Madrid: 1857, pág. 508.

4 Calderón Comedias, III, BAE, pág. 166

5 Ambas en Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas, Comedias. Ed. Angel Vabuenas Briones, (Madrid: Aguilar, 1973).

6 Américo Castro habla de este tipo y de la gran difusión dentro del teatro del siglo XVII. Refiriéndose a Las bizarrías de Belisa dice "como es sabido, este tipo femenino con matices y gradaciones variadísimas tiene bastante difusión durante el siglo XVII sin que se sepa si se trata de una moda literaria o si las costumbres contemporáneas influyeron en la creación de estos caracteres." Vida de Lope de Vega (New York: Anaya, 1968), pág. Casaldueiro ha hecho distinciones que ayudan a situar las otras dos comedias de este tipo, seleccionadas para este estudio: Pasión vencida... y El honrador.... En efecto, para él, tanto las comedias de costumbres caballerescas, como las de enredo y carácter son subgéneros de la comedia social de capa y espada. Dentro de las de enredo y carácter, diferencia la urbana y la palaciega. La urbana está arraigada en la sociedad y la palaciega, en la fantasía. La acción ideal de la una va acompañada del elementos y datos costumbristas que casi desaparecen en la acción igualmente ideal de la otra. La de tipo palaciego se mueve en un mundo poético. Los dos tipos de comedia satisfacían los mismos ideales y las mismas necesidades espirituales y morales y tienen el mismo ritmo vital. Las urbanas insisten más en el enredo y en la intriga, en las cualidades y vicios humanos. La fama tras la cual van los caballeros no traspasa los límites de la ciudad, a veces se contenta con el barrio o la calle. Estudios sobre el teatro español, (Madrid: Gredos, 1962), pág. 83.

7 Otras comedias de este tipo son El anzuelo de Fenisa, El lacayo fingido, de Lope, Todo es enredos de amor

y diablo son las mujeres, de Moreto, Parte 37 de Varios (Madrid, 1671), La tercera de sí misma, de Mira refundida por Diego de Córdoba y Figueroa, también en Parte 37 de Varios (Madrid, 1671). Hay una obra posterior a la de Diamante que puede ser una refundición. Su título es El asombro de Xerez, Juana la Rabicortona y es de Antonio Pablo Fernández.

8 La mujer vestida de hombre (Madrid: Revista de Occidente, 1955), pág.140.

9 El disfraz varonil es importante para que se realice el encuentro de la pareja y para que se origine en la comedia el sentimiento de amor compartido. El motivo es tan común en la escena que Carmen Bravo-Villasante en La mujer vestida de hombre..., págs. 172-73, ve sus distintas manifestaciones como variaciones del tema que, recordando quizás la comedia de Mira de Amescua, ella denomina La tercera de sí misma.

10 "Juan Bautista Diamante...", pág. 469.

11 "Corneille in Spain" Romanic Review, 24, (1933), pág. 21.

12 Parte XXX de Varios autores, (Madrid: 1668) y BAE, tomo XXXIX, (Madrid: Orbe, 1856), nueva ed. 1950) contiene versos y situaciones que también están en El honrador.... Por ejemplo el querer Violante decidir la situación que compromete su amor y honor no queriendo ella sacrificarse:

Válgame el Cielo mil veces
¿Qué haré en empeño tan grande?
Si le culpo es imposible
que dejen de castigarle,
y si ha de ser mi esposo,
será preciso ampararle.

II, 7.

13 BAE, tomo XXXIX (Madrid: Orbe, 1856), nueva ed. 1950. En esta comedia, Leonor toma en serio la responsabilidad, se disfraza de hombre, se tizna el rostro para vengar la afrenta que ha recibido su anciano padre de don Lope quien acaba de darle un bofetón y el viejo no se puede defender:

Aguarda, padre y señor
y repara como sabio
que para vengar tu agravio
(el mío diré mejor)
tiene mi pecho valor
de lo mucho que le has dado.

II, 2.

14 Véase Joaquín Casaldueiro, Estudios sobre el teatro español. 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1967), pág. 69; y Hanna E. Bergman, "Auto-Definition of The Comedia de capa y espada," (Separata de Hispanófila Especial, No. 1), 1974.

15 McKendrick, Women and Society ..., pág. 94, halla esta actitud en la obra de Guillén de Castro y la considera un rasgo antifeminista.

16 Lucy A. Sponsler, Women in The Medieval and Epic Poetry..., pág. 11.

17 La equivocación es deliberada y para producir la risa, reducir la intensidad del momento, calmar los ánimos y volverlos a la realidad de que es ficción.

18 Joaquín Casaldueiro, Estudios..., pág. 68.

19 Parecidos son estos versos de Diamante y los de Moreto citados líneas antes (en las notas 3 y 4, de esta parte) pero, la motivación de las damas es diferente.

20 Aludiría Diamante al Hero y Leandro que Boscán escribió y que es, según A. G. Reichengerger, el primer poema épico español que trata de temas clásicos y a la manera de Italia Liberata, el primero en lengua toscana. Véase "Boscán And The Classics" en Comparative Literature, III (1951), págs. 97-118.

21 Una variante del motivo cidiano se encuentra en Más encanto...: El padre de Aurora mató al padre de Astolfo en la prisión y a traición. Por estar muerto el ofensor, Astolfo va de Salerno a Amalfi con un ejército contra Aurora, para vengarse en ella. En la guerra ella combate no por amor sino para sobrevivir. El mejor soldado enemigo quien no juzga justo que Astolfo persiga con tanto empeño a Aurora protesta:

pregunto yo
¿lo que su padre causó,
por qué ha de pagarlo Aurora?

I, 204.

22 Como no era admisible que la mujer se erigiese en custodia y vengadora del honor familiar, Diamante construye la farsa a través de este motivo.

23 El rey Alfonso, buen psicólogo, comprensivo e ingenioso, llega a reemplazar la figura del padre cuando vela por la felicidad de Jimena. No incluye Diamante la proverbial debilidad femenina ni el disgusto del ingenuo y poco listo monarca del romancero, contenidos en los siguientes versos:

Siempre lo he oído decir,
y ahora veo que es verdad,
que el seso de las mujeres
que no era natural:
hasta aquí pidió justicia,
ya quiere con él casar.

Ramón Menéndez Pidal, Flor Nueva de Romances Viejos (Madrid: Austral, 1965), pág. 123.

24 Otra vengadora, Ortensia, la protagonista de Encontráronse dos arroyuelos de Vélez de Guevara, promete que:

No ha de quedar diligencia
que no intente por vengar
tan repetidas ofensas
que se han hecho a la mujer.

Cit. por Bárbara Matulka como reacción a las diatribas que contra la mujer pueden hallarse en la Comedia, "The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro". Romantic Review, 26, (1936), págs. 226-28. Al ocuparse del asunto, M. McKendrick la menciona como mujer esquiva, Women and Society..., págs. 11, 13 y 144.

25 Arnold G Reichenberger "The Uniqueness of the Comedia", Hispanic Review, 27 (1959), 303-16.

26 "Retraction in Golden Age Drama". Lecture delivered at the University of Illinois, Chicago Circle, February, 23, 1973.) Cit. por H. Sullivan, que se adscribe a su teoría en Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation, (Amsterdam: Editions Rodopi N. V., 1976), pag. 18. La cita es la siguiente "...because the dramatist could not express the ultimate implications of his drama, he resorted to an even greater ingenuity in resolving the play's impasse than he had employed to devise it in the first place. This characteristic phenomenon of much of the Golden Age drama, where the comedia's hierarchy of values is sorely tested but ultimately respected (a source of disappointment to some modern readers), has been aptly termed by Professor Frank P. Casa 'a retraction'." También coincide con el punto de vista anterior, el artículo de Mathew Stroud, "Resocialization of the Mujer Varonil in Three plays by Vélez de Guevara", coincide con el punto de vista anterior. Cf. Antigüedad y Modernidad de Luis Vélez de Guevara. Purdue University Monographs in Romance Languages, 10 (Philadelphia, 1983) págs. 111-26.

27 En No aspirar a merecer, los versos pronunciados por el regente Octavio y citados en el cap. VII, págs. 464-5, del presente estudio.

28 Este punto de vista es coincidente con el de Mary Jane Treacy, que contradice la teoría del triunfo del orden social con la transformación del personaje que lo altera porque "the ritual plots of Lope's comedy" demuestran que "the apparent order belies the corruption of traditional values which is weakening society." "An Approach to the Structure of Lope de Vega's Comedies: 1585-1610". Tesis. Boston University 1979, xi.

Capítulo V

Santas y mártires

El mosaico de mujeres valientes se completa con las historias de valientes mujeres que sirvieron la religión en la vida o en la muerte. Hay entre ellas reinas y mujeres obstinadas e infatigables defensoras de la fe, castas vírgenes que abandonan el mundo para poder cumplir a Dios su palabra; santas, como Teresa, que son capaces de escribir sus propias reglas y las siguen; princesas enamoradas que al ver frustrado un sueño, subliman el amor y, conscientes de que hay más altos principios que los que gobiernan la sociedad, deciden morir al mundo y buscar refugio en la religión. Otras jóvenes castas y virtuosas reciben el martirio por defender su integridad moral y permanecer en el estado que han elegido.

Tanto las santas como las mártires se resisten a aceptar que su vida sea dirigida o manejada, al menos directamente por la fuerza de la costumbre o por razones familiares o de estado. Se dedican al servicio de Dios para controlar su vida, su virtud y su destino. En su rebeldía, Diamante intenta una expresión extrema de la estricta fidelidad que guardan a sí mismas o al amado, las protagonistas que defienden con obstinación el sentimiento de amor verdadero y hallan la felicidad en el matrimonio

con quien quieren. Diamante aplaude el comportamiento y el espíritu de la mujer que busca la felicidad, lucha y defiende el amor; ello es aparente en la actitud de absoluto respeto hacia las amantes mujeres de inabordable virtud que solucionan el problema amoroso en la inhibición, huyendo del peligro, superándolo o trasladándolo a planos sobrenaturales. Por ellas muestra honda simpatía, pero no el entusiasmo ni la exaltación que se percibe en sus creaciones femeninas que se mueven en el género de las palaciegas.

Los mismos hechos pierden aquí toda la alegría, gusto y picardía. Se tiene, en cambio, la voz pausada, el llanto, las lágrimas calladas. En vez del amor arrebatado, el amor austero y contenido. Pero cuando intentan y no logran vencer los obstáculos que amenazan su felicidad por ningún poder exterior, las santas y las mártires también siguen sus íntimos impulsos, afirman su voluntad y su pulcritud moral mediante una decisión que, siendo el núcleo de su martirio o de su gloria, no representa una transformación de su personalidad y de su espíritu invencible. Para conocerlas podría intentarse una definición de lo que significa o no significa la santidad y el martirio en los dos aspectos del teatro.

Para Delfín Leocadio Garasa, quien ha estudiado "Los Santos en la Escena"¹, "cualquier intento de definición

resulta precario y mutilador porque el significado ha ido cambiando con el tiempo".² Alexander A. Parker en "Santos y Bandoleros en el teatro del Siglo de Oro", dice, que para los teólogos la santidad es la virtud heroica y el heroísmo, una cualidad pasional e impulsiva independiente de la razón y de la voluntad; el abandono total, abnegado y ardiente al amor divino requiere, además de la gracia, un fuerte impulso de la pasión y presupone el don natural y vital del heroísmo.³ Así son los personajes femeninos de Diamante en los dramas de santas, mártires y reinas históricas.

La bula de Benedicto XIV De Servorum Dei Beatificatione et Festorum Canonizatione, de hace menos de un siglo, proclamó todavía la virtud heroica como uno de los rasgos distintivos de la santidad. La virtud heroica puede darse en cualquier persona, en forma aislada o intermitente, por esto es necesaria la constancia en la tensión espiritual, no tanto ante las grandes acciones como en lo pequeño y lo cotidiano y las exigencias de la vida: en la porfía contra la acometida de las tentaciones, las incomodidades del hábito, contra los saetazos de la duda, sin dar pie a la ufanía de la victoria ni al espejismo de la soberbia, la santidad debía afirmarse y corroborarse con la servidumbre divina, el más arduo heroísmo.⁴

Tal patrón de santidad sugiere un cambio de las formas

más o menos abstractas o inexplicables a una actitud vital con un criterio más racional que tiene en cuenta datos históricos y las contingencias humanizantes. Las teorías molinistas de la época, con las cuales parece identificarse Diamante en muchos casos, reflejan esta orientación.⁵ En los dramas histórico-legendarios de martirio y santidad, hallamos a la protagonista en el momento de tener que elegir y Diamante la muestra capaz de tomar una decisión moral a la que contribuye su temperamento, la circunstancia y la tradición pagano-cristiana a que pertenece el personaje. El aspecto que enfatiza es el plano psicológico del dilema humano de la libre elección.

Generalmente, en la Comedia la elección promueve una acción que resulta equivocada en términos del problema dramático, pero abre el camino a la transformación moral del personaje y a su triunfo definitivo. Diamante cambia esa estructura convencional dentro del teatro religioso, porque aunque el problema de tener que elegir es central a la acción, la comedia no celebra el triunfo en el fracaso, sino que por el contrario convierte esta convención -la paradoja barroca- en la base de la ironía dramática de su obra, cambiando el tono y el ambiente ideológico del género. Diamante da un nuevo enfoque a la sostenida lucha de la figura que re-crea su protagonista, intensifica los peligros exteriores para subrayar, como siempre en el teatro, la voluntad sobrehumana que se necesita para vencer

la circunstancia, no ya para glorificar la muerte, el sufrimiento y el desprecio de la vida, sino para resaltar la pena que produce la pérdida de sus grandes valores.

A pesar de que el elemento religioso en estas piezas es abundante, lo que sobresale en ellas es el estudio del personaje que está trazado desde una tendencia psicológico-idealista. Condensa la imagen de la mujer ideal e idealizada en la época en su hermosura, en su candor, misterio y verdad. Aunque la mujer religiosa confirma el principio que la verdadera felicidad descansa en Dios, la acción central la realiza el personaje dentro de una serie de situaciones que causan amargura; Diamante las exhibe sin valorar, pero obligándonos a pensar en ellas. Es un error de juicio que la reina de Escocia acepte la invitación y busque asilo en la corte de Isabel desoyendo consejos y un error que Eduardo trate de defender a María creando celos en Isabel. Es equivocado que Justina y Raquel, conociendo el peligro, aun obligadas, se pongan en manos del enemigo. En cambio es un error moral que quienes ordenan su destrucción castiguen el poder del amor por el amor del poder. La muerte en lugar de restablecer el orden produce emoción trágica porque no estamos convencidos de que esa muerte sea necesaria ni inevitable.

De ahí que debajo de lo que parece una afirmación del ideal que predica el abandono del mundo visto como un

engaño y en el que sólo las cosas del espíritu son verdaderas, existe en las comedias una actitud que contradice la visión negadora de la vida y situaciones que las alejan de la visión agonista de la religión. En las escenas superpuestas, especie de autos medievales de la Pasión, las santas Teresa y Catalina Pazzi hablan con Cristo y al ver la sangre de las espinas; el dogal, la cruz, las heridas del costado, los clavos y las estigmata, sienten horrible dolor. Diamante aprovecha el motivo dramático, acentuando su poder transformador, más como fuerza negativa .

Comunes en el teatro devoto en general son los episodios de la Pasión expiatoria de Cristo. Con ellos se intenta despertar la piedad e inculcar el ascetismo, el remordimiento de la culpa, la penitencia la mortificación, el horror al mal, el temor al castigo, la humillación ante la iniquidad del pecado. Se subrayan palabras que tienden a enaltecer el sufrimiento y a fomentar la paciencia:

Padre	Padecer y no sufrir
Alcántara	Pone el mérito en discordia
	no conformarse en los males
	mayor peligro ocasiona
	Conforme, no desalientes
	que en las mayores congojas
	la conformidad ensalza

y el desaliento desdora.

Santa Teresa, II, 410.

Pero al oír "mil caídas que a mí ver/quise con dolor caer/para levantarte a tí" y "no es el yerro que me hiere/sino el que no se enmienda"(Santa Teresa, I, 387) o variaciones de estas palabras, las santas deciden pedir ayuda divina y vivir imitando el ejemplo. Hay momentos de duda y vacilación:

Señor, por qué los favores
me retiras que apetezco
bien sé mi Dios que merezco
de vos desprecios mayores,
Pero vos sois Dios Señor,
y yo Teresa, mirad
en esta desigualdad,
cómo estará mi temor.

II, 401.

Señor,
no olvidéis a vuestra esposa
Mirad que ya mi esperanza
sí no se pierde, zozobra.

III, 410.

No se trata de cuestionar en ellas la sinceridad de su

fe. Son estas las dudas del creyente batiéndose entre el pecado, la culpa y el arrepentimiento, entre la razón y la fe que desde Aquino hasta Unamuno acentúan la agonía y la naturaleza apasionada del ser.⁶

Diamante trata el sufrimiento y el sacrificio en sus efectos y en lo que significan para el individuo: el triunfo contra la pasión equivale a perder la vida para salvarla, la actitud pasiva ante la amenaza del desastre es contraria a la verdad, la esencia de su drama. Por esto sus santas y mártires son rebeldes y apasionadas. En su teatro devoto las santas, las mártires y las penitentes subliman el amor y renuncian al mundo o a la vida mostrando un fuerte deseo de vivir. El tremendo esfuerzo de la renuncia proyecta el heroísmo ante el sufrimiento y la negación.

Caso ilustrativo es el de Teodora en El Negro más Prodigioso.⁷ Está enamorada de Alejandro, quien regresa a Alejandría vencedor de los etíopes. Su esclavo, Filipo, se ha enamorado de Teodora por un retrato suyo que robó a su amo cuando preparaba el ataque en que Alejandro derrotó las filas que él comandaba; por ser el hombre más valiente, Alejandro lo tomó como prueba de su grandeza. El padre de Teodora quiere casarla con otro pretendiente y ella resiste y desobedece, acordando con Alejandro para ser robada. Quien la roba es Filipo y ella consigue convencerlo que le

dará su mano cuando la merezca con la honra guerrera. Con tal promesa, Filipo sale a ganar glorias. Teodora ha decidido que cuando regrese se cortará la mano y se la dará en cumplimiento de su promesa.

El interés en la pintura de Teodora está en el desenlace, cuando ella decide hacerse penitente, vivir en el retiro del campo sin ir a buscar a Dios en el convento. Vivirá en la ley natural, despreciando el mundo, transformada en una figura eglógica, como es propio a su naturaleza. Curioso es que, a pesar de ser santa en la hagiografía, no llega a serlo en la comedia. La rebeldía, que ostenta el carácter de la protagonista se evidencia cuando, escondida entre los árboles, oye la conversación entre el padre, su hermana y Alejandro, quien advierte no habrá boda aunque la encuentren porque se pondría a riesgo su honra. Por la misma razón, Leopoldo, el padre, está preocupado por casarla tan pronto la encuentren. Alejandro insiste en abandonar la búsqueda. Ya más interesado en Marcela, única heredera de todos los bienes, la corteja, acusa y condena la debilidad de Teodora, mujer que ha traicionado el ideal. No pudiendo oír más Teodora, se presenta y ante la historia de su engañosa experiencia, la hermana confiesa ser culpable. Enterada de la astucia traicionera de su hermana y sabiendo que la indecisión moral del enamorado frente a la sociedad no le permite prescindir de la opinión aunque ella conserva su

honestidad, Teodora insiste en que Alejandro se case con Marcela, segura que se casarán no por amor, sino por consideraciones de otra índole, lo cual es posible porque para ellos no hay integridad. Alejandro actúa por convención y quizás por conveniencia, como su hermana. Este hombre, siendo cómplice en el plan de robarla, transige con los demás y, sobre todo, consigo por debilidad espiritual. Ella, por el contrario, lo arriesga todo por quien amó, mostrando estar dotada de gesto decidido, de coraje y de una actitud independiente para enfrentar los riesgos y los obstáculos que oponen su felicidad. El sacrificio de Teodora es, en cierto modo, una forma de vengarse de los dos: su hermana se casará y vivirá escuchando los ruegos de Alejandro, quien acaba por confesar en presencia de todos su inmenso amor por Teodora y él, que estaba seguro de que todo se arreglaría entre los dos, queda frustrado y humillado. El desprecio de los ruegos y del perdón de quienes causan sufrimiento es en la comedia una forma de rebeldía, modo de dominar la circunstancia, y señal de noble orgullo.

El amor y el honor para los personajes femeninos son altos valores, prácticos ideales y Alejandro, en la comedia, ni se acerca a ellos. Su búsqueda exige muchos riesgos, sacrificios y padecimientos; si hay triunfo se obtiene la felicidad, si no, se producen crisis emocionales que transforman un mundo amable en un ambiente trágico en

el tono y contenido; la vitalidad en la tristeza melancólica de los tipos y caracteres que, habiendo fracasado en su intento de lograr la felicidad en el amor o viéndolo imposible, se reconcentran e interiorizan por remordimiento, culpa o temor al deshonor.⁸

En Santa Teresa y en la Segunda Magdalena, Santa María Magdalena de Pazzi vemos a las santas atormentadas y angustiadas luchando en el tumulto de su propia alma y tratando de debilitar el impulso del amor con las prohibiciones impuestas por la Iglesia y en medio de las tentaciones exteriores que asedian su alma y los sentidos. Estas mujeres no son santas desde siempre, ni espíritus elegidos que nacieron al mundo ya santificados, como las consideran algunos personajes en las obras. Tal visión expresa la versión popular de la santidad. En la intimidad, ellas combaten su humanidad como dicta el ideal de castidad y el plano absoluto en que se coloca la mujer capaz de conservar esa virtud excelsa; confiesan que tienen dudas, temores, y padecimientos que les causan mucho dolor. En Diamante, la supresión de la pasión es una contradicción a la ley natural y una negación de la vida. Se proyecta este estado como una manera de muerte, no muy distinta de como la sintieron los dos grandes poetas del misticismo español, que aparecen con sus nombres y apellidos (Fray Juan de la Cruz, (II, 402) en su comedia Santa Teresa,⁹ cuyo estilo imita:

dejadle al amor inmenso
del Pastor su corderilla

II, 396.

Venid, Pastor amoroso
que a esta afligida ovejuela
solamente la consuela
la gracia de vuestra mano.

II, 400.

recibe el fugo divino (dele con
y tocada de él no temás, (la flecha)
que esta llama misteriosa
siempre alumbra, y nunca quema.

II, 391.

Este corazón partido
que en la dulcísima hoguera
de vuestro fuego amoroso
arde mariposa tierna

II, 392.

Vos desde tus tiernos años
amasteis, no lo condeno,
a una flor, que en su pensil
el Agricultor supremo

plantó con divino estudio

II, 395.

Yo desmayo, yo me animo

hallándome al discurrir

la causa de mi martirio

.....

equivocada de suerte

en tan opuestos delirios

que el gusto de ver que muero

me da el pesar de que vivo.

II, 415.

El lenguaje y estilo de los ejemplos anteriores proyectan la tendencia altamente afectiva que caracteriza la mística franciscana y carmelita.¹⁰ La unión del alma con el Amado, se expresa como encendidos afectos. Para que no haya equivocación Diamante previene:

y si acaso en sus reglones

hubiere algunos despeños

de amorosas osadías,

según Dios la ampara creo

que le trocará las letras

que fueren atrevimientos

porque a su pureza nada

puede llegar sin respeto.

II, 394.

Tomadas en su sentido simbólico sus palabras representan no sólo los sentimientos y anhelos que embargan el alma de la religiosa Teresa sino todas las influencias del mundo que la rodea y que ahora saltan a la conciencia para confrontarla. Los espíritus bondadosos (Cristo, ángeles y la Virgen) o demoníacos, increíbles para la mentalidad actual, no pueden descartarse sin traicionar la importancia de las creencias religiosas en el sentir de la época o el efecto dramático que ellos tienen en las obras. Junto con las dudas y los sacrificios, captan el efecto imaginativo de la unión de lo externo y lo interno y expresan la idea de que, en esencia, los poderes interiores del alma responden a circunstancias exteriores.

La elección de la santa como personaje que presta su nombre a una obra en la cual Diamante incluye tantos comentarios, explicaciones y salvedades sobre sus comedias, no sería un hecho fortuito. Sugiere un cambio de dirección y un nuevo propósito estético. Es que Santa Teresa integra la dualidad humana como la concibe el autor y como trata de proyectarla en su arte. Diamante logra en Santa Teresa la sanción solemne de la feminidad. Teresa, como mujer, trascendió las esferas y actividades que perpetuaban la visión de la mujer como ser inferior, incompleto, inepto para las actividades intelectuales del mundo. La energía intelectual de la monja Teresa halla su proyección en la

imagen plástica de la oración mental como el lienzo en el cual "divino pincel dibuja muy vivamente la idea de la Pasión (II,396). También en que

Escribiendo está un librico,
que de las moradas nombra,
habiendo acabado ya
otra que intitula ansiosa,
Camino de Perfección
que escribió para las monjas
También escribe su vida
.....y otro
de sus fundaciones todas.
.....
siempre ha hecho buenas obras.

III, 409.

T E R E S A

Teresa se proyecta en la comedia "femenina, inquieta y andariega", según la describe Antonio Camas.¹¹ Muy femenina pero de temple enérgico y varonil que le permitía enfrentarse con las más espinosas dificultades. Mujer de acción de gran intrepidez y voluntad, guardó siempre el difícil equilibrio entre la realidad inmediata y el mundo del espíritu. Diamante la pinta como la más agónica de las santas, pero su drama interno se desarrolla entre el

riesgo, la experiencia y el rapto. Uno de los personajes dice que es poeta, y no sin malicia, que es sabia y muy discreta. En Valladolid se dice que haberse muerto en vida fue por obediencia a Dios y al confesor; todas sus Fundaciones son muy "doctas". (III, 410).

En el trazado se proyecta la grandeza de su alma en su gran ambición reformadora, falta quizás la humildad, una cualidad que posee toda alma santificada por la religión, en cambio, la palabra "orgullo" surge a menudo para exaltar los valores humanos en los que el espíritu idealista y práctico de la santa busca y logra su inmortalidad. Es considerada el símbolo de la mujer castellana en su más alto sentido.¹²

La comedia es una manifestación de la vida real y por esto tiene en cuenta el hecho humano en todos los aspectos y orientaciones: el amor, la virtud, la religión frente a la injusticia, la envidia y el deshonor; la convivencia dentro y fuera del convento no es armonía, hay demonios débiles que temen el poder de la santa. Claro que si el demonio trata de ganar su alma, como en todas las comedias religiosas, también existe el amor infinito, ángeles que la protegen y la gracia que ayuda a vencer.¹³

Ya en vida Teresa hace milagros; le devuelve la vida a un campesino, profetiza la conversión antes de morir de los

más endurecidos enemigos de su virtud, se le aparece en una visión tan real a Carlos, ciego amante, que cuando decide suicidarse lo detiene con la promesa ambigua de que ella sanará su amor ardiente cuando vuelva a verla. Lo cumple cuando él llega y ella moribunda lo mira y le devuelve la paz. Todos estos son actos de amor en los que, además, se funden con naturalidad asombrosa los sucesos más llanos, entre los que caben el de la merienda, la rivalidad de las monjas envidiosas y la participación de mujeres que se visten de varón y hombres que se disfrazan de monjas para que no los arreste la justicia. Todo lo cual sirve para reflejar lo divino en lo humano, la eternidad del hombre en lo más pequeño y cotidiano. Teresa es un ser concreto, cercano y perdurable, como reformadora está en pugna abierta o embozada con su medio, aunque el mismo medio que la respeta y venera se mofa de ella y la exalta no como persona sino como mujer:

Rac. Ay madre q- lo es de padres!
 Tú fuiste madre de madres,
 en toda la madrería!

III, 412.

Padre [¿]Qué mujer ha merecido
 como tú ser Fundadora
 de Religiosas Grandezas
 digna de eterna memoria[?]

III, 410.

Dem. Teresa tú has de vencer
 pero será a toda costa
 de sentimientos y ahogos

III, 408.

También como mujer se convierte en instrumento de la política, no hace caso a su intuición y buen criterio; obedece al Vicario General y ese error de juicio le cuesta la vida:

Zoq. De Burgos la fundación
 le cuesta la vida, Padre

 Plugiera a Dios que se fuera
 a Avila como quiso
 y no Alva

Fr. Ju Preciso era, que así obedeciera
 al Vicario Provincial
 que se lo mandó a Teresa,
 a ruegos de la Duquesa
 de Alva, que hoy está mortal
 viéndola sin esperanza
 de vida.

III, 413.

En esa actitud aparentemente positiva se vislumbran las mismas nociones condescendientes y restrictivas que se destacaron en las comedias caballerescas acerca de la mujer

y que informan sobre la tradición judeo-cristiana atenuada por un deseo reformador. Para tratar de cambiar nociones comunes sobre la mujer y la virtud demuestra con ejemplos vivos que, además de su papel natural, la mujer puede definirse en el campo artístico e intelectual y realizar grandes empresas como las llevadas a cabo por los hombres. Pero hay otra cosa y es que el juicio de que la obediencia al mandato del Vicario precipitó la enfermedad que causó la muerte a Teresa, coincide con la actitud crítica del dramaturgo de la obediencia ciega a la autoridad. Por otra parte la decisión de Teresa, como su error trágico, permite al autor restablecer un cierto equilibrio entre lo humano y lo divino en la presentación del personaje. Quizás haya algo de verdad histórica. Su aprovechamiento, sin embargo, es una variante de la manera con que en casi todas las comedias la autoridad paterna encarna la autoridad social.

Como santa, Teresa se incorpora triunfalmente a la vida espiritual sin abandonar el mundo, sino ampliándolo con las fundaciones para enseñar la ciencia del alma que moralistas, filósofos y teólogos negaron a la mujer por largo tiempo. La lucha que supone su triunfo contra enemigos interiores y exteriores se evidencia en los siguientes versos:

Señor,
Mirad que ya mi esperanza
sí no se pierde zozobra,

viendo las contradicciones
de tantos que me lo estorban.

II, 410.

La perseverancia, la dignidad de su voluntad virtuosa y su intención creadora se manifiesta como la lucha como una batalla digna del hombre más valiente y con ello Teresa se hace heroica y santa.

Lo que resalta en Teresa es la constancia de su esfuerzo y el dominio de su voluntad. Como las demás santas, Teresa sorprende las tentaciones en potencia, sabe dominarlas y vencerlas. El énfasis en la necesidad y eficacia del esfuerzo para dominar las tentaciones encierra la misma ideología del esfuerzo vista en las comedias del género caballeresco, palaciegas y de costumbres. En ambos géneros, comedias seculares y devotas, el efecto de la circunstancia creada por la inclinación al amor humano, satisfecho o sublimado, sugiere el bien latente en el alma que ellas luchan por defender. Su triunfo en la virtud se debe a la férrea voluntad; las santas ejercen, además, una constante vigilancia de sí mismas, el autocontrol:

y así, aunque el valor desmaye
en medio de mis zozobras
y me postre la aflicción
con tan ardientes congojas

No desconfío de ti
desconfío de mí propia.

Santa Teresa, III, 411.

Estas batallas las convierten los dramaturgos en la lucha entre las dos naturalezas-el bien y el mal, la materia y el espíritu- relacionada con la psicomaquía que dramatizó Prudenci¹⁴ y en la antigua teoría de las dos almas por la que más tarde los cristianos declararon herejes a los gnósticos y a los maniqueos.¹⁵ Diamante proyecta el conflicto entre el bien y el mal como pasión y drama resultante de enemigos exteriores de la virtud.

Característicamente, los demonios en las comedias son personajes concretos con rasgos y propósitos definidos, por lo cual, las vicisitudes de los personajes representan sus batallas en forma secular. Estos demonios no representan la parte negativa de la naturaleza, sino el mal que anda suelto por el mundo en forma de dama o galán. Casi siempre son forasteros y típicamente se llaman Enrique, Carlos, Marcela; sus instrumentos son amantes y desdeñadas jóvenes. En todas las comedias devotas, Diamante incluye otro personaje del mismo rango y posición que la figura central y es el medio de constante tentación.

Pocas veces es solamente el espíritu del mal en eterna pugna con Dios, el espíritu del bien. Su mayor astucia es

hacer que el mal parezca un bien para confundir las almas y decirles como le dice a Isabel, su cómplice, tentar a Teresa "del cielo/ se vengan en ti mis penas" (Sta. Teresa, II,399). El demonio en estas piezas está subordinado a Dios y obedecer es fuerza porque "así me manda" (Santa Teresa III, 404). Inventa todos los trabajos, discordias, penas, descréditos. Es débil ante Teresa, y como no puede vencerla por los dones que ella ha conseguido por medio de la virtud, amenaza:

Para su daño tengo elegido
el más eficaz remedio
en una mujer que es
su amiga y parienta, siendo
mía también, pues se olvida
de Dios con vanos afectos.

I, 376.

El plan, un triple engaño, resume la intriga de la comedia:

he tomado
aquel traje, fingiendo
que soy forastero aquí,
y de Isabel el más tierno
amante ...
... pues con esto

engaño su voluntad,
 para conseguir mi empeño,
 con Carlos me he introducido
 por amigo verdadero,
 para avivarle la llama
 de la región de su fuego

 Atención mortales que hoy
 la batalla le presento
 en esta forma a Teresa,
 y en su perfección al cielo.

I, 377.

Se halla claro ejemplo de firmeza cuando Teresa (y Catalina Pazzi) resisten y se defienden de la insistencia con que ruegan los pretendientes. En los razonamientos, las santas demuestran una armonía básica que tratan de destruir quienes las rodean. Las escenas de defensa de su virtud son significativas porque evidencian la idea de la coexistencia armónica de elementos contrarios en el alma. Diamante se aparta en las comedias de la valoración positivo=bueno y negativo=malo, elimina la dualidad espíritu- materia y refleja las doctrinas que condenan parte de la persona humana como norma, no como pasión dolorosa. Las enseñanzas dogmáticas del Padre Alcántara, el confesor de la religiosa Teresa, subrayan el peligro del infierno y la condena. Diamante aparta su estética de la

norma que condena una parte de la naturaleza como enseñanza del buen vivir y opone a la visión anterior, la idea de que los elementos que integran la naturaleza humana son neutrales, no contradictorios. Lo discute Carlos, hallándose obligado a

discurrir
la causa de mi martirio,
neutral a la nieve, al fuego,
a la congoja, al alivio
a las luces, a las sombras,
al desaliento y al brío,
equivocado de suerte
en tan opuestos delirios.

III, 414.

Enterado de que Carlos está loco por Teresa y, ciego, trata que abandone el convento y se case con él, Fray Pedro lo llama y le reprocha la conducta soberbia de querer arrebatarse a Dios un alma que:

al templo
de Dios que para sagrado
eligió de tantos riesgos
como en el mundo amenazan
en los humanos sucesos.

II, 396.

Importante palabra es "eligió". Diamante la introduce para tratar nuevamente el tema de la libertad y el libre albedrío ahora desde el ángulo teológico y dar cabida a la larga disputa sobre la predestinación, la gracia y el libre albedrío en la que participan casi todos los dramaturgos del Siglo de Oro, siendo El burlador de Sevilla, El condenado por desconfiado, de Tirso, por ejemplo, comedias famosas sobre el tema. En Santa Teresa, Diamante plantea el problema asumiendo la libertad de elección en dos vivos ejemplos: Teresa (quien elige la virtud) e Isabel (quien, engañada, entrega alma y vida a Enrique, el demonio). El paralelo con la situación en Tirso es evidente al darle la mano para dejar asegurada la promesa:

Isab. mas ay triste! que me quemo!
 que me abraso, suelta Enrique,
 Dem. No soy Enrique, del cielo
 se vengan en tí mis penas.

II, 399.

La solución está en forma teórica y práctica; la práctica en las dos figuras femeninas y la teórica, en las palabras del padre Alcántara, quien sostiene:

que en el divino decreto
 tiene término el pecado,

y que si llega al extremo,
 convierte irritado Dios
 de piadoso a severo.

III, 396.

Teresa arrebatada a Isabel de las garras del demonio y ella, por gratitud, se hace penitente. Siempre, las bandoleras que se suicidan (Marcela en Santa María Magdalena de Pazzi y en Santa Juliana) reaparecen como encarnaciones del demonio.¹⁶ Al morir la santa, Carlos promete vivir en la virtud:

dio en él poderosa muestra
 de que siempre pudo el hombre
 volver el rostro a la enmienda
 como quien a todas partes
 su libre albedrío lleva.

II, 390.

Diamante busca dar el sentido dramático implícito en la necesidad de tener que elegir cuando Teresa, después de confesar "en mi temor vivo", advierte el problema de la libertad y del libre albedrío :

Señor, esta libertad
 desconsolada me tiene,
 porque no sé si conviene

tanta libre voluntad.

II, 375.

En Santa Teresa presenta Diamante las posturas principales de la polémica sobre la justicia divina:¹⁷ la teológica derivada de San Agustín y Santo Tomás: sólo Dios puede resolver el drama de la salvación, por lo tanto, la condena o salvación están predeterminadas. Para algunos teólogos, todo hombre se salva (Domingo Báñez, director espiritual de Santa Teresa); Bartolomé Carranza, místico, padre de los iluminados, dice que el Espíritu Santo se incorpora en el alma del Justo, borra sus pecados, haciéndole partícipe de la naturaleza de Dios, por la Gracia. La tercera postura se basa en lo racional y en lo psicológico y propone que todo ser humano tiene libertad para aceptar o no la gracia y aplicarla a la salvación (Luis de Molinos, 1600). La justicia divina algunas veces es misericordiosa, otras severa. El fundamento teológico de su doctrina descansa en la creencia de que el libre albedrío no está determinado al bien o al mal, sino que puede serlo en el caso de que se elija conscientemente el pecado, o el error. La corriente doctrinal de Molinos informa el pensamiento religioso y da el carácter racional y psicológico que tiene el teatro devoto de Diamante, aunque más parece interesarse el autor por la filosofía de la virtud.

A primera vista el ideal de castidad que mueve a las santas y a las mártires a abandonar el mundo parece inclinación natural; existen fuerzas y presiones que conspiran para que ellas sometan o traten de someter su naturaleza. Una es ser ella el instrumento y un objeto de reprobación y salvación económica, social y religiosa. Por el papel que le corresponde dentro de la familia y en la sociedad, la joven mujer encarna varias virtudes, pero sobresale entre ellas la castidad llegando a ser el único camino que garantiza el reconocimiento social y la vida eterna. Un peligro de lo que se percibe como una distorsión de la virtud casta, el ideal que coloca a la mujer en un plano absoluto, es querer sustituir la pasión amorosa con la pasión por la castidad. Diamante sugiere una asociación entre esta manera de percibir la virtud y la visión agonizante de la vida de piedad.

El resultado de las amenazas del peligro de la condena y de los horrores del infierno que subraya el Padre Alcántara, son las graves crisis de espíritu que se producen en Teresa: nuevas dudas, visiones de la gloria y del infierno, imágenes de Cristo y satán, gusanos, sierpes y horribles alimañas que le destrozan el corazón y las entrañas, le producen terror. Ella misma no comprende lo que en ella pasa:

Todo es temores, Señor,

de no entenderme a mí propia,
 en mí vive vuestra copia,
 y yo vivo en mí temor.

III, 387.

El deseo ascético de mortificarse para llegar a la gloria y lograr la vida eterna adquiere entonces un sentido psicológico y espiritual. El temor de las visiones, las dudas y amenazas parece ahondar y la conducen a largos ayunos y a dolorosos ritos secretos de purificación que dejan

su herido cuerpo
 yagado de silícios
 de los azotes sangrientos
 enjuto de los ayunos
 ajado de los desprecios

un cadáver viviente,
 y..... vivo esqueleto.

II, 425.

Ahora el temor y sus impresiones concentran la atención del público lector y de los demás personajes en las más oscuras regiones del alma humana. Zoquete, que escondido ha observado el arrobo de la santa y "...oído/de Fray Pedro la voz propia" (III, 410), insinúa sospechas de comunicación con espíritus. Alborotado, asegura a su

compañero: "Yo sé muy bien lo que importa" (Ibid). El mismo Zoquete ha dicho que la santa: "Es dotada de manera/ que interpreta la Escritura/ Sagrada con gran ciencia/ Es sabia, tiene gran fe/ Profetiza/ Los espíritus conoce/Sana y habla muchas lenguas/" (II,), sugiriendo peligrosas asociaciones con los iluminados y prácticas sospechosas que Marcel Batallión, entre otros, ha constatado.²⁴ Estamos en el mundo de la duplicidad humana y en el mundo interior de los personajes. Acecha en el profundo abismo de la conciencia y voluntad de la santa y comenta:

Zoq. Dicen que nace la llama
de su delirio profundo

II, 392.

Con ello Diamante hace más dramática la imagen de la santa. El camino de perfección nunca carece de obstáculos, aun para naturalezas que aceptan con facilidad la idea cristiana de la negación, el sacrificio y el sometimiento a las prácticas a que ella obliga. A pesar de los largos y frecuentes ayunos y los azotes con que se mortifica, Santa Teresa jamás pierde la emoción ni el calor del imperativo vital que se nota en otros seres después de haber pasado por el sacrificio y el dolor.

CATALINA e ISABEL

En Santa Catalina Pazzi, una de las más santas mujeres del teatro devoto de Diamante, tenemos un modelo de la ya mencionada ejemplaridad fundamental de finales del siglo XVII (p. 18). Como hija, Catalina ha dejado de considerar la obediencia una obligación absoluta y dice no a los papeles que como mujer está destinada a desempeñar en la sociedad si con ello ha de aniquilar su espíritu.

Catalina no es la mejor invención del autor y a primera vista parece en total contradicción con el espíritu de rebeldía que alientan las demás figuras femeninas suyas. La describe joven, ligera, pequeña. Su voz es suave, gentil y queda. El tono es el mismo en casos de resolución, protesta y amor. Solamente aparece en cuatro escenas, habla unas cien líneas y, sin embargo, queda eficazmente grabada en nuestra mente. El trazado del personaje es resultado de la intención de hacer su naturaleza superior a la de los demás, mostrar su armonía y su fe. El carácter hierático y la manera reservada y parsimoniosa de Catalina contrasta con el tratamiento dinámico de los otros personajes. Esto es evidente en los intentos de los dos nobles que se la disputan. Intentan destruir la pureza e infinita piedad de Catalina para que tenga que casarse. La fama de virtuosa y bella intriga a

Laurencio, el más truhán criminal, quien hace alarde de no querer "dejar mal que no haya hecho". El voto de castidad de Catalina despierta en quien iba a ser su esposo, celos, rabia y deseos de vengarse en ella de lo que considera una traición del padre. La maldad de estos nobles saltamontes está confirmada en la acción secundaria: Estos bandoleros, arrancan del brazo de su esposo a una dama, la asaltan sexualmente, se la roban, dejándolo a él medio muerto y sin honor.

Casos famosos de bandoleros se encuentran en La serrana de la Vera dramatizada por Lope, Vélez y Tirso, El esclavo del demonio de Mira, La Ninfa del cielo y La dama del Olivar de Tirso, La devoción de la Cruz de Calderón, San Francisco de Sena, de Moreto.¹⁹ El bandolerismo de Isabel-Rosaura en esta comedia, de Marcela en Santa Juliana y en Santa Teodora se relaciona con la forma más típica que se da al tema en el teatro español: criminales que llegan a ser santos y personas que llevan vida santa y se hacen bandidos. Diamante trata la dualidad santo y bandido, prestando a las preocupaciones teológicas todo el dramatismo humano inherente al tema y haciendo brotar de él su visión estética y moral.²⁰

Isabel representa uno de esos procesos morales y encarna la idea de que el mal moral nace de la perversión del bien. Inocente al principio, decide afirmar la

inocencia de su deshonor en la vida anárquica y antisocial. Por este medio espiritualmente disolvente trata de vengar su dignidad humana y salvar su propia estimación de la humillación y del rechazo injusto de la sociedad. A través de ella y por medio del tema de la honra y el amor propio se desarrolla el conflicto entre el individuo y la sociedad. Su decisión es equivocada, pero aceptable desde el ángulo de la verdad humana.

La implicación moral de Isabel convertida en bandolera queda aclarada cuando se rebela para no aceptar la degradación social o no opta por vivir de la lujuria como La Pícaro Justina ; las madres y abuelas que se encuentran en la novela picaresca, o la señora Toledana, la condesa de Valladolid en Guzmán de Alfarache, de Mateo Alemán,²¹ y Doña Estefanía de Cervantes, en El casamiento engañoso.²²

La comedia gira, además, en torno al amor y deber. Comienza como un drama de venganza en el que parece haber incluido Diamante todas las convenciones sociales, los efectismos dramáticos que podía exigir su público. Incluye escenas de gran efectismo y religiosidad, al lado de cuadros que pertenecen al mundo familiar de la fórmula lopesca, el amor y los celos de galanes, violencia, chistes de graciosos y simplicidad de criados, alusión a sucesos de la historia del pasado o del presente histórico (la venta de cristianos a los moros). Todo para dar nueva vida a la

fuente dentro del marco teatral del mundo de fines del siglo XVII.

El padre de Catalina, a quien ella tiene hondo afecto, nos dice que es recatada, obediente, honesta y grave; su rostro infunde respeto; vivió separada de la familia porque, como explica el propio padre::

Nuestro gran duque fue servido
de darme el gobierno de Cortona
con María de Beldemonte,
mi esposa y dichosa madre
de la infantil Carolina²³
partí, dejándonos por dictamen
del cielo, que ser no pudo
nuestro, en crisis tan grande
a Catalina en Florencia
Por el tiempo de que durase
mi gobierno, mas dejela
en el Monasterio grave
de San Juan de Malta
donde su virtud ejercitase.

I, 114.

Allí debió aprender muy pronto a reprimir su emoción. Muy joven perdió la madre. A la muerte de su hermano, Donato, su padre quiere casarla con Alejandro Pazzi, su

sobrino, para "entroncar" la familia.

Diamante ha incluido todo lo que es común a las comedias religiosas para explorar la influencia social --el ejemplo, la educación, la norma-- en la psicología de la elección. Catalina ha estado sometida desde la niñez a un ambiente de negación. Alejada del mundo y sus placeres, elige asociarse a una hermandad y termina en una vida de retiro, oración, arrobo y devoción. Santa Teresa, que también vivió de niña en un convento, tiene exactamente las mismas experiencias infantiles, pero da rienda suelta a su energía vital en las fundaciones. En ambos casos, el amor está sublimado en visiones, trances y arrobos que resultan extraños para los demás personajes. Teresa posee una grandeza moral que nace de su dignidad y pureza vital. Catalina tiene una manera reservada que inspiraría reverencia o adoración, la pensamos casi incapaz de hablar por sí misma; su expresión es pausada y sugerente. Común en ellas es la pasión por defender su castidad y su piedad protectora, que las debió haber colocado más allá de cualquier deseo o pensamiento pecaminoso de los hombres malos. La frustración de Alejandro, a quien estaba dada la mano de Catalina, es tal que "sin que baste la razón para enfrenarme/ y hallando en el imposible/ la voluntad más despierta/ robarla he determinado/. Reprime su conciencia y racionaliza que:

Sí amor y celos no son
suficiente razón para robarla
Amor, celos y venganza
es forzoso que lo sean.

II, 132.

De estos enemigos de la virtud huyen las santas como del mismo demonio. Diamante maneja el concepto de que la razón sirve para someter la pasión, dando un leve sentido trágico a la necesidad de reclusión a que apela la mujer virtuosa que quiere permanecer en el mundo y no puede.

La situación inicial es ésta. Estefano Salvati, que ha criado a Laurencio por indicación suya llega a casa de Catalina a pedir su mano en nombre de su sobrino, según la norma social. Es Estéfano quien nos pone al tanto de los antecedentes y el origen de la acción que va a desarrollarse en la comedia. De paso nos dice su opinión sobre la ley de la venganza del honor, introduciendo uno de los tres temas importantes de la obra:

de nuestros nobles linajes,
sin razón de parte vuestra
y sin razón de mi parte,
en forma de competencia,
sin principio que la cause,
se engendró del deuaneo,

Y...

pasó después a Gigante;

II, 136.

Estefano representaría a muchos hombres de gran cultura y moral que debieron juzgar la venganza del honor como un fanatismo cruel. A riesgo de nuevo agravio, por dar explicaciones, expone los problemas de honor, amor y deber, tan conocidos entre las familias que frecuentaban el teatro, y explica que quiere terminar las antiguas sangrientas enemistades entre los Salvatí y los Pazzi porque: "en males donde es la sangre/ medicina, se le acuerda/ lo penoso del achaque,/ y no puede haber tan graue/ desdicha en un noble, como/ tener razón de vengarse,/ cuando lo menos que acuerda/ la venganza es un desayre." (Ibid)

.

Todo lo dicho para llegar al punto clave. Catalina se ha de casar con el criminal Laurencio:

En esta unión venturosa
descansarán los pesares
y haziendo de dos familias
vna, cesarán los males
de tantos, y lograremos
lo que no ha logrado nadie.

Catalina teme que su padre siga su íntimo deseo de casarla, pero, en realidad, él respeta la decisión de su hija o por lo menos se disculpa:

Señor Estefano, yo
 deseara poder darle
 a vuestra noble intención
 tal respuesta

 pues no ignoro
 quanto en olvidar se gane,
 por Católicas quietudes
 políticas vanidades.
 Mas como en lo que pedís
 no soy dueño, aunque soy parte,

 diré las dificultades.

Ibid.

Se trata de que él acepta que los padres no mandan en el albedrío de los hijos. Lo cual es una admisión trascendental. Las palabras de Camilo, aunque respetuosas, son firmes y hasta mueven nuestras simpatías hacia el viejo, porque Catalina entregada al silencio, a la oración y a vivir enajenada, no conoce a su padre. Y en parte él mismo tiene la culpa. En el convento recibió su entrenamiento espiritual en la vida religiosa y ello

influye en su decisión de renunciar al mundo y a la comunidad para tomar el hábito de penitente y vivir en laica santidad. No pudiendo cambiar su papel social trata de superar su estado y su condición de hija y de mujer.

Para terminar la cadena de venganzas que por generaciones acosa a las dos familias sin tener que casarse contra su voluntad, Catalina abandona su pasividad y busca la felicidad en el mundo del espíritu; firme al voto de perpetua castidad, toma esposo divino. Su deseo era hacer el bien sin abandonar el mundo, fuera del convento; presionada por la circunstancia, no lo consigue. Para merecer el amado divino, ofrece ayunos, suplicios y mortificaciones, cuyo efecto es el aspecto enfermizo que preocupa a su padre. Sin poder entender la conducta rara e inexplicable de su hija, le pregunta amoroso:

Cam. ¿Qué sientes?
 ¡Ay! de mí
 por Dios, que no me dilates
 la noticia de tu mal

 que no entienda
 aunque su efecto aclares,
 su accidente, no te admira,
 pero sí deue admirarme
 no sentir que le padezcas

teniéndote amor tan grande,

I, 415 ...

Tras breve razonamiento con su padre, vuelve a pensar en el convento. Laurencio y Alejandro son una amenaza constante, las exigencias de la sociedad y el íntimo deseo de su padre, muestra que su naturaleza femenina tiene para ella un serio valor cuando decide parecer rebelde y vivir como ella ha elegido. Muerto su padre y viéndose constantemente amenazada por el "amor, celos y venganza" de los bandoleros, Catalina decide ir a la clausura de un convento carmelita donde teje su prodigiosa vida de piedad. Con la vuelta al convento realiza la primera acción que lleva a cabo por decisión propia y marca el paso de la infancia a la edad madura. El amor humano puro transformado en ideal halla esposo divino y la santa empieza a experimentar arrobos místicos en que Cristo le dice:

Sí María Magdalena
que así es como has de llamarte
en la Religión si acepto
el rico don que me haces
.....
...como esposo,
como obligado y amante
te doy este anillo en arras, (se lo pone)

Con esta religiosidad se conecta la resistencia a la norma y su intensa convicción porque Catalina domina sus deseos personales, pero su fe está al servicio de fines prácticos que ella considera sólo se pueden solucionar recluyéndose en la clausura de un convento donde, según el autor, ha muerto en vida. Su drama consiste en querer vivir en el mundo y tener que renunciar a él para triunfar en su intención. Lo singular es que la devoción que la santa practica e inspira no hace oscurecer su parte importante en la comedia. Es dulce, tierna y delicada, pero está dotada de resolución y de un cierto poder que domina. Los hechos sobrenaturales, los raptos y éxtasis de la santa ante la imagen dolorosa de Cristo en la cruz a la que ella dice haber contribuido con sus pecados, influyen en el bienestar y le roban la tranquilidad. Después de la intervención de espíritus, el demonio y el ángel guardián, exclama:

Ya Esposo mío,
que ya padecer aguardo
por vos aquellos tormentos
que mis culpas os causaron

II,143.

El sentido psicológico y espiritual del deseo ascético de mortificación para llegar a la gloria y lograr la vida eterna se evidencia también en Catalina. En larga oración mental pide a Jesús tormentos; le llama a que

aparezca como lo imagina su "corazón abrasado y encendido de amor" Jesús, nombrándola segunda Magdalena, se le aparece y le dice "Estoy aquí Magdalena/como tu amor me ha rogado". Magdalena contempla las heridas, los pies sagrados, el costado abierto, el cuello oprimido y el rostro injuriado, la corona y la cruz. Le pide la cruz, aflicciones y trabajos. Se los concede por un plazo de cinco años:

que yo por lo que te amo
 haré que pronto recibas
 lo que tienes por regalo.

 Para que veas el premio
 que por padecer te guardo
 ven, te enseñaré la gloria
 de los bienaventurados.

II, 145.

Laureta, la criada, interpreta y anuncia los cambios que van experimentándose en santa Catalina, dice en un aparte "Pues llegó a dudar y es tiempo de desesperarla":
 (I, 147)

quien duda q-estás ahora
 en pecado, y que lo estabas antes, pues
 las que tenías antes por visiones
 y por gracias de Dios, eran ilusiones
 diabólicas.

Sta. Cat. ¡Qué desgracia! ay de mí!
 a la clemencia de Dios me falta
 discreta confianza.

I, 149.

Por medio de la duda, la fe y la bondad se advierte la maldad humana, según se vio expresada en Santa Teresa. Catalina exterioriza su temor:

 ¡Qué horror
 Señor. por q' me desamparas
 entregando a las infernales
 fieras a tu esposa
 de las diabólicas escuadras
 sonidos me aterrorizan
 y fieras me despedazan.

III, 150.

La visión infernal y de la gloria hacen que a lo sobrenatural se sume la acción humana. Los signos portentosos llenan los cielos. Visiones, voces y luces que brillan en el alma son rasgos que caracterizan las comedias sacras del Siglo de Oro. Ellos sugieren la fascinación por lo sobrenatural, pero son también las representaciones simbólicas de pensamientos, anhelos, remordimientos que afectan la psique o la energía del personaje. Los versos

anteriores, en los cuales la santa describe la visión de animales venenosos y predatorios, ahonda estas impresiones y aun llegan hasta la conciencia, vista como la fuente que las origina. Diamante, que no coincide con la doctrina negadora de la vida ni con la visión agónica de la religión, dramatiza la reprobación de la naturaleza, el sufrimiento y el padecimiento humano, sin olvidar el dolor producido por puntos de vista que mantienen que estas emociones, negativas o sospechosas, emanan del temor a la condena.

Catalina es alma agonizante y una de las más represivas. Evidentemente ha aprendido que la carne es el peor enemigo porque, confesando el recuerdo de los apetitos, condena el cuerpo, que es, para ella, mísera porción humana:

yo la afligiré con tanta
mortificación, que sude
sangre, con tal abundancia
que de temor del castigo
no vuelva a desear nada.

III, 150.

Catalina vive atormentada y angustiada; lucha y trata de debilitar el impulso del amor con las prohibiciones más extremas -no come varios días, se flagela- para limpiar

cualquier culpa y merecer la gloria en el cielo y en la tierra. Las extremas y rigurosas prácticas de penitencia y purificación aluden al ideal estoico y a los ejercicios de ascetismo inculcados en las órdenes religiosas para el perfeccionamiento espiritual y una mejor vida de piedad, según se ve en otros cultivadores del género.

El dolor como motivo dramático viene a Diamante de múltiples autores desde que Lope lo hizo norma estética, expresión del voluntarismo de la época y de su deseo de alejarse de las reglas clásicas.²⁶ Diamante utiliza este recurso, pero acorta el ámbito de la novedad anticlásica que promulgaba Lope. Rehace y recompone, pudiendo decirse que a este efecto renueva, bajo formas y métodos usuales.²⁷ Las siguientes citas demuestran que al tratar el dolor, Diamante da el sentido conmovedor y edificante que tenía para la mentalidad antigua y moderna, pero su opinión imparcial está dada en términos de la verdad humana:

de nuestra naturaleza
condición es que admite el gusto.

Más encanto..., III, 216.

Rey de	Aunque hay un argumento
Tebas	que suelen comunicados
	aliviarse los cuidados,
	distinto es mi sentimiento

porque adquieren con violencia
 los pesares repetidos
 reflexión en los sentidos
 del dolor de las potencias.

Pasión vencida..., II, 134.

La palabra "gusto", en el primer ejemplo, no está ligada al sentido estrictamente teatral, ni equivale a capricho; como técnica favorece el principio de Aristóteles y Horacio de deleitar aprovechando. Si Diamante no glorifica el sufrimiento ni el dolor, tampoco defiende el gozo ilimitado en que vive, por ejemplo, Catalina la Bella. Los siguientes versos, que traen a la memoria ecos de famosas letrillas en las que la preocupación por el paso del tiempo mueve al gozo de la vida, están a cargo del demonio, apartándose así de este extremo:

Vivan los alegres
 y mueran los tristes,
 porque se vive solo,
 lo que se vive.

 Entréguense al olvido
 las penitencias
 que hace su compañía
 las lindas feas.

La Magdalena... III, 31.

El segundo de los dos textos anteriores vuelve al antiguo estilo de la argumentación para expresar interés por el tema del dolor y el sufrimiento, enfocándolo como elemento doctrinal que conserva el carácter de negación ascética para poner en claro la condición humana y cómo aquella opera en los resortes psicológicos.

Al tratar la conversión de Catalina, en La Magdalena de Roma, Diamante presenta aspectos y puntos de vista comunes pero cambia el énfasis de las lágrimas y dolor asociados con el tema, y realiza su transformación en medio del tumulto de una celebración local, que le permite dar luminosidad y sensualidad a la escena y cambiar la morbilidad con que se representa lo sagrado. La idea de que la pasión hace difícil o imposible el triunfo de la virtud está presente sin parecer identificarse con la corriente doctrinal de Séneca que se ha dicho informa perfectamente los rasgos del teatro español.²⁸ Existen, además, datos de la vida y costumbres de entonces que dan veracidad a las representaciones artísticas, pero Diamante, pensando, tal vez en la imagen placentera de Magdalena que Melón de Chaide hizo famosa en el siglo XVI, no hace la conversión el acto humanamente doloroso que se observa en la representación pictórica de la época de la martir y mater dolorosa.²⁹

Magdalena, preocupada por lo externo y personal, va de la casa al desfile para llegar a su interioridad. Cuando conoce al Amado infinito, abandona el amor humano (Lupercio), invita al apuesto galán a una espléndida cena, sin sospechar que es Cristo. Con el desfile y la cena Diamante cubre el espacio exterior y el espacio interior para realizar la unión mística en un auto en el que sólo se ven los símbolos de la redención, el acto de amor infinito.

La corriente estoica común en el teatro, derivada o no de Séneca, interesa a propósito del martirio y de cómo Diamante lo aprovecha para crear el drama y los efectos trágicos que transforman el ideal de virtud y la figura ética ideal, en un personaje heroico y trágico, digno de la tragedia.

2. Santa Juliana.

En las comedias de martirio, en las que se encuentran más santas que santos, Diamante aprovecha las historias de jóvenes honradas en la leyenda y en la escena por haber sacrificado su vida. Su tratamiento parece responder, como es dado en el teatro, al aspecto ascético, pero no es siempre así. En sus comedias, emula, cambia y satiriza tanto la exaltación gloriosa del martirio, como la actitud opuesta sugerida en representaciones y títulos como Osar morir da la vida, de Zabaleta.³⁰

La interpretación que da Diamante a la exaltación social y la sanción religiosa del martirio supone una grave contradicción de la doctrina que condena el suicidio y refleja el modo trágico y disolvente de concebir la virtud. Diamante opone siempre la visión de la muerte como camino seguro a otra vida mejor. A veces llega a negar categóricamente que:

no es verdad que hay placer
que dé la muerte.

El remedio..., 77.

Podría decirse que el martirio sería para Diamante un

extremo que no podía exaltarse, ya que la doctrina cristiana prohíbe el suicidio. Esa es la explicación que ofrece Otis Green, quien señala que, dentro del código de la nobleza de los estoicos, el abandonarse o ponerse en manos de los verdugos, es conducta noble pero no es cristiana.³¹ Las mártires proyectan esa contradicción porque, al abrazar el martirio, revelan que el espíritu de Dios está presente en su alma, pero dudan si habrá culpa en su decisión. Oran y con lágrimas purificadoras piden perdón. Diamante proyecta estas figuras por las que él siente respeto y simpatía, de modo que podría verse como un interrogante de si el tremendo esfuerzo en pro de la renuncia para conservar puro su cuerpo y su alma no amenaza perderse en el instante en que ellas eligen el martirio. No dado a interpretar la violencia como voluntad divina, el interrogante queda como el único misterio, la duda humana hace del drama una obra abierta.

Asimismo, Diamante refleja la actitud crítica o cínica de autores que en los siglos XVI y XVII siguieron a San Agustín, que no vio con simpatía a mujeres de la historia que, deseando su fin trágico, se autodestruían.³² Al declararse mártir, María Estuardo parece contradecir la actitud de resignación cristiana ante el sufrimiento porque ella no desea la muerte como camino de una vida más gloriosa, sino como un mal menor en la vida que ha estado forzada a vivir. No es un ejemplo de resignada virtud;

está más cercana al héroe de los estoicos, ya que su muerte es un acto de suprema voluntad, con el cual María intenta salvar su honra y su alma, alcanzar el ideal cristiano, su verdadera pasión. El martirio funcionalmente opera como una especie de divisa a través de la cual se examina la interpretación artística o social de la virtud y la moralidad. En las virtuosas jóvenes y en las reinas que abrazan el martirio, Diamante halló la esencia dramática y el modelo femenino de personajes dignos de la tragedia.

No las honra por haber sacrificado su vida, sino que exalta su vida de virtud, su firmeza rebelde; se concentra en la dimensión humana de la historia y crea emociones trágicas, obligando a lamentar el bien perdido a la humanidad. No hay reconciliación, ni transformación moral en almas tan bondadosas, tampoco vemos la gloria que es en el teatro del Siglo de Oro un premio cierto a toda mártir. El martirio funciona en estas obras como una divisa que presta inmortal grandeza al personaje. Esta parece ser la gloria que obtienen y comparten las mártires, santas y reinas pecadoras que se distinguieron por la heroica defensa de su alma, de su honra y de su virtud.

En lugar de la gloria que hace posible en el teatro la expresión visual de la renovación espiritual, Diamante exalta la heroica vida de virtud y transforma el modelo de virtud (el teatro de Diamante es un teatro de

transformaciones psicológicas, estéticas, y morales) de persona heroica a personaje trágico.

Obra clave es Santa Juliana. A través de ella se obtiene la visión de que la muerte en el martirio no es virtud ejemplar; hace pensar que la pérdida irreparable de esa acción se debe a la necesidad de tener que vivir adecuando la conducta a la circunstancia y enseña que la muerte es una pérdida dolorosa, una tragedia en la que se pierde mucho bien.

JULIANA

En la adaptación dramática de la historia de Santa Juliana, Diamante presenta a una joven que se niega a estructurar su vida según las necesidades familiares y sociales, decide no casarse, vivir en la virtud y buscar la felicidad reprimiendo su sexualidad. No pudiendo vivir según la naturaleza que le fue dada, Juliana, como las demás hijas que abrazan la virtud, cambia el interés del amor humano por el amor divino; abandona el mundo y la vida. En estos dramas, "morir el mundo" y abandonar la vida son dos formas de martirio.

Juliana no hace caso de que su matrimonio con el emperador Eulesio significa bienestar económico, político y social para su familia. Hace caso omiso de los ruegos de

su padre, que con sólo la promesa de dar la mano de su hija, ha mejorado su posición en el gobierno. Africano, así se llama el padre, piensa que el interés del emperador en su hija es "un beneficio del cielo". Después de revelar que ha abrazado el cristianismo angustiada por el dolor físico y espiritual, Justina hace consideraciones que son trascendentales por tratar de la justicia, la piedad y el deber. Le advierte su error, apela a su piedad y al amor paternal, y amenaza destruirse. Ante el trágico dilema, Africano la amenaza también:

Yo le prometí tu mano
y he de cumplir mi palabra

I, 91.

El problema es que también ella ha comprometido su palabra. Ante la imposibilidad de casarse con Licenio a quien ella ama y como un acto de estricta fidelidad, ha hecho voto de castidad y por eso protesta:

Sabed y primero que falte
a la prometida Fe
de mi esposo, amante y firme
mil muertes padeceré.

I, 93.

Por rechazar un matrimonio de conveniencia, el lujo,

la riqueza y el poder, en defensa del sentimiento de amor verdadero, como lo hacen las protagonistas en las comedias de tipo caballeresco y palaciego, Juliana es castigada, encarcelada y abandonada a la misericordia del gobernador. Está enamorado de su hermosura y, considerando la firme virtud de Juliana un reto, la quiere por esposa, pero ella es de otro parecer. El padre, inflexible y encerrado en su ambición o en sus principios, la juzga y castiga con crueldad. No la mata porque un poder superior se lo impide, pero la pone en una prisión donde ella pagará su ingratitud, su crueldad, su falta de buen sentido y obediencia de hija. Vacilante entre la piedad y la crueldad, el afecto y el orgullo, el amor y el deber, Africano le muestra la llave de la libertad si acepta casarse. Juliana prefiere la libertad de conciencia y ante su porfía, Africano le asegura "mi crueldad no será/menguada por el amor." En seguida empieza a lamentar el dolor, la tristeza y el sufrimiento que la obstinación de Juliana le ocasiona. Por su desobediencia, ella le quita la vida y Marcela, la sobrina, mancha su origen y le quita el honor. Ella se hizo robar del enamorado de Juliana quien tarde descubre el error. Se trata de un caso de suplantación, como en Teodora y la responsable es también Marcela. El engaño se atribuye a Artemio, el demonio en la comedia, pero luego se sabe la verdad. Licenio que, siempre había ocultado la causa de su indiferencia al ser interrogado por la joven que se ha hecho bandolera, le

confiesa con tristeza:

No creí que a ti te robaba
 débese a mi atención
 que este punto no te explique
 por no ofender la estimación

II, 92.

Con tristeza revela su astucia y el engaño que trazó para que la robase y con amargura ha descubierto que Licenio no ha podido quererla. Viéndose cercados de la justicia, se separan. Marcela, que espiritualmente había recorrido profundidades fantasmales de crimen y bandolerismo, se despeña; luego el demonio toma su apariencia para engañar y confundir a los personajes y al espectador. Diamante, según la doctrina cristiana, la condena; el suicidio es la única acción que la Iglesia no perdona. Además, como el Don Juan de Tirso, emplea la inteligencia para hacer el mal, causando sufrimiento a todos los que la rodean.³³ Para conseguir un deseo egoísta, burla a sus víctimas, hace un pacto con el demonio, realiza su plan pero fracasa en el amor, convirtiéndose en la personificación del mal.³⁴

Licenio es capturado y desterrado. Los detalles interesan porque confirman que la frustración, el desengaño de su fracaso amoroso, motivaron el voto de castidad que

hace Juliana. Las dos figuras femeninas demuestran una vez más los distintos efectos que las circunstancias tienen en diferentes personas. Juliana se cree traicionada; aunque injustamente, decide repudiar el amor humano y tomar esposo divino y, para merecerlo, sacrifica su vida en la negación y en el martirio. Licenio, violando la ley, vuelve del destierro en el momento en que ella va a morir; la contempla desde lejos, la ve ir al martirio vestida de blanco, como una novia. Después del martirio, Licenio se acerca hasta la reja disfrazado, por cautela, para vengar en la sangre de Eulesio "la vil causa de todas sus desdichas". La cita que sigue resume los hechos, el efecto en los personajes y su sentir:

Marcela infelice, a quien
robé engañado, siendo hábil
causa de mi perdición
su robo, al justo desayre
de mi rencor dio la vida
en la necedad de amante,
y de este espectáculo triste
movido la patria infame
que así me trata, resuelvo
dejar, mas pretendo antes
vengar en Eulesio aleve
persecuciones tenaces,
que contra Juliana exerce,

y contra mí persuade.

Irónicamente, el enamorado gobernante le ofrece salvarla. Hay un escape de la ley. Se puede evadir el ajusticiamiento sin que sepan que él está violando sus propias leyes. Sólo tiene que aparentar que adora los ídolos de la religión oficial. Antes que someter su cuerpo o su fe abjurando, Juliana se decide por el martirio. Después de haber sido encarcelada, azotada, injuriada, puesta en betún hirviendo aparece más tranquila, con más calma y más resplandeciente. Angustiado y sintiéndose morir por la sentencia que ha de acabar con su amada, con la hermosura y la virtud, en medio de los "Viva Juliana" y "Juliana muera", Eulosio trata de indultarla, pero el mensaje llega tarde a manos de los impacientes verdugos. Habiendo fracasado en todo intento de salvar la vida de Juliana, el poderoso amante, como queriendo escapar de la realidad, es decir de sí mismo, se arroja desde una altura al mar, terminando toda posibilidad de éxito para Africano. La villanía no podía quedar victoriosa ni próspera al final y con ello nuestro sentido de justicia queda satisfecho. No hay triunfo temporal de la autoridad porque la acción, que parece independiente, afecta a todos. Al despreciar la oportunidad de seguir viviendo y abandonarse al enemigo, Juliana escoge la muerte en lugar de la vida y decide su destino. Su tragedia se registra como una tragedia de la humanidad.

Hay algo que resalta en la historia de Juliana. Es que Diamante hace cada vez menos posible percibir que el mundo dramático está sujeto a una fuerza sobrenatural. Nada hace pensar que las acciones y el sufrimiento de las personas estén predeterminadas porque el dramaturgo informa las ideas, pensamientos y resoluciones de sus personajes. La acción humana determinante de la suerte trágica se origina en el seno familiar, el núcleo de la sociedad y dentro de un sistema socio-político cuyo orden hace que el personaje parezca una pieza insignificante, tenue, débil y delicada. Frente a ese sistema está el mundo racional y moral que Juliana, en el papel de hija, representa y defiende con pasión.

Juliana fracasa en el deseo de casarse con el amado, elige la vida de penitencia y virtud. El íntimo deseo amoroso se sublima en la vida de piedad. La tercera decisión, la más trascendental es determinar su destino humano. La acción crítica de Juliana es virtuosa, la de Eulosio piadosa y la del padre, equivocada y cruel. El amor, la piedad y la pena hacia Juliana le permiten a Eulosio restablecer la grandeza y la bondad de su naturaleza. Se logra en él la transformación moral del representante de la autoridad como enemigo de la virtud según se indicó al tratar a Fénix (Pasión vencida...). Ahora, dicho cambio, se relaciona también con el

pensamiento teológico expresado en el juicio que se encuentra en Santa Teresa:

Que el demonio solamente
no tiene arrepentimiento,
y que no hay hombre, ni será
tan bárbaro, tan soberbio,
tan malo, que alguna vez
no se arrepienta de serlo. III, 395.

Con el perdón, la historia de una amorosa pasión cambia a historia de amor heroico y la muerte de Juliana transforma la historia de martirio en historia heroica. El padre que ruega a su hija siente tan intensamente su propia humillación y la ingratitud de su hija que debe mortificar al ser más querido por él y reprimir su sentimiento como si no hubiere huella de amor. Es el suyo un ejemplo riguroso y terrible de justicia por lo que al fin de cuentas no se trata más que una violación a la ley de la obediencia. Las repetidas situaciones de impaciencia autocrática de Africano o su deseo de venganza sirven solamente para destacar su conducta, sus juicios y su ceguera:

Eul. Mirad
mi pena y vuestro tormento.

Afr. grande fue nuestro sentimiento
pero mucha es su crueldad.

III, 128.

La desobediencia, sentida por Juliana como necesidad moral, contrasta con las preocupaciones de los dos hombres que inician la catástrofe en la que la protagonista va a lograr el deseo de merecer el martirio. En el tratamiento de la rebeldía, la desobediencia y la virtud de Juliana se iluminan los dos aspectos mencionados: La presentación de la acción humana como el hecho central del drama y el poder de la autoridad civil y política como causa principal de la catástrofe. El orden social y el orden político existen como fuerza última en este teatro trágico y aparece como tal.

Juliana se rebela contra el orden social que le exige la obediencia ciega e incondicional a quienes quieren triunfar y que ella impere por la sensualidad y la avaricia. A la tragedia conduce la necesidad de mantener ese orden sin preocuparse por el aspecto humano de la joven mujer- sus deseos, su voluntad, sus sentimientos, es decir, violando el orden natural. Su crueldad y rebeldía es el esfuerzo para librar su persona y su ser de la servidumbre espiritual y moral.

Característicamente ella decide combatir, en palabras y en hechos tantos sacrificios y tributos rigurosos como le son impuestos y la obligan a replegarse sobre sí misma.

Ese volcarse hacia dentro la lleva a analizarse, a conocerse, a vigilarse. En el proceso llega a dolerse primero de los demás. Olvidada de sí va a pedir con humilde solicitud que se revoque el edicto que prohíbe a los cristianos comprar nada para comer, beber o vestir sin antes "insensar los simulacros/ que el gentilismo venera", cae en manos de fanáticos que piden su muerte. Ruega por el miserable y el necesitado. Firme y valiente, desprecia la falsedad del cumplido y la brutalidad de la autoridad. Por estas razones se hace persona ejemplar y nuevo exponente del pensamiento de Diamante con respecto a la mujer, a la virtud y al heroísmo femenino.

El bien que hace Juliana a los necesitados y la defensa de la verdad inspiran respeto y admiración y hasta el toque de severidad en la escena del primer choque con su padre se hace venerable en naturaleza tan serena, bondadosa y, finalmente, santa. Por ello se siente como incongruente la pasión de Eusevio por poseerla; el proceder de Africano irrita porque él cree e insiste en que todo el sufrimiento que padece Juliana por su rebeldía, es castigo merecido.

La violencia y la crueldad del padre y la pasión amorosa del gobernante se interrumpen con asomos de conciencia que está dominada, sujeta y encerrada en un bárbaro egoísmo. Los asomos de conciencia, dolor y sufrimiento hacen más creíble y más completa la humanidad

de sus enemigos, a Juliana la humaniza el error fatal de ir a buscar al enemigo. El exceso de bondad hasta el olvido de sí misma es lo que desata la tragedia. En el espíritu de la obra podría decirse que Juliana perdió la cabeza antes de ser decapitada. Muere, no es vencida porque ansía la muerte desde el comienzo de la obra. Para merecer el martirio ella sigue el espinoso camino de la virtud y libremente elige la vida de penitencia, sufrimiento y dolora necesidad. Su acción hace pensar en que ella alcanza el fin que se proponía.

El deseo de abrazar el martirio se realiza en la escena del juicio. Es la escena donde se reúnen los temas, los motivos y los personajes. Se habla de justicia, amor y fe, expresada, claro está, como la fe religiosa para enlazar y contrastar los dos mundos en que se mueve la protagonista. Está descrita en los siguientes términos:

En Eusevio amante está
la sombra de la luz bella
del Creador y la criatura
está en mí que al juicio llega
en Artemio está el Fiscal
y mi padre que recela
mi castigo, hace el retrato
de nuestra naturaleza.
Sólo hace el Abogado

falta aquí, que allá no hiciera
que allá nos defiende afable
María Abogada nuestra.

El nombre de María se introduce como el símbolo de protección, justicia y esperanza de reconciliación. La invocación resuena como una condena y un desafío al mundo donde estos valores están ausentes. Queda establecida la importancia y necesidad de María en la vida espiritual del género humano. Del contraste entre los dos mundos representados en el padre y Juliana surge la contradicción entre dos principios básicos que operan dentro del universo dramático: la obediencia a la autoridad y el principio del libre albedrío. Al establecer el conflicto entre el orden social y el orden universal, la voluntad de imponer el primero se hace irónica, pues Diamante subraya que Africano tiene un capricho y lo quiere hacer obedecer con fuerza de ley. Juliana obstinada defiende su voluntad.

Junto a la pureza y firme pasión de Juliana, la autoridad cívica y oficial coexisten de tal modo que llegan a definir el mundo que la joven se ve obligada a abandonar para protegerse del riesgo físico y espiritual. La actitud rebelde aparece en ella íntimamente mezclada con las más nobles cualidades. Por esto al verla acercarse a los verdugos estamos casi contagiados de su tranquilidad y casi olvidados de que se ha mostrado muy excepcional en la

activa afirmación de su alma y de su voluntad. Igual que toda martir de la leyenda pía, Juliana vive y muere renunciando y rechazando cuanto prolonga su deseo de unirse a Cristo. Con dicho tratamiento, Diamante da verdad humana y nuevo efecto dramático a la antigua historia del sacrificio infinito que glorificó a Juliana y la convirtió en leyenda, en personaje literario y en héroe dramático. La re-creación de Diamante hace recordar que antes que leyenda Juliana fue una persona que se enfrentó con las dificultades de la vida, eligió su estado y su destino.

Lo que sorprende en estas obras es la osadía de jóvenes tranquilas y aun sumisas, hasta que el amor nacido como deseo, visto como ideal imposible, o sublimado engendra en ellas un sentimiento extraño de libertad, una energía de espíritu que hace posible la acción más temeraria. La acción de abrazar el martirio se realiza mediante el ejercicio del libre albedrío y con confianza absoluta en la fe cuando se juzga el "pecado" como crimen:

Eulesio Mira lo que haces Juliana
y advierte, si no lo miras,
que te ruega como amante
quien como juez te castiga.

III, 120.

Algo hay en la suerte de Justina que es menos

conmovedor. Es que ella ansía el martirio, se pone en manos del enemigo sabiendo que morirá; está casi sobrenaturalmente tranquila al acercarse a la muerte, y exclama "quiero morir, en Cristo creo, ya estoy a morir dispuesta". En el teatro de Diamante el exceso, aun en la virtud, es error, de ahí que si en lugar de la ascesis espiritual tenemos el abandono de la vida, la pasión de Juliana representa ese extremo ascético y la revela como discípula incuestionable de la disciplina del control. La visión que se obtiene del martirio como una consecuencia trágica de las enseñanzas que predicán el abandono del mundo llevadas al extremo, genera la ironía de que lo que conduce a la destrucción del bien es la distorsión, por exceso, de la fe, el amor y la virtud. Por esto se tiene la misma actitud que el dramaturgo. No se puede culparla ni juzgarla. Solamente sentimos horror, piedad y compasión, emociones específicamente trágicas. En esto y en la situación que obliga a tener que tomar la decisión que conduce al funesto desenlace funda Diamante el sentimiento de tragedia que da a su drama. Estas son las características de los personajes femeninos y del arte de Diamante en las comedias basadas en vidas de santas y valientes mujeres de la historia humana cuyo fin fue la muerte trágica.

La tradición hagiográfica proyectada en la Comedia del Siglo de Oro hace común a las mártires ansiar el martirio y

acercarse a la muerte con sorprendente serenidad de espíritu ante la amenaza de la muerte. Se exaltan los personajes que optan por el sacrificio infinito; el punto de vista de Diamante es el trágico. Aprovecha el martirio como técnica teatral pero más que la doctrina ascética del tránsito a la gloria Diamante acentúa el aspecto negativo de la muerte como fuerza contraria de la vida.

En términos de su visión artística, la habitual glorificación final, premio cierto de toda mártir, es solamente un fragmento de la verdad y Diamante prefiere presentarla de un modo más integral y completo.

En sus manos, el martirio es una acción humanamente trágica a la que conduce la decisión individual, pero a ella contribuyen fuerzas externas de modo que en la tragedia de la protagonista tenemos todo el aspecto negativo del medio en que el personaje actúa. Por ejemplo, la castidad perseguida o que algunos personajes tildan de orgullo y frío deseo de situarse por encima del amor humano, es lección aprendida como en el caso de Teodora; la diferencia es que con el martirio Justina y la virtud femenina alcanzan altura heroica. El suicidio del apasionado gobernador y el martirio de Justina son actos de la voluntad; el extraño paralelo obliga a sentir que el sufrimiento y la muerte importan muchísimo, que la felicidad y la vida en el mundo también son valoradas. Por

lo tanto, más que el triunfo de la gloria se acentúa el dolor humano que causa en el padre y en Eulesio la muerte de Juliana. Lo contrario destruiría la emoción trágica que necesitaba y que Diamante ya había tratado de dar en los dramas de mujeres santas.

No bastaría, pues, seguir viendo estas obras somanente como una versión más del problema del bien y del mal, lo cual es posible por la presencia del demonio, ángeles que la protegen, espíritus, visiones y demás elementos sobrenaturales que son consustanciales con el género para resaltar la proximidad con que sentían la divinidad en ese siglo, pero Garasa, entre otros, señala su raíz clásica.³⁵ Es sabido que los griegos y los romanos emplearon lo sobrenatural para hacer intervenir los dioses en los hechos de los hombres y para prestarles autoridad.

La preocupación estética como motivación principal de estas obras se hace más evidente cuando Diamante abandona la tradición de virtuosas mujeres que prueban el heroísmo femenino devoto, toma la vida de María Estuardo y de Raquel, la judía de Toledo, dos personalidades femeninas de la leyenda histórica nacional y extranjera igualmente glorificadas y vilificadas en la tradición popular, oral, escrita y las presenta como figuras heroicas dignas de la tragedia.

Además, la decisión de mantenerse al margen de una de las controversias teológicas más importantes de la época se halla de manera explícita en los siguientes versos de una copla sobre la culpa y la Gracia:

Donde hay gracia no hay pecado
De este argumento guiado
Con esta verdad por freno
Ni disculpo, ni condeno
Ni aprueuo, ni contradigo..

La reina María...,II, 438).

Notas del capítulo V
Santas y mártires

¹ Lope de Vega, (Bahía Blanca, Argentina: Cuadernos del Sur, 1960), págs. 1-134,

² Ibid, n. pág. 89.

³ Arbor, 13 No. 43-44 (1947) pág.401.

⁴ Garasa, pág. 9.

⁵ Para Luis de Molinos, toda persona tiene libertad para aceptar o no la Gracia y aplicarla a la salvación. El libre albedrío no está determinado a ser bueno ni malo, pero puede serlo si se elige el error siendo consciente que se ejerce la libre elección. Otis Green. Tomo I de Spain and the Western Tradition. (Madison, Wisc: 1963-66), pág. 270.

⁶ Angel Valbuena Briones en la introducción a las Comedias religiosas de Calderón Madrid: Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1962), I pág. 74, cita los siguientes versos de Osar morir da la vida, comedia de Zabaleta en la que expresa la visión que define la santidad en muchas de las obras religiosas de la época:

Cierto es que aun para ser santo
el coraje es provechoso
que los tibios nunca aciertan
ni a ser santos ni demonios.

⁷ Menéndez y Pelayo, que se ocupó de las comedias sobre la leyenda de Teodora, dice que en El Negro..., Diamante siguió la fábula como la usó Lope en El Prodigio de Etiopía. Considera que la fuente se encuentra en el Flos Sanctorum del Padre Rivadeneira, La vida de Santa Teodora, Alexandria penitente. Tomo III de Obras de Lope de Vega. Real Academia Española. Nueva edición. (Madrid: Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1923), lli-lviii. Menciona La adúltera penitente de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso y "una Teodora distinta de la Teodora virgen y mártir, heroína de una tragedia de Corneille", lv, n. 36. En el estudio mencionado sobre la mujer vestida de varón, Carmen Bravo dice que sobre el asunto de Teodora hay en la Biblioteca Nacional de Madrid en manuscrito una comedia titulada La adúltera perdonada; alude además a La luna de la Charca, de don Bernardo de Quiroga. pág. 98, n. 21.

⁸ La visión del dolor que Diamante proyecta es común aun entre valerosos caballeros. Federico en Santa María

Magdalena de Pazzi, queda sin honra y espiritualmente destrozado cuando unos bandoleros le arrebatan a su esposa, la violan, deciden llevársela y dejarlo medio muerto; expresa así el efecto que el sufrimiento ha tenido en él:

Mi propio valor
ya rendido a tanto peso,
de baybenes la osadía
murió con el sufrimiento.

I, 323.

9 La comedia puede ser refundición de una obra anterior. Pues, Garasa, (p.59) informa que "Hay una obra atribuida a Lope pero que no parece serlo en ningún rasgo". Basa su opinión, en parte, en que "Alternan en ella, a veces sin transición los más elevados deliquios con la actividad más infatigable". Puede tratarse de un primer intento de la comedia que, según Habicht, (pág. 11) Diamante escribió en 1674. Continúa Garasa: "Ni este autor, ni Marquina han realizado plenamente su cometido", (Ibid). Hay otra obra sobre Santa Teresa, La amazona cristiana de Fr. Bartolomé de Segura, Madrid, 1617, citada por Lundelius en La mujer Varonil..., pág. 62.

George Haley, en Homenaje a William Fichter... (Madrid: Castalia, 1971), pág. 266, hace referencia a una obra de Lope representada en 1606 por la compañía de Gaspar de Porras. Lope incluye el título La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesús en su Peregrino..., 2, (1618) y la publicó Tortosa (1638) en Doce comedias... y considera que lo más interesante es "que Morley y Bruerton creen de Lope". El título que aparece en Peregrino... y en el diario salmantino de Giorolamo de Sommaia suprime las palabras "bienaventurada" y "Santa"; esto sugiere para Haley "que la comedia a la cual se alude en 1618 fue compuesta antes de la beatificación de Santa Teresa en 1614, sea o no la misma que se publicó en 1638." Cf. Helmut Hatzfeld, Santa Teresa de Avila (New York: Twayne, 1969), pág. 156, para obras contemporáneas sobre la santa.

10 Helmut Hatzfeld, La poesía mística española (Madrid: 1955,) pág. 74); M. Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas de España (Santander, 1940) II, pág. 82; Marcel Bataillon Erasmus en España (Mexico: 1966), Cap. IX, págs. 549,80.

11 CHA LIII, (1970, págs. 509-20).

12 Alborg, I, pág. 898

13 Garasa, "Santos...", pág. 50.

14 Irvin Martin "Golden Age Allegory. Sources in Prudentius Aurelius Clemens: Psychomachia", en Morton W.

Bloomfield, Allegory, Myth and Symbol (Cambridge: Harvard University Press, 1981), págs. 36-62.

15 Garasa, "Santos...", pág. 89.

16 Según Garasa, "Santos ...," pág. 50, es la forma en que se representan, en el Siglo de Oro, las almas condenadas y el mal que anda suelto por el mundo.

17 Cf. Harry W. Hilborn, "The Problem of Human Freedom in Calderón's El Mágico Prodigioso". Reseña. The Allegorical Drama of Calderón (An Introduction to the "Autos Sacramentales") de Alexander A. Parker. en Hispanic Review, 12, (1944), 75-78; Otis H. Green, Spain and the Western Tradition (Madison: 1963-66), tomo I, págs. 268-70 y tomo III, pág. 302; Lewis J. Hutton "Huellas de la teología de la Gracia en La vida es sueño de Calderón," en Homenaje a William Fichter..., págs. 307-17.

18 Tiene un fondo histórico y se basa en la competencia entre dos familias influyentes y poderosas de Florencia, los Pazzi y los Medeci; representantes de dos corrientes políticas. El bando de los Pazzi defendía la república democrática y se oponía al control y al poderío financiero que defendían los Medeci. Según Cotarelo, op. cit., pág. 483, Diamante tomó el asunto de la biografía de Catalina Pazzi beatificada en 1626 por Urbano VIII y canonizada por Clemente IX en 1669 y basándose en ello fecha la comedia: "Muy poco posterior debe ser la comedia de Diamante puesto que aparece impresa en 1670". Agrega Cotarelo que "los arrebatos místicos, penitencias, visiones y penitencias son tomados de la vida de la santa escrita por el continuador del padre Rivadeneyra. Los episodios de bandolerismo son invención de Diamante y recuerdan casos de bandoleros que son inconformes sociales o vagabundos".

19 Carmen Bravo-Villasante, La mujer vestida de hombre ..., pág. 161; M. Ruth Lundelius, "The Appeal of the mujer Varonil... págs. 134 y 174 y el artículo de E. Rodríguez Cepeda, "Fuentes y relaciones en La Serrana de la Vera" cit. en el cap. III, nota 19, pág. 115 de este estudio.

20 Alexander Parker, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," Arbor, 13 No. 43-44 (1947), 395-406.

21 Guzmán de Alfarache, ed. de Samuel Gili Gaya. 5 tomos. (Madrid: Clásicos Castellanos, No. 73, 83, 90, 93, 114, 1968). Tomo II, cap. VIII, pág. 121, 134; tomo III, cap. V págs. 137-62; tomo IV, cap. II, pág. 201; tomo V, cap. VI, pág. 96.

22 Novelas ejemplares, ed., introducción y notas de Francisco Rodríguez Marín. Tomo II (Madrid: Espasa-Calpe,

Clásicos Castellanos No. 36, 1969), pág. 175.

23 También llamada Catalina en casi toda la obra.

24 Erasmo y España (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pág. 549-580.

25 Cf. Karl Vossler Lope de Vega y su tiempo, trad. de Ramón Gómez de la Serna (Madrid: Revista de Occidente, 1933), págs. 315-17.

26 Ramón Menéndez Pidal, De Cervantes y Lope de Vega, (Madrid: Austral, 1964), págs. 84-88.

27 Ibid.

28 Ludwig Pfandl en Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII (Barcelona: Araluce, 1959), pág. 147-149. Juan Luis Alborg, tomo II de Historia de la literatura española (Madrid, Gredos, 1970), págs. 624, 749-50, la considera norma moral y una línea constante en el pensamiento de escritores como Quevedo, en cuya obra, dice, se manifiesta reiteradamente la influencia neoestoica.

29 José Antonio Maravall, La cultura del Barroco, (Barcelona: Ariel, 1975), pág. 404.

30 Comedia a la que se alude en la nota núm. 6 de este capítulo.

31 Otis Green, Spain..., III, pág. 310.

32 A esta actitud alude Joseph E. Guillet en Lucrecia necia. Hispanic Review, 15 (1947), 120-136. Para Dietrich Briedmeister la orgullosa demostración de castidad de Lucrecia no es del todo perfecta sino que lleva en sí un germen de perversión y perdición, llegando a preguntarse si "¿No hay algo mórbido en la pretendida castidad de Lucrecia?"; si "será una mártir profana de su propia virtud?" quien con el suicidio invierte el sentido social del honor. "El honor y su función en algunas tragedias de Francisco Rojas Zorrilla", en Criticón, 23 (1983), 159-73. Texto citado, en la pág. 173.

33 Agheana, Ion T., y Henry W. Sullivan, "The Unholy Martyr: Don Juan's Misuse of Intelligence." Romanische Forschungen, 81 (1969), 311-25.

34 Las comedias de bandoleros y criminales más conocidas que se ocupan del tema de la salvación o reprobación eternas son: El esclavo del demonio, de Mira, El mágico Prodigioso, de Calderón; La devoción de la cruz de Calderón; El condenado por desconfiado y El burlador de

Sevilla de Tirso de Molina. En estas obras se prueba la inmensa misericordia divina; los varios y misteriosos caminos de la salvación. H. W. Sullivan, Tirso de Molina & the Drama of the Counter Reformation (Amsterdam: Rodopi N.V., 1976), pág. 67.

35 Garasa, "Los santos en la escena," pág. 132

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN COMEDIAS
DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE

by

MARY PARKER

VOLUME II

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish
in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy. The City University of New York.

1986

Capítulo VI

REINAS: 1. MARIA ESTUARDA,¹ ISABEL DE INGLATERRA.

Comedias de fondo histórico-legendario

La reina María Estuarda marca un momento importante en la historia del arte dramático de Diamante. Es el comienzo de la evolución estética del autor hacia la forma trágica y la primera obra en que un personaje histórico-legendario femenino, de molde heroico, desplaza el glorioso militar como héroe de su teatro de fondo histórico. Lo social y lo político están presentes, pero el énfasis está en el carácter y en la personalidad de las reinas.

El drama consta de tres jornadas y, como en los demás, hay una única acción. Se desarrolla en una aldea límite entre Escocia e Inglaterra, en la corte de Isabel -en el fuerte del palacio y en la prisión. Casi todo el acto I da los antecedentes de María hasta cuando aparece en la escena, fugitiva y temerosa, iniciando su camino hacia el trágico final. Las últimas escenas del acto introducen la intriga que tejen los hombres que la guían y termina con el encuentro de las reinas en la corte de Isabel.² Los actos II y III se ocupan de su cautiverio y muerte. Es la segunda etapa de la vida de la reina de Escocia. En ellos se pone en marcha toda la maquinaria de peripecias, peligros, conspiraciones, fracasados intentos de crimen, fuga y, en el fondo, una serie de amores no correspondidos.

La acción va desarrollándose a medida que las reinas actúan y re-crean los episodios más importantes de su vida.

A través de la estructura del ser y el parecer y del motivo del sueño, muy importante dentro de la obra, Diamante logra mantenerse fiel a la verdad psicológica de los personajes. Ni María Estuardo es absolutamente perfecta ni Isabel es encarnación del mal. Y así, con toda la herencia artística y cultural, crea una obra que no es sólo una comedia de amor ni un conflicto pasional, sino dos maneras de tragedia.³

Al caracterizarlas, Diamante da nueva significación a las cualidades positivas y negativas que se les atribuyen para presentarlas envueltas en un aire de dignidad y nobleza. En cierto modo, ellas personifican los dos tipos de mujer más famosos en las representaciones femeninas, clásicas, paganas y cristianas. La reina María Estuardo encarna la mujer en su raíz erótica, cuya irresistible belleza y sensualidad envidia la reina Isabel y llega a ser fatal para sus amantes y para sí misma (podría decirse que Eduardo tiene la misma función); Isabel, por su parte, encarna la mujer menos atractiva pero inteligente y capaz de controlar su pasión. Las presenta también asociadas al crimen que históricamente se les atribuye (a María, el haber participado en el plan que resultó en la muerte criminal del rey consorte y de conspirar contra la vida de

Isabel y a ésta, la injusta y violenta muerte contra María Estuardo), sólo para negar la fuerza de tales asociaciones.

Según es dado en el teatro, ellas podrían verse como figuras de contraste o como expresión de la dicotomía humana, pero más parece que están tratadas estrictamente para identificar su sensibilidad, subrayar sus distintas personalidades y hacer que compartan la inocencia, la culpa de la tragedia, el centro de la escena y nuestras simpatías. Si María está lista para luchar en defensa de su fe con la determinación contenida en los siguientes versos:

aunque la envidia
 muerda y quiebre, rompa y corte
 de la sangre que me alienta
 lustre, y gloria, fama y nombre
 He de procurar que el mundo
 sabio y cuerdo, ensalce y honre
 conmigo al que firmemente adoro
 Piedad de noble razón
 Eterno, y Santo Dios y Hombre

I, 424.

también Isabel tiene el alto empeño "de que se cambie su palacio en Cielo" (I, 421) y se sacrifica como mujer para defender la monarquía. Triunfó como reina porque supo

superar la circunstancia por ser, quizá, un poco más lista, desconfiada y astuta que el enemigo común, los grandes de la corte. El sufrimiento y su triunfo hacen pensar en la importancia de la determinación y la necesidad de acoplar la conducta a la circunstancia. Isabel vive su deseo según la moralidad de entonces. María se hunde en la negación, la inmoviliza el sufrimiento.

La diferencia en la historia de María Estuardo e Isabel, como la dramatiza Diamante, está en que las reinas sienten y defienden ese dominio como un anhelo; más que como derecho, como un deber. Un alto sentido de responsabilidad las mueve a defender heroicamente el papel que les corresponde y sufren cuando no lo pueden cumplir. Los fueros y la corona son los símbolos visibles de algo más interior, más privado y más sagrado para ellas. Lo vemos de manera plástica cuando "queda el teatro con perspectivas arrancadas" y Enrique va a prender a María, pero Isabel, furiosa por creerse engañada, ordena que:

más antes,
mortifíquela una afrenta,
que es justa: de las reales
insignias la desposean,
desbaratad en su cuarto
los adornos porque sepan
que a quien trato como aleve

No la prendo como Reyna.

III, 444.

La manera en que están presentadas las dos reinas son los extremos de una misma norma. Constantemente una y otra amonesta o recrimina a los hombres por su conducta imprudente, atrevida o nada noble. Diamante subraya o comenta directamente sobre las actitudes y las motivaciones de los personajes, para poner de manifiesto el querer las reinas obrar bien.

Ambas tienen alma noble, grande y llena de ideal estoico, con mezcla de elementos paganos y cristianos, católicos y protestantes que influyen en la voluntad y determinan el modo de responder cada una a las presiones dentro de un distinto criterio de moralidad. Cuando chocan sus dos mundos, las vemos como las dos caras de la realidad político-religiosa de la época. Son, por lo tanto, representantes de dos concepciones diametralmente opuestas del quehacer político-religioso.

María encarna ejemplarmente la concepción católica del poder; Isabel, con igual ejemplaridad y obstinación, la concepción protestante. La visión ideal está representada por la reina de Escocia y los fieles vasallos que la defienden, especialmente Eduardo, que la idealiza. La práctica la sustenta Isabel de Inglaterra, secundada por

los poderosos, que lo supeditan todo a su ambición de mando y poderío. En ambos casos, Diamante se mantiene fiel al prurito de objetividad y no juzga, condena o aprueba el uno o el otro lado del problema. Simpatiza con la reina Estuardo, pero es imparcial con Isabel, porque para Diamante, es también noble quien defiende la integridad de su reino político y personal.

El cambio de actitud hacia la antagonista en esta obra no es único. Diamante emplea esa técnica con eficacia en las distintas comedias donde el antecedente artístico o el modelo histórico negativo recibe un tratamiento que mezcla lo positivo y lo negativo e incluye una razón lógica para explicar la conducta como un error de juicio al que conducen circunstancias extremas. No fue el primero Diamante en presentar a Isabel a una nueva luz. Cervantes, en La española inglesa, le da cualidades buenas y Antonio Coello, en El conde de Sex (Essex), la presenta con rasgos positivos y negativos. Cotarelo supone que " el esplendor y prestigio de la reina eran tales a sus ojos que al tratar...a la soberana inglesa la presenta no tal como fue, sino tal como los hombres de su tiempo creían que deberían ser los señores de los pueblos".⁴ Por otra parte, existía la tendencia a sentimentalizar a María Estuardo. Diamante aprovecha esa tendencia, prefiriendo que la impresión predominante fuera de dolor, grandeza y horror. Ya con estos preliminares se puede pasar a ver cómo funcionan

dentro de la obra.

MARIA ESTUARDO. Lo primero que sabemos de María es la decisión que ha de afectar el resto de su vida. Está luchando con su conciencia y como destrozada por la duda se debate: iré o no iré.

María Estuardo parte rumbo a Londres con Eduardo. En el viaje María hace una especie de confesión (relación), en la cual nos enteramos de toda la vida de la reina antes de la acción y en la cual asegura ser inocente del crimen contra su esposo. Cuenta quiénes fueron sus padres, cuál fue su educación; su infancia, su matrimonio con Francisco I de Francia, su viudez prematura, su vuelta a Escocia en medio de problemas de sucesión, su segundas bodas con Enrique de Lorena, conde de Lenox y rey de Escocia, la violenta muerte que le dieron el Barón de Brieste y otros seis cortesanos traidores, el sufrimiento de la calumnia que causó su destronamiento, la necesidad en que se encuentra, su inocencia y la injusta prisión de la que pudo escapar. Vio un rayo de esperanza en Inglaterra. El relato despierta en Eduardo piedad, admiración y un amor que evidentemente existe desde hace ya tiempo. El siguiente diálogo muestra el desdén de la reina y a Eduardo fino, galante y obediente:

Mar.

me acuerdo

en que culpando el destino
 ganaste nombre de fino,
 y le perdiste de cuerdo
 que pueda con vos tan poco
 la fuerza del desengaño.

I, 424.

Ed. cuan lejos de mi esperanza
 me deja la reprensión
 Acordaos de despreciarme
 mas no olvidéis que os adoro.

Mar. Con justa causa extraño
 que pueda con vos tampoco
 la fuerza del desengaño.

 Yo mostraré indiferente
 afecto, voz y semblante
 que ignora la ley de amante
 quien falta a la de obediente.

I, 424.

Se puede resaltar en lo anterior algo característico en Diamante: introduce la idea del destino para descartarla en seguida, dando importancia, como lo hace la reina al comienzo de la cita, a la autonomía de la voluntad en cuanto a poderes sobrenaturales y, al final, al valor de la experiencia como lazo que une el mundo interior y el

contorno; una vía de adecuación del hombre a la realidad. El desdén de la reina la aleja de la idea común que la asocia con Venus y, así, Diamante comienza, de una vez, a defender la verosimilitud moral de su creación.

María Estuardo es el personaje que posee todas las virtudes morales y sociales más reverenciadas. Paradójicamente las mismas virtudes y cualidades la colocan en situaciones increíbles o sirven para agravarlas, como veremos a su llegada a la corte de Isabel. Se manifiesta en ella la tendencia idealista con marcados matices piadosos y sentimentales. Sentimental es la despedida de su patria:

Patria aDios, que ya no espero
castigar quien te aniquila.

.....

O cuánto es sensible
esta pérdida que lloro

II, 426.

En su sensibilidad existe inminente daño. Cualquier golpe que le da la vida lo siente con intensidad demoledora. Desde el comienzo, cuando la vemos angustiada porque ha soñado su muerte violenta y comunica el tormento, admite:

Que ya van cesando advierte
mi corazón en su empeño
Las prevenciones del sueño

Con los ecos de la muerte.

Ibid.

La memoria de la muerte violenta dada al rey en su presencia, la prisión y el peso horrible de la culpa que ha caído sobre ella, le niegan toda acción posible y la hunden en pasiva tristeza y melancolía. En casi toda la obra es más el instrumento que el agente de la acción.

Sin duda, los efectos de esas durísimas e injustas experiencias se extienden por todo su ser y crean en ella un estado que al lector actual se le ocurre morboso. En ciertos momentos de increíble piedad humana está tentada a morir para que no sufran quienes por ella sufren persecución y castigos. Pero en su actitud se transparenta un aburrimiento tal de la vida que sólo la fe y el temor a la condena le dan fortaleza para continuar.

La personalidad de María parece causarle mayores sufrimientos. Sin duda, la experiencia del crimen contra su esposo, el rey, es horrorosa; lo que la consume es, sin embargo, el golpe moral de que la calumnia y el peso del crimen hayan caído sobre ella y despertado sospechas de su culpa. La despedida de su patria sugiere que sufre por serle imposible cumplir con su deber. Todavía antes de salir para Londres y cuando ya su cuerpo está debilitado por el encierro, la pena y la necesidad, María Estuardo

pone un alma indivisible contra cuanto se opone a su fe.

El rasgo piadoso queda establecido en las primeras escenas del acto I, cuando lamenta que Eduardo sea de otra religión; cuando emplea su talento en componer canciones y letrillas a lo divino con las que instruye a las villanas y, especialmente, cuando trata de decidir si pedir o no ayuda a Isabel:

Otra luz que mi temor
enciende pues el favor
que pretendo de Isabel,
es error, que es infiel,
y le busco en el error
Ay de mí ¿Cómo yo iré
Asegurar que mi prima
la fe de mi sangre estima,
Si falta a Dios en la Fe?
Iré Cielos, ¿o no iré?

I, 419.

Se percibe en las líneas anteriores la tendencia a querer obrar bien, común a los demás personajes femeninos ya tratados; posee gran capacidad para controlarse, persuadir y poner el deber por encima del amor, pero conociendo el peligro, traicionando su conciencia y mejor sentido, busca ayuda en el enemigo que vive en "el error".

Otra manera en que se manifiesta la tendencia hacia la idealización, la espiritualización y la piedad de María es aun horas antes de morir cuando se pregunta con incredulidad:

Est. ¿Es posible que la Reyna
 vive de mí mal segura,
 y que es tan grande el delito
 que a mi inocencia acumulan,
 que ni su piedad me libra,
 ni su protección me indulta?

II, 443.

Se manifiesta con más profundidad cuando lamenta, más que la pérdida del trono, la pérdida de la patria y de su libertad; más que la muerte, teme el horror de la muerte repentina y la injusta condena que le traería la calumnia de suicidio; no sufre porque el cetro cayó de su mano, sino que le haya sido arrebatado.

Un defecto en María es que juzga a los demás por lo que ella es, no distingue la mala intención, reconoce la ambición ciega, pero no el peligro ni la eficacia del veneno y la maldad que emana de esa ciega pasión. Por esto confía en Alberto y por esto espera el indulto de la inflexible reina Isabel. Hasta el final, aunque su alma está enferma y torturada, María aborrece el crimen, la

injusticia, el mal. Con dificultad acepta el plan de huida que le ofrece Eduardo y sólo bajo promesa de que no se atente contra la vida de Isabel. La situación conmueve porque insiste en apartarse de todo intento criminal y ésta es la acusación contra ella.

A ella le corresponde, por sucesión, la corona de Escocia, Francia e Inglaterra; Francia lucha porque adquiera por boda la de España, pero su función en el drama no es ser ambiciosa hasta la destrucción. En los demás personajes, esta obsesión llega a parecer una nube que los envuelve a todos y engolfa la sociedad. Sin embargo, aconsejada por su peor enemigo y con la confianza de "que se desvela/ nuestra Reyna [Isabel] y tu prima/en demostrar lo que tu sangre estima", (I, 420), decide ir dándoles la oportunidad de desarrollar el vil plan de acusarla de conspirar contra la reina de Inglaterra: el cargo será traición y la condena, la muerte. En el trazado anterior, Diamante introduce dos motivos recurrentes en el teatro del Siglo de Oro. Uno es la delicada línea que hace difícil conocer el mal que tiene apariencia de bien (el consejo de Alberto, que se ocupa de destruirla por querer que su hijo sea rey); el otro, aprovechando una interpretación de los hechos históricos, es el motivo de la reina inocente culpada.⁵

Diamante dota a la reina de una cualidad que no es

dado atribuirle, la paciencia. María es tan paciente que, cuando finalmente actúa, se piensa que es demasiado tarde. En momentos de terrible sufrimiento y humillación, ella misma desearía tener una naturaleza menos paciente:

O quiera Dios que este agravio
en mérito me reduzca
la paciencia.

II, 444.

La reina escocesa ya deshecha, pasiva y atormentada es un monarca débil o debilitado.

En ella hay una prueba más que el pensamiento de Diamante es consistente también en lo relativo al sufrimiento. En Santa María Magdalena Pazzi se vio a Federico, noble caballero y valiente varón, que expresó la visión de que el sufrimiento tiene efectos negativos, aun en personas de heroica naturaleza. Lo habitual en la Comedia es que el sufrimiento acrisola y purifica el espíritu, pero Diamante defiende lo natural frente a la convención.

Ardiente y constante es el ansia de María de vivir en libertad para difundir la fe. No la vemos trazar un plan que se ajuste a las necesidades del momento. Eduardo es quien piensa y actúa por ella. La noticia de que quieren

envenenarla para calumniarla de suicidio trae a la memoria la muerte de su marido, acabando con la duda de su inocencia. Cuando todavía el dolor de la primera calumnia está vivo en ella, la antigua tristeza se agudiza ante la nueva posibilidad. Semejante peligro y constante amenaza aumenta con cada fracaso de recobrar su libertad. María parece dejarse arrastrar por las circunstancias, apenas pronuncia graves o breves frases y no inicia acción alguna. Cuenta como instrumento en el juego político de Arnesto, Enrique e Isabel y aun de Eduardo, su defensor, que atribuye a ella su conversión a la fe católica. En Eduardo logra María un triunfo espiritual sobre Isabel y ella no lo perdonará jamás a ninguno de los dos.

Descubierto el segundo intento de huida, ya nada importa. El rasgo piadoso ayuda a descubrir algo importante en su conducta y actitud. Se repite la idea que expresó María en la relación del acto I, cuando asegura que consiguió la libertad después de dos años de prisión porque un angel la sacó y llevó al otro lado de la ribera, donde pudo esperar el asilo de Isabel. Lo que pasa ahora es que esa fe inocente y absoluta de que hay una divinidad que todo lo mueve y lo determina la reduce a un ente vacío de vivencias, que no cree en la acción humana:

Ma. Señor siempre como a[h]ora, {Apt.}
vuestra voluntad se cumpla.

En lo anterior se encierra una importante controversia teológica sobre la doctrina cristiana de la fe. En la fe de María hay otro peligro y es que sus decisiones están únicamente guiadas por la fe. A esta inclinación fideísta se unen las supersticiones (lo sobrenatural y la interpretación del sueño). Para Diamante, el Providencialismo es inoperante dentro de las circunstancias.⁶

El "error" del intelecto de María que, por lo demás, es perfecta en la virtud hasta el final, se nos ocurre como afirmación de su humanidad y una posible explicación del letargo del sueño del que María no despierta hasta el final, influyendo en el curso que toman los sucesos. No haría Diamante todo esto sólo para dar una razón lógica a la obra, quería "desengañar" a su escudero y a quienes piensen como él que no hay justicia en el universo. No hay premiarse el mal y castigarse el bien como parece. No está expresando su visión del universo, sino una verdad en beneficio de los habitantes de la tierra; a través de la perspectiva del sueño proyecta lo que es lo posible en la realidad y con ello incita a obrar.

Antes vimos a María superar la tristeza que le causa la opresión física con la libertad que le dio el angel. En este "ángel" debió estar oculto el demonio Alberto y María

ni siquiera lo imaginó. Actúa también movida por él y por los planes mal concebidos de Eduardo. Solamente cuando llega el instante en que ve que van a destruirla totalmente, tiende a corregir su error; ahora actúa, no según determinan los demás, sino de acuerdo con su fe, razón y nobleza. Su única salvación y venganza está en sus manos. Se enfrentará al enemigo, como lo hizo en el campo de batalla, está resuelta a morir como un héroe. Tiene un instante para decidir mientras trata de salir del túnel por el que creyó escapar y que ahora la acerca y la conduce adonde está Isabel.

ISABEL está dotada de pasión, fortaleza de voluntad, determinación y propósito firme que María sólo alcanza a revelarnos en los primeros momentos para que se conozca su heroísmo y noble espíritu. Isabel tiene la innegable energía, el coraje y el brío que le dan mayor colorido y más interés dramático del que tiene María Estuardo, el personaje que da su nombre al título del drama.

Isabel se perfila como devota de sí misma. Es, por lo tanto, hondamente sensitiva de todo lo que hiere su orgullo o su amor propio. Isabel, traicionada en sus sentimientos y en su dignidad, tiene conciencia de su valía y su superioridad sobre otros en ciertos respectos y resiente aquellas cualidades en las que ellos la dominan. Posee audacia discreta y es tan lista y llena de recursos que

sorprende a quienes le rodean. Admira con envidia los encantos superiores de María (llega al extremo de preguntarle a una dueña si es tan hermosa María como se dice). Lo que hiere su personalidad, la irrita.

El interés principal de su carácter está en los cambios súbitos que se realizan en ella, como sucede a la llegada de la reina María a su corte. Al ir a saludarla, la débil María sufre un leve desmayo; para no dejarla caer Eduardo la sostiene, Isabel se enfurece y le reclama que impidió la reverencia. Sofocada, Isabel, expresa su ira: "Oh qué veloz/passa un afecto en la voz/desde el desmayo a la ira" (III, 432). María trata de disimular su debilidad y se muestra humilde :

Mar. Caer yo ni acaso fue,
 ni pesar, sino razón,
 que sólo es mía la acción
 donde mi humildad se ve.

I, 431.

Las finezas y cuidados de Eduardo con la reina María desatan la ira y los celos de Isabel. Eduardo trata de calmarla:

 Querer alzar a María
 no ofensa, razón es
 pues al mirarla a tus pies

volví por tu cortesía.

I, 430.

Isabel le responde con airosa ambigüedad :

Isab. Dejarla estar a mis pies,
 fue por tenerla en mis brazos.

Ibíd.

Todo cuanto se produce a continuación no es sino consecuencia del primer impulso de Eduardo. Para ver la reacción, le da las cartas que ha recibido, acusando a María y él, horrorizado de la villanía, le advierte:

En vuestra ofensa Isabel
la conjuración se trata
pues Federico delata
de Arnesto, y Arnesto dél.
Uno miente contra vos
sin dificultad alguna,
que la verdad siempre es una,
y opuestos escriben los dos.

I, 434.

A Isabel, toda la escena le ha parecido muy sospechosa; debe prevenir una traición igual a la que contra María trazan Alberto, Enrique y Federico. La

intriga de ellos y las palabras de Eduardo la llevan a pensar que la posesión de la corona depende de la eliminación de una de las dos y exclama "Qué sobresalto"; "Yo mi peligro busqué" (I, 431). Este reconocimiento la sacude de tal modo que todos los presentes reaccionan según su interés particular al notar el cambio súbito en la cara de la reina: "María: Que temor; Enrique: Ya mi esperanza alienta; Alberto: Ya mi duda se [a]lquila; Mar. Yo cautivé mi inocencia; Eduardo:" Llegó a Londres Estuarda/ pliegue a /dios que por bien sea." (II, 431.) Momentos después Eduardo monologa con amarga preocupación: "Traidores mi patria oprimen/.../" "Mi Reina el riesgo no excusa" (I, 434). En todo lo anterior, Diamante ilustra el hecho de que la política está inevitablemente entretrejida con las motivaciones y con los impulsos puramente personales.

Es en este episodio donde conocemos brevemente tanto la manera jovial y cordial como la condición arriscada de Isabel. En el recibimiento festivo que ha preparado a María sugiere que las relaciones entre las reinas eran normales hasta ese momento y, lo más importante, que pudieron seguir siendo así:

música	A no competirse
	a no estar opuestas
	madrugaba la gala
	sale la belleza.

I, 430.

Para que se vean
la hermosura y la gala
sin competencia

Isab. Cuanto más me acerco, más
me acredita mi fineza,
bella María.

Ibid.

Ya se sabía por el escudero de Eduardo "que se desvela nuestra Reyna y tu prima/ en demostrar lo que tu sangre estima" (I,420). Con los hechos, la manera de ser placentera desaparece en Isabel como por encanto y cambian las voluntades. Al finalizar el acto I escuchamos frases contradictorias; por un lado, confiesa la terrible pasión que siente y, por otro, nuevas promesas generosas de seguridad y protección:

Hasta aquí pudo crecer
de este delito la fuerza;
porque de mi defendida
no hay adversidad que temas.

I, 431.

En el primer momento importante del drama, Diamante

pone énfasis en el estado de María, en el carácter y en la astucia de Isabel, que pone a prueba la lealtad de Eduardo fingiendo creer que es cierta la traición de que acusan a María. Al verlo demudado y falto de color, se da cuenta de que favorece a su rival. Se entera de que él no ve con buenos ojos las comisiones que ella da a Enrique. Su lealtad no es segura. En un aparte, nos aclara que la envidia y los celos de Eduardo son injustos:

Apt. Isab. mayores
 le haré todos los favores
 que le aparten de mí.

I, 434.

Ella ve ofendido su sentimiento, su amor propio y amenazada su vida, el poder y la monarquía. Luchará en su defensa. Triunfará como reina, ocultando su pasión y concentrando su mente y su esfuerzo en defender su honor, su fe y su corona. Isabel sentirá como mujer, pero pensará y actuará como actúan los hombres que las rodean o como un rey prudente obraría en las mismas circunstancias. En adelante, Diamante profundiza en el personaje para darnos en la radiografía moral de la reina la perfecta adecuación a su mundo, que es de máscaras y de apariencias, en el cual "en todas partes está la malicia en su punto y todos tratan de engañarse unos a otros".⁷

Resuelta a lograr su propósito, Isabel pone en práctica la moral de la utilidad, la conducta del discreto que para entonces es la persona que se acomoda a las necesidades del presente y a quien las exigencias del vivir cotidiano le dictan la moral. Es mujer prudente y sabe que el rumbo que conduce al trono y a la gloria es la práctica heroica de la virtud. Será casta, reprimirá parte de su naturaleza, ahogará su pasión. Así su naturaleza jovial y buena se consume lentamente y el amor frustrado cambia en amor propio exagerado hasta convertirse en la raíz de toda otra pasión. Diamante hace que toda la ironía y la fuerza de lo patético en el personaje surja del sentido moralmente equivocado que tiene, comúnmente, la noción de que el arte de la prudencia ha de tener un matiz de duplicidad.

En la corte todos fingen: Eduardo, que es leal y distinto a los demás cortesanos, promete a María Estuardo "Yo mostraré indiferente /el rostro, voz y semblante" (I, 425); en el episodio del equívoco de Isabel, decide que "Passe el yerro por finesa" y "porque el efecto se logre/disimularé la pena" (II, 439); Enr. "Ha de ser la crueldad disimulada", (III, 450) Clotaldo: "Para poderlo lograr (el intento)/ con esta industria ha de ser (I, 426); Isabel: la muerte violenta/ que daré a Estuarda/ Disimulo entrando a verla" (II, 439). Podría preguntarse si acaso las palabras cínicas de Clotaldo "...yo cuerdo/le apruebo [a Enrique]/lo que me infama," (III, 449) se aplicarían

también a la cuerda y desconfiada reina Isabel, considerada, por todos, reina prudente. Tal caracterización no hace a Isabel moralmente inferior a María. Diamante combina en ella la majestad, el esplendor, el señorío y una sostenida nobleza. Aun en su aspecto tracista y en su terrible ira, ira noble al fin, es grandiosa Isabel. Tiene un temperamento temible, es sensible, no sentimental; digna y altiva.

Al crear el personaje Isabel, Diamante parece haber tenido muy presente a Gracián.⁸ Con tan notable autoridad la presentación de la reina inglesa sería menos arriesgada. La conducta y la actitud de Isabel encierra una ironía que puede escapar fácilmente la percepción como escapó a quienes pretendían manipularla, siendo ella quien los controla y maneja, los premia y los castiga. Aparenta creer las acuaciones contra María para seguir el plan que ha trazado de destruir a su rival político y amoroso. De ahí que sus palabras y sus acciones sean ambiguas y contradictorias hasta el punto que ni los más cercanos a ella puedan estar seguros:

Ed. ¿Qué mujer es esta Cielos?
 Cielos, qué muger es esta,
 que en las pasiones que oculta,
 y en los afectos que muestra,
 disimulando o fingiendo,

cuanto para mis sospechas,
pronuncia como celosa,
contradize como Reyna?

II, 435.

El triunfante empleo de sus habilidades la hace menos repulsiva porque ella no está sola en el crimen y este factor es importante. La vemos actuando como movida a obrar; ayudada e influida por otros; destruyendo y destruyéndose, creando una tragedia y haciéndose también trágica porque las mismas fuerzas que mueven y destruyen a su rival político y amoroso las experimenta ella al final. Consumadas las delicias de su deseo de poder y dominio, Isabel no tiene la ilusión de ser superior a María, se siente tan vulnerable como ella. Un instante de gloria sin paz y ya teme otra vez por la seguridad de su vida. Pide a Clotaldo que se ocupe de su seguridad admitiendo:

peligrosa está mi vida
riesgo tiene mi corona

III, 455.

La ingratitud de Eduardo, la traición nacida de la ciega pasión de los nobles por ambas reinas, la desilusión e inseguridad que ello causa, todo le ofrece a Isabel la experiencia y el resentimiento necesarios para sujetar la voluntad de las personas que la afrontan. Eduardo y los

cortesanos que intrigan van a dar la oportunidad para que aparezca la verdadera condición de Isabel de manera brutal y repentina. Las cartas que escriben los nobles para inculpar a María Estuardo le ofrecen la oportunidad irresistible de vencer los obstáculos que representan las débiles pulsaciones de humanidad o de conciencia:

En esas líneas que miro
 correrá mi desengaño
 No es el crimen lo que estraño
 el acaso es lo que admiro

II, 432.

Isabel interpreta que la suerte está a su favor. Leyendo las cartas de uno y otro consejero se da perfecta cuenta de la injusta acusación:

El culpado en este informe

 culpando a quien le culpo
 está en aqueste, ¿quién vio
 lo diverso tan conforme?

En las citas anteriores vemos a Isabel planear la estrategia que ha de emplear contra la posible acometida de los enemigos. Se fingirá inadvertida, seguirá actuando como víctima: una mujer traicionada y una reina manipulada;

un instrumento en el juego de la política, todo para defender su honor y la monarquía en su reino. Dicho planeamiento, contrario a quien se aparte de ese peculiar sentido ético, es válido en la esfera personal, social y política de entonces.⁹ Isabel posee gran penetración, sagacidad, invención, adaptabilidad, pero su limitación es evidente cuando es víctima de un equívoco. Eduardo, nombrado vigilante de María, se ha enterado del plan de matarla y anda buscándola. La confunde y dice "Vuestra Magestad advierta/que ay gran traición". Isabel vuelve la cara y piensa que le obedece y le está dando informes:

luego es falso
 pensar que la galantea,
 pues tan pronto viene a darme
 el aviso contra ella.
 Viva Eduardo, su lealtad
 consiga memoria eterna,
 respire, mi amor demuestre
 mi gusto el semblante.

II, 439.

Eduardo aprovecha la ocasión y deja que "pase el yerro por fineza" repitiendo "...que es bien que advierta/vuestra Magestad su riesgo", (ibid), tratando de convencerse de que sus celos eran injustos, Isabel toma ese aviso como prueba

de lealtad y le hace parte del plan de envenenar a María. Por primera vez Isabel cree porque oye lo que quería oír. Siente alegría y deja su alma como un libro abierto en el que leemos sus sentimientos y mientras ella celebra el desengaño de Eduardo, la vemos caer en un enorme engaño. Se descuidó un sólo instante. Dio la espalda a la realidad y la única vez, que cree a carta cabal, es engañada hasta el punto de ofrecer a Eduardo

La lealtad vuestra
 premiaré con el perdón
 de Arnesto [su mejor amigo]
 y con el alma
 el desengaño que llevas
 pues me saca de celos
 de tu aviso la experiencia.

II, 440.

Leal a María, Eduardo la convence que han de escapar. Con la nefasta noticia llega una nueva luz, huirá con Eduardo a España. La exuberante, casi infantil alegría de María ante el rayo de esperanza de su posible libertad produce compasión y piedad. El fracaso de este último plan hace su inevitable condena más impresionante aun cuando Enrique por orden de Isabel, arranca de su cuarto todo aquello que representa reconocimiento de su grandeza y poder de soberana. Ante tan profunda humillación se

intensifican el afecto y el dolor que desde el comienzo sentimos hacia ella.

Isabel sabe que su pasión es tirana y, al decirlo, expresa una confesión de cierto sentido moral. Si ella no tuviera ese sentido moral, no la oiríamos en esos monólogos y apartes en los que traiciona su desasosiego y su inconsciente deseo de persuadirse a sí misma de que tiene razones para permitir que se lleve a cabo la villana acción contra María. Isabel reconoce las acciones por lo que son, pero no se opone a ellas. Dentro del universo dramatizado no sería válido decir que la mentalidad de Isabel es perversa. La única huella de gozo en la tirana injusticia está en Alberto y Enrique, a quienes se asignaría el mayor grado de culpabilidad si se tuviera que juzgar el crimen. La alianza del mal con la suprema inteligencia de la reina parece solamente posible en la ficción pero, las ficciones de Diamanté son verdad. La reina posee excelencias y defectos y esa combinación es el ejemplo de la verdad natural que Diamante estima como la fuente indiscutible de instrucción moral en el arte dramático. Cuando Isabel urge, solicita y reacciona lo hace por motivos prácticos:

Mejor fuera que María
Estuarda coronase
en mi Reyno y publicase
la guerra, mejor sería

ver mi gente mal segura
 solicitando los modos
 de mi fee, mas no son todos
 esclavos de la hermosura
 que hay quien galán de su fama
 funda en su honor su interés
 y se acuerda de quien es,
 primero que de quien ama.

I, 433.

Isabel es rígida y puntillosa; su credo es riguroso. La lealtad es la única actitud apropiada como prueba de honra. El egoísmo en cualquiera de sus manifestaciones es debilidad de espíritu y la castiga. A ese ideal sacrifica parte de su naturaleza, que, a la vez, es castigo a los culpables de traición. Sin embargo, ella misma es incapaz de ser absolutamente fiel a ese ideal. El fracaso de percepción en el equívoco anotado, está ligado a su sentimiento según lo revela ella misma. Cuando se da cuenta de que Eduardo fingió, se arrepiente de haber confiado y se reprocha:

Válgame el cielo que sea
 tan pertinaz, tan tirana
 mi pasión que haga en mi vida
 lisonja de lo que engaña
 .../y que estos agravios sufra

quien tiene mi poder, salga
 si no de mi alma el afecto,
 del corazón la venganza.

III, 450.

Isabel se previene y previene al público sobre las vicisitudes que le ha traído la confianza puesta en Eduardo y, con ello, muestra la acechanza recíproca que pesa en la obra. Alerta y sagaz, pronto organiza la estrategia que ha de emplear en el combate de la vida. Ella trata de justificar su postura severa: "Mi saña/que grave tornaste causa." (II, 445).

Isa. Satisfacción engañosa
 a mí me dio este aleve, y la burla:

II, 445.

Ed. mas pese a mi aliento como
 este desaire articula!

Isa. Entregad la espada a Alberto.

III, 449.

La escena es de celos y rabia. Sin embargo, más que celos de amor por Eduardo, la ira de Isabel tiene raíz en su amor propio; Isabel no es incapaz de amar, ella misma hace confesiones tristes que explican mucho de su conducta y de su carácter:

El sobresalto de amor

 en mi corazón,...
 muere apenas, cuando nace

I, 519.

El sentido dramático de todo esto lo explican muy bien
 estos versos de Calderón:10

...Sí; porque los celos
 Son un género de ofensa
 Que se hace a quien se dan
 Y no es menester que sean
 Hijos de amor, que tal vez
 El pundonor los engendra.

El escondido y la tapada, I, 522.

Isabel se destruye interiormente por la fuerza que
 atacó, el desamor. Se destruye porque no podía entenderlo.
 Sus experiencias eran la traición, la villanía, la
 deslealtad y la ingratitud; se hace esquivia por temor hacia
 las crueldades e injusticias de los hombres que la rodean.
 Diamante es bastante eficaz en las escenas donde incursiona
 en el no menos complejo reino interior del personaje y,
 sobre todo, en los conflictos derivados de las relaciones
 amorosas:

Isab. Mas ¡ay! que es tan sin igual,
 Aparte otro mal que el alma siente
 que ya ningún accidente
 me puede parecer mal:

.....

un ardid
 aumente o consuma el fuego
 que me abraza cuyo asombro,
 que mi alientos limita
 si lo oculto, me acredita
 me envilece si le nombro

I, 431.

No dispuesta a envilecerse aceptando la pasión de los celos y con la seguridad que le dicta la experiencia (el ardid de los nobles contra la reina de Escocia) de que el egoísmo, la indiferencia y la traición destruyen toda posibilidad de amor como comunicación y como entrega, Isabel supera su sentimiento y su desengaño se reconcentra en sí misma, decidiéndose por la inautenticidad en sus diferentes expresiones:

mas pasión,
 disimulemos la pena

II, 430.

Disimular puedo apenas;
pero importa, cantad

II, 431.

.....

ya que mi ambición dispone
que aspire al sacro laurel
y el desprecio de Isabel
impide que me corone
sin que me postren los males
que los hados me dispongan,
aunque a mi esfuerzo se opongan
los escrúpulos leales
En esas líneas que miro
correrá mi desengaño.

II, 432.

La inautenticidad con que Isabel decide afrontar la circunstancia, se explica, en parte, por su naturaleza desconfiada y, en parte, por la experiencia aprendida en la escuela del vivir. Con su triunfo, esta conducta, originada en la sospecha y en el resentimiento, parece proyectarse como una vía de acceso a la realidad. En adelante, las acciones de Isabel parecen ambiguas; en sus expresiones se notan dilogías, equívocos, juegos de palabras y conceptos: "dejarla estar a mis pies/fue por tenerla en mis brazos" (I, 430). Evidentemente, se vale de "artes", está representando un papel pero sufre agudamente

las injurias. Surgen los sentimientos verdaderos y lo que aparenta y lo que es realidad está claro en el texto, en los momentos de mayor intimidad, los apartes y, en las pocas situaciones de comunicación con Eduardo.

Isabel decide fundar su venganza en los sentimientos:

pena al duro embate fiero,
de ver morir lo que adora
al dolor tierno, testigo,
de su suerte infeliz.

III, 417.

Isabel es, pues, un ser que anhela el amor; castigará la ingratitud, y la deslealtad como traición, no como mujer, sino como reina agraviada. Sintiéndose engañada, traicionada y amenazada, dará su golpe contra todos con más duro efecto y crueldad. Condena a muerte a María, y para salvar a Eduardo, asegura que su sufrimiento será mayor. La venganza contra él es también extrema porque lo deja un hombre deshecho y acabado y sólo ansiando morir:

Isa. Ofendida de tu fiero
delito, no determino
la pena que darte debo.
Ed. En la muerte alivio espero
Isa. Ea, callad que no quiero,

que te apartes de la vida
 tu, para que más tormento
 tengas,...

III, 457.

Los versos anteriores descubren los sentimientos humanos que agitan la mente de Isabel. La repetición del término "fiero" nos coloca en el reino animal, que es al que corresponden las pasiones violentas; el monólogo refleja una vez más su carácter, sirviendo al mismo tiempo como un esquema gráfico de la situación.

La dureza de Isabel parece ausente de sentimientos personales, pero no es verdad. El rasgo piadoso de Isabel estaba ya sugerido por Alberto en el verso "lo que en ella compasión /fue crueldad en mi deseo", (I, 423). Según Clotaldo, ella actúa "aconsejada/su crueldad o sea el motivo de su condición tirana" (III, 449); la sugiere María cuando pasa las últimas horas esperando que su piedad la libre y su protección la indulte. La piedad de Isabel se manifiesta en distintos momentos en que ofrece perdonarle la vida a Eduardo, la última vez, es una advertencia airosa al oírlo hacer la misma profesión de fe que hace María cuando se dirige a su cadalso:

Isab. Blasfemo calla,
 no haga acaso tu despecho,

que no basten mis piedades
a defenderte del riesgo.

III, 457.

Isabel conserva un sentimiento especial por Eduardo. Las pocas veces que habla con él es sincera y dice lo que siente y esto es excepcional. En los apartes oímos alusiones a su amor despreciado, a su dignidad ofendida, a la falta de lealtad de Eduardo y a la ingratitud de María. El afecto por Eduardo se evidencia también en los momentos de su vacilación sobre el castigo que ha de darle:

Aunque el alma, y la Corona,
tus acciones me perturban,
te estimo, y porque te libres,
te he de buscar la disculpa.

II, 446.

Al final le salva la vida y da muchas razones; Eduardo considera que ella le perdona,

[por]Que supo a su pensamiento
hacer fuerza mi lealtad.

III, 445.

Dramáticamente no convenía al plan, pues, la concepción de la virtud heroica de Eduardo que se proyecta en la obra

y el deseo que haya una sola muerte, impide que Eduardo muera. Pero, en realidad, queda muerto en vida, sin honor, sin gloria y sin amor al constituirse Isabel como una terrible vengadora de sí misma. Le "estima", pero teme que por ambición atente contra su corona. Al verse despreciada, Isabel, herida en su amor propio y en su orgullo de mujer, obra tiránicamente contra su rival. Cada intento de Eduardo por salvar a María lleva a mayores iras y crueldades contra ella. Lo sentimental no debe, entonces, distraer la atención del tema político en el que se destaca Isabel. Porque ¿Cuál es la razón que da Isabel al dictar sentencia?: agravio a la reina y traición al estado:

Muera quien con tal traición
al regio poder se atreve.

II, 445.

Descubierto y frustrado el último intento de Eduardo de rescatar la libertad de María, otra vez Isabel habla de engaño, burla, desaire; y ante una acción desesperada de Eduardo por salvar a su reina, Isabel vierte contra María toda la pasión reprimida hasta este momento en que grita la condena. La vemos orgullosa y terrible en su ira, celosa de los encantos superiores de María y honrando al antiguo héroe, el barba Alberto. El gobierno y el amor propio se funden en ella y con esa doble dimensión la figura de la reina cobra verosimilitud y el drama asume un tono

profundamente humano. Sería injusto no tener en cuenta la expresión de los acentos y gestos de dolor y pena incontenibles de quienes sobreviven. Enrique: "Qué sin razón"; El aire de armonía que envuelve la escena trae el consuelo de Eduardo, que dice: "Cesó mi mal" y ese sentimiento se contagia porque el dolor que María crea se interrumpe pocas veces. Cuando decide su suerte suma la razón, la fe y una heroica voluntad para entregarse a los verdugos. Mediante un acto de rebeldía insólita, María transforma el martirio en un horrible crimen con el que se venga y triunfa de Isabel. Como María facilita su muerte, el grado de culpabilidad de Isabel disminuye porque venga un crimen al estado.

Sólo muere María, pero en realidad el castigo, en forma distributiva, los alcanza a todos ellos. Isabel ha querido aparentar que el crimen por traición es castigo merecido, pero no hay culpabilidad. Sin embargo, la muerte de la reina de Escocia abre la posibilidad de deshonor pública que ha de sufrir Isabel, lleva a la prisión de Eduardo, y a la frustración de la ambición de los nobles. Al no querer Isabel casarse con ninguno de ellos, frustra parte de su naturaleza, su amor, su vida privada y triunfa en la realeza de la persona oficial. No acepta el matrimonio que le exige la sociedad, su posición real y la necesidad práctica de dar un heredero al trono de Inglaterra. En esa decisión se encierra el castigo y la

rebeldía.

Isabel no siente contrición, pero al finalizar el drama deja escapar una voz de humanidad que enciende en el lector una luz de esperanza que tal vez llegue a sentirla: "Qué tiranía"... "Qué pena" (III, 458). Ha reprimido el sentimiento, pero no ha conseguido eliminar su humanidad. Ya el perdón de Eduardo es un síntoma de los oscuros aletazos de la conciencia y de su humana vulnerabilidad, que vocaliza como temor de la muerte. De las dos reinas, el carácter de Isabel está más destacado, pero lo que hace a María la única heroína es su fin trágico.

Diamante lo prepara eficazmente. Con la desnudez de la escena, enfatizada en la acotación, se siente la pérdida de poder para sostener la dignidad real. La profunda humillación aumenta la piedad, la admiración y el afecto que María Estuardo despierta. Ahora el alma está desnuda en su propia grandeza. Todo lo externo se ha convertido en nada, en objetos que de por sí no tienen valor ni significado sin el reconocimiento de su dignidad y poder de soberana. Por ello, cuando actúa con una desenvoltura que llena la escena de grandeza, estamos en peligro de olvidar que el mal que la abruma ha sido originado por su propia acción pero ella misma nos recuerda que su fracaso surge del error inicial:

pues aquí

me guió mi desacierto.

III, 453.

El planteamiento hace esencial que se reconozca la contribución de la reina María a su suerte como un error de juicio y en términos de la acción del drama la hace patética. La decisión final transforma su patetismo en tragedia porque es error trágico destruir el bien. María decide hacer el sacrificio infinito, pero exclama "Qué dulce es la vida"(II, 446) y estas palabras tienen un matiz de ansiedad y nostálgica tristeza. Es que el pasado no está olvidado. Lo vemos en versos como estos: "Reyna aclamada me vi" (III, 453); "tres veces he estado libre/y otras tres libre me veo". La decisión final sugiere que no ha cambiado. En la primera jornada oímos una confesión sincera (la relación a Eduardo) y nos damos cuenta de su inocencia, la confesión final la proyectan limpia de toda mancha terrenal, como fue la intención de Diamante. Su grandeza queda evidenciada en la manera en que su noble corazón recobra el valor original y resuelve luchar, como luchó en la guerra, haciendo frente al enemigo con heroísmo.

El primer yerro de María fue acudir a Isabel, un yerro de acción; después, excepto por el acto de rebeldía al final, jamás realiza acción alguna, su yerro es de omisión, debido a la noción de que todo ha de dejarse en manos de

Dios, quizá una distorsión de la doctrina cristiana de la fe. El providencialismo la torna completamente pasiva y espera que el cielo, por el brazo de Eduardo, la libre y la proteja y salve. El tercer yerro es de interpretación de la voluntad divina, su error trágico.

No es casual que los errores sumen los fracasos. El detalle tiene valor dramático directo en cuanto recuerda que en el acto II, temiendo traerle sufrimiento a Eduardo, pensó

mejor es que yo consagre
mi vida al rigor, y supla
con mi peligro el peligro,
del que vive tan sin culpa.

II, 442.

y que luego, cuando está determinado que ha de morir, llena de resolución, dice a Enrique "Vamos". Se nota en María el cansancio de la vida y el deseo de la muerte que está tan acentuado en éste momento decisivo:

No le ha de gustar al cielo
esta libertad.

III, 452.

La ausencia del deseo de vivir parece sugerir la intención de querer Diamante mostrar el debilitamiento de

la abulia y la apatía y que sintamos con tristeza que este cambio llegue demasiado tarde.

El desvanecimiento de las glorias humanas continúa y, cuando ella expresa la noción de que todo es vanidad, se prepara el hecho trágico. Eficazmente, el autor evade todos los convencionalismos de la tramoya. La acotación dice: "la escena queda sin las perspectivas". Ella ha estado sola con su alma desnuda. Enrique, con otros cinco hombres, llevan orden de que

estos fafetanes caygan
 este dosel de tu altura,
 que la Reyna Isabel quiere
 que estas armas con que ilustra
 el cuarto de María Estuardo

 las timbres no desluzcan;
 y así en lo que de antes
 de Reyna la degradúa,
 el sacro título estima
 la traición enorme escusa
 que es con efectos contrarios
 el castigo de la culpa,
 en el delito justicia
 y en la Mejestad injuria.

El plan de Alberto contra María intenta su destrucción
física, espiritual y moral, robándole el honor:

porque entienda
Londres, que desesperada
se dio muerte a sí misma
conque la venganza encubres
y la justicia demuestras.

II, 439.

Tal preocupación la mortifica y se proyecta a través de la fe en Cristo y la Virgen María, de la esperanza de libertad, nacida de la memoria de su milagrosa huida de la prisión en Escocia, del tema de la salvación y el deseo de fama inmortal. Descubierto el nuevo plan de huir con Eduardo, María Estuardo está segura que la amenaza de su ruina total es más real estando, los dos, en la prisión. Mientras tanto, Isabel, que con ira ha aprobado el vil plan de Alberto, decreta:

con tragedia anticipada
muera Estuarda esta noche

III, 455.

Camino a la torre que será su cárcel, Eduardo les arrebató a María de las manos, trata de huir con ella por

el túnel y no lo consigue. Sintiendo atrapada María, Estuardo determina que no hay otra alternativa que actuar. No queriendo equivocarse, suma su fe, la voluntad y la razón: "hagamos mejor acuerdo discurso" (III, 445) En ese único instante de plena libertad, María revive todo su drama: la traición, las conspiraciones, los descalabros políticos, los desgraciados intentos de escapar; cada recuerdo avanza el proceso de las dolencias que padece con serenidad y concluye que

De ajena voluntad nace
el poder del soberano.

III, 453.

Dramáticamente es significativo que llegue a esta iluminación en el "laberíntico túnel" cuando queda sola y a tientas, en la oscuridad; al apagarse la luz y estar ella tratando de superar el terror y el miedo resuelve su dilema. No está, sin embargo, en una oscuridad inquebrantable. La oscuridad de la noche está cortada por destellos de luz del amanecer. Se acerca el momento de la regeneración y Diamante lo expresa a través del claro-oscuro, es la hora en que muere la noche y nace el día; el instante de la muerte o de la vida, de la salvación o la condena.

Apagada la luz de los ojos, se ilumina el alma de

María. En un largo monólogo la reina razona fríamente que la única solución razonable está en sus manos. Hay una sóla salida en el oscuro y laberíntico túnel por el que iban a escapar. No pudiendo, María camina hacia ella sabiendo que al otro lado están los asesinos. Es el momento en que María vence el temor, rompe las ligaduras que atan el ser que ella ahora quiere liberar. Como Eduardo no pudo librarla, ella se convierte en fiera vengadora de sí misma, recobra su valor y resuelve poner fin a la dura prueba de su existir con heroica voluntad:

¿qué aguardo, pues si mi vida
 está examinando el riesgo,
 que con indicio de libre
 este instante no aprovecho?
 por esta puerta, ¿ que digo?
 Hagamos mejor acuerdo
 Discurso, que pues aquí
 me guió mi desacierto,
 Sin duda alguna que aquí
 Se me previene el remedio.

III, 453.

En el único instante de libertad, María decide su fin trágico y, con ello, se transforma en héroe trágico de la libertad. Con la calma que ha demostrado durante la obra, controla la situación. Raciocina y, ya sin temor,

pronuncia las palabras más trascendentales:

Yo me resuelvo a que sepan
que estoy aquí mas que tierno
Caríño es el de la vida:
oh, no estrañe el afecto
la constante fe del alma.
(llama) Guardas

III, 456.

Al llamar a los guardias, causa una conmoción que hace que acuda la gente de palacio, y con rebeldía, injuria públicamente a Isabel, obligándola a cambiar su deseo e intención en el deber de sentenciarla. Pareciendo siempre humana, María Estuardo lanza un grito de desafío a Isabel, produciéndose el enfrentamiento que ha de poner fin a la dura prueba de su existencia:

Mar. ¿Qué aguardas?
 Quánto
 en la muerte alivio espero.

III, 457.

El drama alcanza su mayor altura en esta escena del encuentro de las dos reinas como adversarias. Con Isabel de Inglaterra y María de Escocia se oponen la suerte y la fortuna, la razón y la fe; el poder político y el poder

moral, siendo el uno tan riguroso como el otro. Se enfrentan también la nobleza y la realeza.

También Eduardo actúa temerariamente; dentro del túnel se bate con Enrique, su enemigo. Allí la luz tiene destellos de color vivos y deslumbrantes. La espada de Enrique brilla a la luz, limpia primero y luego ensangrentada por las heridas que causa a Eduardo, su rival. María ha atravesado la apertura que conecta la luz y la oscuridad y procede con resolución al lugar donde quedan unidos el principio y el fin. Momentos después aparece Isabel con la antorcha encendida, símbolo de su grandeza. Parece desear que María hubiera escapado; al verla frente a ella desafiante, sorprendida se pregunta:

Isa. ¿Cómo puede ser esto?

Mar. Llamándote, porque veas
lo que tu amenaza temo

Isa. Ofendida de tu fiero
delirio, no determino
la muerte que darte debo.

Mar. Si te canso con la vida
¿Qué aguardas?

.....

En la Ley que viví muero
A Christo y a su Ley santa

firme en la muerte confieso.

Ibid.

Y así la incuestionable nobleza de María, que estaba oculta bajo apariencias engañosas de humildad, pasividad y abulia, queda establecida en los momentos finales. Diamante se detiene en las motivaciones y en las circunstancias y con ello hace difícil que se juzgue la conducta de las reinas como una locura o un "delirio", como piensa Isabel. Tampoco es la muerte una consecuencia de hechos imprevistos ni de una locura causada por el estado de perturbación del espíritu. María llega a su decisión mediante un proceso cognitivo después de un análisis racional. La decisión fría y calculada de transformar el obligado sacrificio en un horrible crimen es noble venganza contra sus enemigos. No es María un nuevo ser; el cambio constituye la afirmación y el rescate de su ser auténtico que dormía. Implica la destrucción del otro yo temporal, pasivo y temeroso. La reacción del público es lamentar que no haya actuado antes. Diamante mantiene la razón lógica que las motiva para hacer que el cambio del personaje, la transformación de tradición aristotélica que puede ser psicológica o moral, sea la reconquista del espíritu.

La rebeldía de María es premeditada y parte de un plan que busca producir la ira en Isabel y crear la necesidad de darle la pena capital para defenderse de la terrible

calumnia del suicidio que la amenazaba. La posibilidad de la calumnia de suicidio teñiría su memoria. La segura condena teológica y civil destruirá toda posibilidad de que su nombre, su fe y su incansable lucha "contra villanas industrias "Guarde el tiempo,/ El mundo esculpa/ En marmol,/ En bronce." (II, 446). Diamante proyecta ésta como la máxima preocupación del personaje; y según es habitual en la Comedia, a través de los motivos religiosos, el tema de la fe y la salvación. Sin embargo, también le da el sentido metafísico o secular y, con ello, abarca las dos dimensiones de la persona, la material y la espiritual. Debe indicarse que este rasgo descubre la coincidencia ideológica que existe entre la figura noble de la reina, de la santa y de los demás personajes femeninos de los distintos géneros mencionados. Dicha persistencia en la delineación de los personajes permite verla como una característica del autor muy a tono, además, con la tendencia abarcadora del arte del siglo XVII.

La renuncia de la vida, que es, al mismo tiempo, un acto de rebeldía y un sacrificio ofrecido a Dios, Diamante recoge los motivos religiosos y enlaza los temas del perdón, la salvación, el martirio y la fe. Como mártir, María trata de obtener la salvación teológica; logró su salvación metafísica. Mediante el agravio público y el desafío que hace a Isabel, consigue transformar el vil plan de su total ruina en el arma de su venganza y, al declararse

martir de la fe, asegura su triunfo, noble, completo y definitivo. No estamos seguros si el martirio convertido en un instrumento de venganza trae la salvación o la condena; el triunfo sobre Isabel parece un crimen horrible y exagerado. No es este tratamiento una irreverencia hacia el personaje, valiente y moralmente intachable hasta el final. Es la incertidumbre del destino; también, recibir el perdón de Dios y la salvación eterna en la escena eliminaría el tono trágico, el *Te Deum* lo acentúa; con la música religiosa dudamos pero tenemos esperanza. Lo que sí es seguro es que la actuación final de María, el momento de rebeldía, la redime como personaje dramático. La resolución y la manera de renunciar a la vida para salvar el ser tiene un matiz de necesidad que la transforma de personaje trágico en una figura heroica digna de la tragedia; sin la rebeldía, María Estuardo no sería el héroe dramático que es.

El trazado de María como personaje moralmente ejemplar es eficaz porque se muestra calmada y muy paciente frente a la injusticia hasta este momento cuando revela su habilidad mental, su control y su dominio absoluto de toda emoción. Con mezcla de dolor y rabia dice no a la vida. Al vencer el terror de la muerte y la condena, María prueba que el fuego de la sangre en el alma heroica, aunque a veces queda oculto, no se apaga nunca. El gesto subversivo de María transforma la imagen idealizada de la reina en un ser

humano valiente que echa mano de la única posibilidad que tenía de librarse de la ignominia.

Ahora las amenazas de Isabel hallan su realización en la acción. Se ajustan las cuentas. Isabel le perdona la vida a Eduardo, pero ha de presenciar la ejecución de quien ama con amor sublime. Debe también entregar su espada a Alberto, quizá para reemplazar la suya manchada con la sangre de la ejecución. El papel dramático de Isabel es cumplir con el reino. Antes de la acción rebelde de María, Isabel había decretado: "muera Estuarda esta noche/.../tanto la celosa rabia/me aflige" (451), pero no podía ser la pasión la que impulsa la venganza, sino el cumplimiento de su deber de soberana que es salvaguardar el orden social.¹¹ El cargo contra María es agravio e injuria a la representante del estado. La razón de estado y la feminidad ofendida se funden en Isabel, que, con celo devoto, vela por su dignidad y su honor.

Las escenas finales son una reiteración y recolección de motivos y símbolos de herencia clásica, comunes ya en el arte medieval (en esa mezcla de religión y superstición señalada al hablar de La Magdalena de Roma, en el capítulo cuarto y en el anterior). Se introducen en el primer momento como signos premonitorios y son: dormir como "viva imagen de la muerte"; la calavera, los ecos y la voz que le anuncia el crimen venidero; el terror que se intensifica

con la imagen del puñal que siente penetrar en su garganta y, al romper las venas deja escapar la sangre y, al sentir su calor, se interrumpe el sueño del que no parece despertar. De allí en adelante, la reina Estuardo vive como en un letargo, sufriendo y deseando que no se cumpla ese sueño que ella llama oráculo y que lo es de su corazón. La sangre aparece en los hechos finales, retrotrayendo su imagen en la visión anterior cuando Eduardo, bañado en sangre pide alivio en la muerte y prepara el ánimo para el momento inmediato en que el sueño, hecho ya deseo, va a hacerse realidad.

El estudio del carácter de las reinas Isabel y María demuestra que Diamante aprovechó las fuentes y las trató de acuerdo con el plan de rectificar la visión parcial de las reinas como ejemplos de bondad y de cruel maldad. La reina Isabel tiene cualidades que exigen admiración.¹² Comprendía perfectamente el riesgo que había en condenar a María, pero hace lo que tenía que hacer en esas circunstancias y, según su mejor entendimiento del deber, imparte el castigo debido a quien "al regio poder se atreve". (III, 455). Diamante le da un poder, un coraje y una capacidad de penetrar en los ánimos y voluntades con la práctica finalidad de triunfar de las intrigas, celos, y rivalidad de quienes tratan de engañarla y dominarla por ambición. Isabel tiene, además, una conciencia temible en los reproches y terrible en sus amenazas, de suerte que el espectáculo de

tormento interior que apenas asoma, mueve a simpatía hacia ella y crea cierto equilibrio en el inevitable deseo de que llegue su ruina y destrucción, que, claro está, no serían sentimientos trágicos. Este tratamiento es tan eficaz que a veces es difícil para el lector o espectador aprobar sinceramente la pasividad de María como virtud. La muerte que María Estuardo padece se impone al sentimiento que ella despierta y sólo es ejemplar en cuanto mueve a la acción y opera eficazmente en los resortes psicológicos de un modo que en lugar de calmar la pasión, la incita o la estimula.

Las cualidades y rasgos positivos y negativos de las reinas establecen un equilibrio entre las actitudes extremas que existen todavía en torno a ellas, la vilificación, la idealización y la glorificación. Su versión dramática trata de darles carácter más verídico y devolverles la humanidad que tuvieron como personas verdaderas. De las dos extraordinarias mujeres que fueron reinas de Escocia e Inglaterra, Diamante concede más importancia que la acostumbrada a Isabel I, a quien debió considerar gran monarca entre los gobernantes del siglo XVI, un período de sangre y gloria. Le da fuerza intelectual en los asuntos de la vida y del estado; común habilidad de percepción, rapidez y abundancia de recursos para afrentar la situación, de modo que cuando su confianza en los demás se traiciona, ella fácilmente lo percibe y actúa de manera que ninguno de los responsables llega a ser

más que un soñador.¹³ En cambio, María Estuardo, comúnmente considerada como excelsa y virtuosa, está descrita con palabras como humildad, congoja, calamidad, tristeza, zozobra, penoso y, otras que subrayan su suerte con una fuerte carga emotiva. Pero, al comunicar, dichas palabras, el estado de María, también ponen a prueba el temple de su persona. Llegan aun a sugerir que Diamante considera la suerte de María e una "tragedia anticipada", no sólo por tratarse de una historia por todos conocida. De la manera que interpreta en la comedia la realidad política, el pragmatismo moral, el orgullo y la astucia de Isabel, la intachable, sensible e idealista María no es rival político para ella.

Diamante debió ver en estas dos figuras femeninas de la historia un dramatismo natural. Su bella, honda y patética grandeza le ofrecían los elementos apropiados para tratar el drama de sus vidas de manera aproximada al arte clásico y presentar el héroe cristiano como un héroe digno de la tragedia. Ello explica por qué, a pesar de que María Estuardo ofrece morir por su fe, es decir, como mártir, no queda así grabada en la mente del público o del lector. Vería como ironía trágica la interpretación de la sanción social, la exaltación artística y la glorificación religiosa de su martirio.

No cabe colocar este drama dentro del teatro devoto.

Sin duda, la idea teológica fundamental referente a la intervención de la Gracia en su destino preocupa al personaje, pero el punto en el que el dramaturgo hace hincapié es la parte práctica, ética y psicológica del conflicto humano. Resumiendo se puede ver por qué. La reina María está concebida como un ser moralmente perfecto, que abandona la lucha, busca alivio en la muerte y decide hacerse mártir. Ingeniosamente, Diamante hace de la mártir una rebelde infinita y de la víctima de un horrible crimen, un ser que, agobiada por las necesidades y urgencias interiores y exteriores, ve la muerte como única solución y hecha mano del martirio. Al tratar su tragedia, Diamante elimina la fuerza de la ejemplaridad del martirio, asociándolo con el concepto estoico de la noble virtud y lo presenta como un ejemplo de premeditada rebeldía para triunfar en su plan de producir la ira que ha de resultar en el castigo capital que, obligada, debe dictar Isabel. Inocente de los crímenes que se le inculpan y sin libertad parece increíblemente pasiva, hasta el momento en que obra según su voluntad, se enfrenta con Isabel, la injuria y obliga a sentenciar su muerte. El drama no termina en la apoteosis convencional en que terminan las comedias de santas en las cuales al morir la santa la sale a recibir un ejército de mártires en el que va a formar parte. Como personas trágicas de la historia, las reinas tienen un nuevo interés; es con respecto a la evolución estética de Diamante. Las excelencias y defectos que se combinan en

los dos personajes son ejemplo de la verdad natural que Diamante estima como la fuente indiscutible de instrucción en el arte dramático.

El tratamiento del tema, de los personajes y de su pasión pone de manifiesto el deseo de querer acercarse Diamante al espíritu de los grandes trágicos. No es que trate de imitar la tragedia clásica (habría eliminado las burlas y los villanos), sino que vio en sus historias una honda tragedia y patética belleza que en Raquel ha sido ya reconocido. Al tratar a las reinas de Escocia e Inglaterra, quiso darles un cierto matiz clásico y lo consigue recreando su grandeza y haciéndolas protagonistas de una doble tragedia.

A pesar de su triunfo como reina, Isabel es trágica porque tiene que claudicar importantes aspectos humanos pero, sobre todo, porque la manera en que ocurre la muerte de María enturbia su gloria y hace que la violencia del castigo parezca la acción suprema de su grandeza. María Estuardo, el personaje moralmente intachable, se destruye por una acción rebelde como Antígona, el prototipo del héroe de la tragedia de idealismo moral. Ambas dan un cierto matiz clásico a la obra, sin que se trate de una tragedia clásica.

Reinas 2. RAQUEL: La judía de Toledo

Lo dicho en los párrafos anteriores sobre el interés estético de María Estuardo, es aplicable a Raquel.

Raquel es en la obra, la "libertadora de los judíos". Está concebida dentro de la dualidad Venus, Eva/María, el personaje conocido de la tradición popular. El detalle está enfatizado en los ecos de un cantar tradicional, sobre la hermosura de Raquel, que se oye al comienzo, cuando se prepara para ir a ver al rey, cuando el padre le ruega volver con él a casa y casi al final, cuando la van a asesinar, pero la idea de la muerte como castigo y del amor como pasión ciega y destructora, tan común en la literatura y en la escena, se desvirtúan con la explicación lógica que resulta de la investigación íntima de los personajes, la bárbara constatación de la muerte violenta de Raquel y con el tratamiento analítico de los sucesos.

Su historia tiene muchos puntos de contacto con la de Juliana. Su hermosura enloquece y la destruye, no solamente a ella, sino a quienes ponen a riesgo su felicidad, su persona y su ser. Raquel hace la fuerza de la pasión más evidente que Juliana, pero, al mismo tiempo, afirma el concepto del autocontrol en la manera consciente y calculada con que razona consigo misma ("que me reprima

es forzoso" I, 4) y con el rey. El dilema se patentiza cuando, sintiendo la fuerza de la pasión, exterioriza su lucha: "siento que es fuerza estorbarle/Y lo que le estorbo siento"; (I,8) y, sobre todo, en la duda expresada en las dos palabras del verso "No sé", repetidas inmediatamente en el primero de los versos que se transcriben a continuación:

No sé;
 Que tan dichosa me ha hecho
 en tu favor la fortuna
 Que, aunque del vulgo lo necio
 En mí abono se apasione,
 Me ha de quitar, por lo menos,
 O lo hermoso en lo feliz
 O lo dichoso en lo bello.

II, 7.

Raquel teme. Teme a quienes por demasiada experiencia o por estar replegados en su propia conveniencia deciden engañarse con falsas ideas, duros caprichos y afanes exigentes que defienden y hacen obedecer con fuerza de ley. Y en esta nota acaba la escena.

Decidido a conseguir el amor de Raquel, el rey la manda a buscar. Durante este segundo encuentro, vemos la estatura de Raquel crecer y la del rey achicarse a nuestros ojos. Consciente de las necesidades de su gente y de las

exigencias de su dignidad personal, rebate sagazmente las razonamientos y tácticas amorosas del rey. Ella se muestra en todo digna del afecto del rey y, como el resto de las figuras heroicas recreadas en la escena de Diamante, muestra coraje, responsabilidad, lealtad a sí misma y a su pueblo.

También se confiesa presa de una terrible pasión, pero controla y domina su instinto. Su voluntad domina su naturaleza, pero el yo imperial de Alfonso quiere convencerla primero con falsas razones, luego queriendo obligarla con palabras reveladoras de una manera de pensar que lo pintan muy mal y lo colocan en el nivel de gente nada noble que da y quita:

Rey ¿No he sido liberal,?
 Y obligándote resuelto,
 Toda una ley quebranté
 Pues quebrantas todo un pecho?

Raq. No es pago de un beneficio
 Lo que ocasiona un despeño.

Rey Ni se feria una piedad
 Bien a trueque de un desprecio.

II, 8.

No pudiendo conquistarla a pesar de los argumentos

sobre la belleza y la virtud que sugieren un platonismo falseado, el rey decide vencer su resistencia, afirmando su superioridad con el engaño. Le dice que ha pedido a Fernando la acompañe para protegerla del peligro. La orden dada a Fernando es que la secuestre en la quinta que éste tiene porque:

Una vez arriesgado
lo más, vencerá lo menos

Ibid.

Para justificar la intención tirana, el rey interpreta y racionaliza que "aquel que duda, no niega" y que

Sus temores a mis penas
Amante lisonja han hecho

Ibid.

El rey rompe todas las reglas de conducta y se expresa en términos que lo proyectan como persona increíblemente insensible, aun cuando desprecia el concepto del honor como opinión y defiende el amor y el honor como valores verdaderos. Desprecia las normas que obstaculizan su deseo "Por [considerarlas] un loco, ... un necio/ Escrúpulo del reparo" (II, 7). La respuesta son palabras que resultan proféticas de los sucesos:

Raq. Pasión que ciega no duda
 atropellar el ingenio.

Ibíd.

Los hechos transforman el personaje, el sentido, la magnitud de obra y la imagen tradicional de Raquel como mujer venusina y hechicera. El efecto del amor temprano, la fuerza de los sentimientos del rey, así como su disgusto y actitud inconforme, transforman y elevan la figura de Raquel. Cuando va a buscarla a la quinta de Fernando, Raquel hace de cuenta que no lo ve; él, advirtiéndolo "su justo enojo", describe su estado de ánimo: está "triste", "enojada", hermosa", "muda y sorda", "airosa" y "quejosa":

¿Tan cortas fueron, tan cortas
las esperanzas que os dieron,
Que os obligan a que rompás
El estilo cortesano
De su conquista la forma?

¿De amor

Así se consiguen
Por engaño las victorias?
¿Qué queréis de mi encerrada?
Porque si el amor no me arroja,
Ni el poder ni la vilencia
Podrán triunfar de mi honra.

Ante tal determinación, el rey, pensando que quizá,
 "el desdén a tanta grandeza" tendrá su efecto en la dureza
 de Raquel, lo aparenta diciendo:

No espero de ti mas premio
 De que voluntaria escojas
 La prisión, que a mi dictamen,
 Violenta te desazona,
 Tuya eres, como primero;
 y como yo en tu memoria
 Viva amante, nada quiero,
 Sino adorando tu sombra,
 Dar luz a mi entendimiento
 Que en tu aprenhensión se mejora.

II, 10.

Para el rey, el amor es sentimiento y permanece en un
 nivel humano, para Raquel, es un alto ideal y el honor, un
 valor tan importante como la libertad y la vida; de ahí la
 oposición del rey al rígido acatamiento de las normas que
 respeta y le exige Raquel, agraviada:

Ea Señor, que me habéis
 Malogrado afectuosa
 En toda una confianza
 De amor la fineza toda;

.....

Sólo siento...

II, 7.

El rey trata de calmar el enojo y la tristeza de Raquel, cubriéndose con el honor. La explicación del robo parece exagerada, pero Diamante debió utilizarla por no considerarla una exageración de la verdad vital

decoro fue

Con que el pundonor se emboza.

Esta es mi culpa, Raquel

No llamarada fogosa

de humano incentivo, donde

Más se abraza que acrisola.

II, 10.

El concepto que el rey tiene de la pasión y la defensa de sus actos manifiestan una visión del honor relacionada con su propia conciencia; afirman su posición y carácter; explican su conducta pero no la justifican:

Rey Alf. Qué dices?

Raq.

Digo que

Puesta en el riesgo, no importa

Menos mi amor que mi honor;

Sólo siento...

Ibid.

Otra vez crea suspensión con el silencio eficaz. No termina de decir lo que piensa, pero inmediatamente, en un aparte, muestra el efecto de verse allí, contra su voluntad, por un engaño y capricho del rey; invoca al dios Amor :

Aquí de mi industria, Amor,
Préstame la venda ahora,
Del poder con la engañosa
Máscara de la fineza
Triunfe de todos
(Así mi intento se logra).

II, 10.

Furiosa por verse engañada, y considerando vilificado su sentimiento, arrebatada la emoción, la frescura y la inocencia del amor, piensa que si el rey quiso obligarla con su liberalidad, ahora ella puede sacar algún provecho. La conducta del rey encerrado en su propia suerte, transformará el amor de Raquel en una fuerza subversiva, porque decide combatir la injusticia y limitar las injustas consecuencias de su primera tragedia. En un intento de superar su desgracia, decide pactar con la circunstancia, apelar a la solución práctica:

Raq.(Ap.) Rey es; pues ¿qué me acobarda?

Venza su amor, y empecemos

A enredar en el discurso

La lisonja con el premio.

II. 7.

Ya encerrada en la aparente deshonra y herida en su amor propio, da rienda a su ambición:

Pueda esta vez la ambición

Más que el decoro, y a trueco

De un desdoro mentiroso

Logre la ambición un reino.

I, 7.

Se acuerda del pensamiento ambicioso que la motivó al comienzo, cuando se preparaba para cumplir su misión:

Sí yo mando en su albedrío

¿Quién duda que de su imperio

El mando también le usurpe?

Esto busco, aquesto quiero;

I, 8.

A conseguirlo dedicará todo su empeño. Sólo que su cumplimiento tiene el agravante de que ahora Raquel quiere gobernar para vengarse de los nobles, someter al rey y a

los cristianos. De ese deseo se desprende que la venganza de su honra es más simbólica que real. Por ello tenemos que ver los personajes y los hechos a otra luz. En este momento Raquel ambiciona el poder por razones equivocadas y su gobierno dramatiza la fuerza corruptora del poder.

Se destaca en todo esto una honda conciencia de la voluntad como fuerza motivadora. Por voluntad no se rinde fácilmente, prefiere desafiar la circunstancia y rebelarse contra la injusticia y la crueldad a la que contribuye su padre.

David tiene la tendencia a dar juicios temerarios. Condena a su hija sin darle la oportunidad de una explicación. Poseído del terror de la deshonra, se muestra preocupado por la humillación, ignora lo que ha pasado pero no duda o no le importa la verdad. Ciego, la vitupera por haber traicionado su raza, su familia, su religión y la confianza que depositaron en ella él y los demás dirigentes que integran el senado. Las inculpaciones, protestas y amenazas de su padre son injustas, ya que sólo al finalizar el acto II, y ya sufriendo todas las consecuencias de su aparente deshonra, Raquel acepta al rey.

Con la misma vehemencia con que David culpa a Raquel cuando decide no regresar a casa y salir de su error (II), vuelve buscándola (III) para protegerla del crimen que la

amenaza y con lágrimas la llama:

¿Hija, Raquel?

Raquel sorprendida inquiere:

¿Qué es aquesto?

Vos conmigo tan afable?

Vos me llamáis hija, cuando

No consentís que yo os llame

Padre? Pues ¿qué novedad

Trocó así vuestro dictamen?

Dav. Ya no es tiempo de refírte;
Que si entonces, por sacarte
De este engaño, mi razón
Pudo airado amenazarte,
Hoy, que tu peligro mira
Mi amor, mi piedad no sabe,
Para poder convencerte,
Otro estilo más amante.

III, 17.

Graves y terribles fueron las palabras que David pronunció contra su hija. No cabe preguntarse si Raquel las merece, sino más bien, quién las pronuncia. Al final el amor de padre se impone a la dureza y a la crueldad

cuando trata de salvarla y fracasan todos sus intentos. Con lágrimas amorosas le dice que viene "a estorbar tu muerte" y Raquel, sintiendo el peso de su maldición, le responde eficazmente en palabras duras, claras y directas que anticipan el curso de la acción:

Raq. Y tú, padre, (oh hado injusto,)

 Ya que del cielo irritaste

 La justa piedad,

 No llores, porque me acuerdas

 de que otra vez que lloraste

 Me pusiste en ocasión

 de perderme por salvarte.

III, 17.

David comunica la pena y el terror que lo envuelven, cuando, angustiado, trata de despertar piedad en los nobles y les ruega que el horrible crimen contra su hija debe caer sobre él. No aceptan y desesperado le ruega: "Raquel, huye este peligro" (III, 17)

 ¿Qué importa,

Si en la elección de los males,

Siempre a menor paz sujeta

La ciega ambición del grande?

No dudes, vente conmigo.

III, 7.

No se descubre esto fácilmente porque oímos a los nobles hablar de lealtad, del deber, de su experiencia en el gobierno, de su preocupación por el bien espiritual del rey. Hay momentos en que estamos tentados a creer en las razones que ensartan y la sinceridad de los valores en que se refugian, pero el rey y Fernando Gómez les acusan : "el nombre de la traición/ cubrís con el de celo" (III, 15). Así lo sugiere también la vil acción que determina realizar Alvar Fáñez :

A la mira pienso estar
y de la reina valerme
Que o yo tengo de perderme
O el Rey se ha de restaurar

II, 9.

Fernando comprende la falacia, quizás por participar él mismo de esa ilusión de ser timón del gobierno. Con los hechos se descubre que la imagen que los nobles veneran representa el ideal. Olvidan que, si como soldado el rey se batió en la guerra, como hombre debe hacerle frente a la vida; que las palabras gloria, honra, fama y lealtad que repiten no es lo único que los motiva, también están movidos por el odio, el engaño y el sueño o delirio de grandeza.

Raquel está tratada de modo que participa de distinto

modo en cada acción crítica que va creando el drama y conduciendo a la tragedia en que termina su existencia. Primero, cuando los senadores se reúnen para elegirla su intercesora, luego cuando los nobles se congregan para dar a los soldados la orden de destruirla y cuando dice "ya voy a morir". Sin embargo, el siguiente diálogo, la defensa y la rebeldía de Raquel dicen que el momento trágico es uno de esencia no de consecuencia:

Alvar F. Tú nos le robas, y en ti
con la vida ha de cobrarse.

III, 17.

Raq. Yo no les quito su rey
Su rey , que quiso quitarme,
Es el culpado

Alv.F Tu culpa busca castigo
.....

Raq. Si por quererle me culpan,
Dichoso delito saben
Merezca que lo conozcan
Y más que luego me maten.

Ante la inminencia de su fin, muestra dolorosa angustia, apela a su condición de mujer, a noble piedad

pero le responden: "Pides el remedio tarde". Con esto, el temor se hace rabia y se exterioriza como orgullo porque les acusa:

Raq. Fieros, cobardes traidores,
 ¿Así os atrevéis a hablarme?

Ibid.

 ¿Así se profana fácil
 El templo de vuestro rey?
 Así rinde el vasallaje
 Feudo que a la reverencia
 De su adoración profane?

Ibid.

No acepta la muerte con resignación. Sintiéndose impotente y desamparada ante la pasión de sus enemigos, Raquel lanza una angustiada protesta:

 ¡Qué así Fernando se fuese!
 ¡Qué así todos me dejasen!
 Ambición, tú me vendiste
 Voluntad, tú me engañaste
 Fortuna, ¿ya tú no vales?
 Nadie en mi favor se alienta,
 ¡Ay de mí! Sacras deidades,

III, 17.

El efecto es extraordinariamente impresionante porque estos versos recuerdan unos iniciales en los cuales mostró inmenso orgullo, excesiva confianza y seguridad; se siente con Raquel el cambio con un dolor callado y se piensa en la culpa y en la responsabilidad.

La defensa que presenta en la escena del juicio (su padre que la expuso y el rey que la robó son los culpables), distribuye la culpa y prepara la justicia distributiva y de acuerdo con el principio de la ley natural. David se culpa a sí mismo y luego dice al rey, "Tus afectos son de Raquel homicidas" (III, 18), con lo cual la responsabilidad se hace colectiva al incluirse a los verdugos, a los nobles que traman contra su vida y a la propia Raquel porque, a pesar de que la idea de pecado-castigo que sugiere un elemento de culpa ha quedado casi eliminada, no es Raquel completamente inocente. Tampoco es la víctima que ejemplifica la limitación y la incapacidad humana. Para comprobarlo hay que recapitular.

Raquel es la heroína que, por falta de conocimiento o error de juicio, toma la decisión equivocada. Cuando acepta ir a "libertar a su religión", sobrestima su capacidad de dominio y poder; hace mal gobierno, agravia a quienes la quieren muerta y finalmente decide no huir. Se ha oído de sus labios: "Rey es, pues qué me acobarda"

(I,9); "un rey rendido es despojo/ de soberano ardimiento" (I,8). "Soberbios son los cristianos/y hace falta sujetarlos" (II, 14) "Si yo mando en su albedrío,/¿Quién duda que de su imperio/El mando también le usurpe?/ Esto busco, aquesto quiero" (I,8).

Obtiene la corona del reino pero fracasa, en parte porque desoye sus propias sospechas y temores. Cargada de pasión y de coraje se enfrenta con su temor, su dilema, su padre y sus enemigos y dice "Ya voy a morir". La aceptación de las consecuencias está casi exenta del sentido de culpa y llena de rebeldía nacida del sentido de injusticia humana de la que pone por testigo el universo:

Raq. Sed testigos de mis ansias,
 Cielos, hombres, brutos, aves,
 Peces, plantas, montes, selvas,
 Sed testigos de mis males.
 Hoy muero a manos de amor
 Ley del alma inexorable.

 Préstennme orejas los aires,
 Lleven mis quejas los vientos,
 Digan mis penas las aves,
 Publiquen mi sentimiento
 Estos montes y estos valles;
 El eco cuando resuene,

Adonde triste te halle
 Te avise de mi desdicha,
 Alfonso, el último trance.

III, 18.

Estas palabras resuenan como eco para tocar el presente con el velo del pasado, ofreciendo no ya la lección sobre la gloria humana, su inestabilidad o la ilustración de cuán breves y disolventes pueden ser las buenas fortunas; tocadas de protesta y amargura resuenan como sollozos y por un momento estas frases átonas y breves parecen ser la voz de la verdad. Los hechos y las palabras "mi culpa fue sólo amarle", que equivalen a una confesión pública, la absuelven de toda falta de decoro social, de todo delito contra el estado y de todo pecado contra el cielo. Con la muerte violenta y criminal que recibe, el amor entre ella y el rey se purifica y engrandece, concediéndole el perdón universal y elevándola a una altura trágica.

En la agonía de su remordimiento y con la visión que por primera vez obtiene David, exclama: "Yo sólo soy el cumpable", con sentido histórico contrasta su acción y la de Jepté, en la historia bíblica: "Pues él a Dios sacrificó la vida/de su hija querida/ Y yo el honor le he dado,/No a Dios, sino al pecado,/Cruel, ciego homicida, que quita el alma sin quitar la vida" (II,12).¹⁴

El eco del cantar, la reiteración de motivos y palabras, las formas sencillas de superstición - el luto del vestido, el sueño, las sospechas y amenazas que producen terror y piedad sirven de estímulo a la naturaleza de Raquel y le ayudan a decidir si la acción es o no equivocada. Estos motivos y la melodía son los instrumentos que Diamante utiliza para acabar de enlazar el pasado y el presente. De la relación con el el pasado brotan las diferencias entre el personaje y el modelo; entre la verdad de la fuente y la verdad psicológica o humana.

La idea dramática y la caracterización de David se basa en el sentido de la fama. La corrupción de la noble fama está simbolizada en la asociación con la pasión carnal con que se pretende conseguir. Ella hace pensar en la figura piadosa de Juliaina, ilumina el papel dramático y el sentido histórico (en el ejemplo de Ester que guía a Raquel). La misión encargada a Raquel, su conducta y su muerte heroica ponen su imagen a nueva luz. Por honor y por amor sacrifica sus costumbres, su fe, su familia y la vida; buscó la felicidad propia y de su pueblo con valentía. Diamante dice por boca del rey, que "Mas que al valor, que os ilustra", recrea el fin de un alma grande y generosa. Raquel ennoblece su raza porque vive y muere heroicamente. El valor dramático de todo esto se hace

comprensible al ponerlo en consonancia con la ideología de los versos siguientes, en los que el rey, hablando por Diamante, recuerda que estamos presenciando, no un drama de honor, sino el drama de una historia heroica:

Amor es noble pasión
/.../ la voluntad, heroica.

II, 9.

Rey A tus cortas esperanzas
 Dar alas quiso animosa
 Mí resolución, no ajarte
 El despego con que adorna
 Su recato la prudencia;
 Porque estimé afectuosa
 Tu atención, quise excusarla
 Con violencia tan costosa.

II, 10.

Quizá no satisface la muerte de Raquel en el crimen. Diamante debió utilizarlo para producir mayor grado de dolor y piedad. El gusto trágico que emana de estas emociones contribuye al sentido de la tragedia. En cambio, ver la destrucción de Raquel como castigo equivale a participar en la ironía trágica del crimen que Diamante representa.

El concepto de la nobleza, amor, valor, deber y lealtad, es decir, la moralidad social, exige la muerte de Raquel, pero con la reacción y el efecto que produce el crimen contra ella, la convencional interpretación artística del tema y de la norma social amenaza disolverse para que impere el amor y la piedad. Sin duda, la rebeldía de Raquel contra todos hace parecer su muerte inevitable, pero la condena de quienes conspiran su muerte da muestras de coraje y lealtad moral. Su protesta a voces es para que el crimen no quede oculto como castigo, como amor al rey y a la patria. La manera en que se produce su muerte, la dictan las circunstancias y el anhelo de que triunfe la verdad. Por lo tanto, se alarga la distancia que existe entre esta obra y la de Lope, que realiza Las paces de los reyes... por intervención celestial, de modo que tanto la transformación moral del rey como la conversión de Raquel en el momento de morir afirman y coronan la ley, el poder y la Gracia.

Diamante refleja la idea aceptada de que el rey no deshonra sino que ennoblece, pero patentiza una contradicción entre la experiencia de la vida y la norma en la catástrofe, en la actitud y en la conducta de los demás personajes que forman los dos grupos en torno a los cuales se mueve la figura de Raquel. Por otra parte, Raquel representante del concepto del amor cortés. Para ella el amor un juego refinado, una serie de normas y reglas

sociales a las que hay que someter el sentimiento. Así vista, se comprende por qué Diamante eligió su historia. Dramáticamente fija en el rompimiento absoluto de la cortesana forma que Raquel reclama, lo mismo que en el rígido acatamiento del estilo cortés, toda la pasión que la transforma de joven hermosa en una mujer heroica y trágica.

Además, Diamante abandona la solución feliz, la vuelta al orden. Elimina toda señal de armonía, la reconciliación del rey y la promesa de regeneración social que existe en Lope. Se oye, en cambio, la amenaza del rey que invoca un castigo sangriento para los culpables de "la sinrazón del estrago", (III, 18):

Venganza, amor;...

.....

Yo de tu parte he de ser,

para volver por la mía,

Contra la traidora saña

De mis vasallos; anima

Nueva venganza el estrago

De mi lealtad ofendida

Como rey, no como amante;

No con pasión, con justicia,

Debo volver por el fuero

De mi inmunidad rompida.

Mueran,...

.....

Y haciéndote juez supremo,
 Amor, de su alevosía,

 En castigos, en venganzas,
 He de ofrecer a tu pira
 De sacrificios humanos
 Holocaustos y primicias
 Volviendo solo para ser fatiga
 de quien desprecia tus sagradas iras.

La judía..., III, 18.

El dolor del Rey Alfonso y de David ante el cuerpo inerte de Raquel ponen énfasis en la pérdida humana. El dolor y la ira noble del Rey los hace gente creíble. Diamante no se somete a una solución que no sea la reacción puramente humana. Describe, como era dado, la tristeza, desilusión y muerte a que lleva la pasión, pero transforma el triste final de un episodio amoroso en un drama del alma. Raquel no deplora el pecado, sino la ausencia de amor. El amor del padre y del rey; del rey, cuando poseído de la furia de la pasión erótica y sensual ordena secuestrarla y al final, ya que sabiendo que peligraba su vida, la deja sola. Cuando Raquel decide su venganza, no llama a Dios sino a Amor. La promesa de acabar con los causantes de la muerte de Raquel llena la escena de terror y piedad porque hace sentir la presencia de su alma noble en toda su humana limitación y trágica grandeza.

Al analizar el carácter de Raquel, se ve que, a pesar de la grandeza de su alma, no tiene un conocimiento cabal de la situación. Raquel es un ser moral con gran poder racional y capacidad mental, pero no la guía siempre la razón. Su disposición es actuar, pero sólo ve el ángulo personal. Sabe que es capaz de dominar y dominarse, pero no tiene en cuenta el poder de los demás. No hay en ella otra culpa porque su finalidad es noble y generosa. Sus pensamientos, sus emociones y sus errores invitan a simpatizar con ella. Aun el deseo de felicidad personal tiene en cuenta el sufrimiento de su gente.

A su prosperidad contribuye lo que la fortuna le ha dado. En momentos de crisis su energía, franqueza, orgullo y aun la ambición le sirven bien; con emoción, esfuerzo, y sin vacilación dirige su voluntad, a realizar su propósito para llegar a la meta suprema que la razón aprueba. En el proceso Raquel aprende el arte de vivir y, con ello, va acercándose al ideal ético y al héroe trágico ideal, porque a pesar de que los hechos ponen a riesgo su persona y su honra, Raquel padece con decoro y hace lo que es más noble dentro de las circunstancias.

Raquel resuelve la crisis política de su pueblo cuando, suplicante, va a pedir al rey que revoque el injusto decreto de expulsión de los judíos, ya "Que no es,

no, religión la que te mueve" (I, 4). Generosa, promete protegerlo del resentimiento de su gente:

Segunda Ester, si no con tanta dicha
Yo sólo vengo a ser de tu desdicha
Protectora, abogada presumida,
Por mujer, por hermosa y afligida.

I, 4.

Le entrega el documento en que el pueblo judío cita incontables y poderosas razones que el rey puede aprovechar para explicar su cambio de parecer, pero cediendo el rey confiesa que:

No está en él la razón
Sino en sus ojos.

Ibid.

La luminosidad de sus ojos negros oscurece la razón del rey. Triunfa, pero del mismo modo y por la misma razón que asciende al trono, cae Raquel de esa altura. Cuando toma las riendas del gobierno, Raquel trata de que impere el Amor donde reina la injusticia y la crueldad. En las audiencias juzga menos de acuerdo con la ley, que, según su impulso generoso y defensor de su persona, su raza y de su grupo humano.

Significativo por trágico resulta el caso que acaba

con la paciencia y torna insufrible la ira de los nobles, moviéndolos a ejecutar su plan. Es que en la audiencia manda a encarcelar a un marido que pone quejas y pide el divorcio porque sospecha de su mujer. Error de juicio es el "pecado" de Raquel. El rey ha dicho "Como se llevan de mal el gobierno y el amor". Ambos muestran gran corazón, pero la prudencia que no tiene el rey en asuntos de la vida, le falta a ella en el gobierno. La falta de prudencia, la sabiduría o virtud intelectual y su disposición a actuar oponiendo la injusta ley, inician su camino a la ruina. La rebeldía da verdad humana y la decisión de no huir da nuevos matices a la caracterización de Raquel como personaje trágico. El plan y el crimen de su muerte hacen que simpaticemos con ella. Raquel crea las emociones trágicas, cumple su función dramática, pero, además, hace pensar con amargura en las fuerzas políticas, morales y psicológicas, que la destruyen. La violencia y la muerte desgraciada de que es objeto siendo fundamentalmente inocente, magnifica su figura; El conflicto de los sexos, tan intenso en esta obra, aparece con nueva frescura y novedad sin perder su condición peremne. A través de él el triste fin de Raquel, logra nueva explicación y un sentido doloroso, porque Diamante proyecta en él el "sentimiento trágico de la vida".

Al no incluir la purificación (la conversión religiosa de Raquel y la regeneración del rey), Diamante se aparta de

la presentación del personaje como heredera de la debilidad de la carne y del abuso de la mujer por veneración a la norma. Además, al no evadir la última consecuencia trágica está creando un "nuevo" tipo de teatro: la armonía del reino político y personal no se restablece con la muerte violenta de la protagonista y, en cambio, presenta su dislocación y sus terribles consecuencias. No produce catarsis de la manera convencional: en lugar de purgar la emoción, la estimula o la suscita, acercándose con esto al drama antiguo, en el espíritu y en la magnitud de La Reyna María Estuardo y Santa Justina, pero llevando la tragedia más allá del marco de la escena con las citadas palabras del rey Alfonso al final, que anuncian que la tragedia apenas ha comenzado.¹⁵

Notas del capítulo VI: Reinas

¹ En la lista de obras Cotarelo, (pág. 451) le da el subtítulo de Las religiosas constancias en las bárbaras tragedias. En el índice de Medel reimpreso por John M. Hull en Revue Hispanique, 75 (1929), se citan como dos obras diferentes. El texto de la ed. de Roque Rico de Miranda, 1674, tiene como único título La reyna María Estvarda. Según Cotarelo, "...Diamante y sus comedias" pág. 478 se representó por primera vez el 27 de julio de 1660 por la compañía de Diego Osorio, en Palacio. Debíó escribirla entonces porque la entregó a los cómicos el día 23 del mismo mes.

Por esa época, la rivalidad entre España e Inglaterra se avivaba y Cromwell luchaba por arrebarle sus posesiones en el Caribe, amenazando el poderío español en América. Si Diamante concibió la obra como una moralidad, se halla tanto en la suerte de las reinas como en la de Eduardo, la figura heroica masculina. El mejor paralelo histórico y el caso más parecido y conocido al de Eduardo en el teatro es La próspera y adversa fortuna de Don Alvaro de Luna, comedia sobre la caída del valido, atribuida en un tiempo a Tirso y ahora considerada de Mira de Amescua. Véase William MacCrary: "The authorship of La próspera y adversa fortuna de Don Alvaro de Luna", en Bulletín of Hispanic Studies, 35 (1955), págs. 30-40.

² Tal encuentro fue históricamente imposible. Por la gravedad moral implícita en las sospechas de su participación en el crimen contra el conde de Lenox, el rey, su esposo, Isabel le exigía a María pruebas de su inocencia.

³ Los teóricos del XVII, (Salas y el Pinciano) contradicen la visión medieval, según la cual el amor es materia apta para la tragedia; en general, perfecta es la tragedia compuesta, con peripecia, sin representación visible de escenas de muerte y sangre, con una sola mudanza de la fortuna. Es quizá la definición de Cascales la que mejor convendría a La Reyna María Estuardo. La fábula "compuesta y Morata" es una forma de drama que corresponde sobre todo a la Comedia y es un género útil. En la Comedia se seguían los destinos de distintos personajes, algunos de los cuales caían de la felicidad al infortunio, mientras que otros pasaban de la desgracia a la felicidad. Prefiere la fábula de doble constitución, en la que se distinguen los actores dramáticos de su tiempo. Cfr. Francisco Bances Candamo Theatro de los Theatros, (Londres: Támesis, 1970; págs. 141, 147, 150; también Margarite, Newels, Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro, Versión española de Amadeo Solé-Leris, (London: Támesis,

1974). Véase especialmente el cap. de introducción "La teoría dramática en las poéticas del Siglo de Oro".

⁴ Emilio Cotarelo, "Coello", Dramáticos españoles del Siglo XVII, BRAE, tomo I (Madrid: 1916), pág. 583.

⁵ El motivo de una reina inocente culpada lo tratan varios autores de la época dorada. R. W. Tyler "False Acusations of Women in the Plays of Tirso de Molina", Kentucky Romance Quarterly, 16, (1969), 119-23. Alix Zuckerman menciona famosas acusaciones falsas en El testimonio vengado, La corona de Ungría y en Los pleitos de Inglaterra de Lope, en su tesis doctoral, Honor reconsidered: Lope de Vega's treatment of honor in his conyugal honor plays,. City University of New York, 1976, pág. 219. Véase ahora, Alix Zuckerman, El bien más alto. A reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays. Gainesville: University Presses of Florida, 1984. Para Hugo Rennert, La corona... es una refundición de Los pleitos... con poquísimos cambios y hecha por Lope en sus últimos años Hispanic Review, 13 (1918), 445. En las dos comedias la reina, inocente culpada, triunfa. Diamante ofrece una variante del motivo en el ejemplo histórico de una reina trágica.

⁶ Para Maravall, el "Barroco, es ciertamente, un tiempo fideísta..., de una fe que no sólo no ha eliminado sino que ha reforzado su parentesco con las formas mágicas frecuentemente incursas en manifestaciones supersticiosas". La cultura del Barroco (Barcelona: Ariel, 1975), pág. 44. También se ocupan de este punto Ludwig Pfandl, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI, XVII, (Barcelona: Araluce, 1959), pág. 167-70 y Marcel Bataillon, Erasmus y España, Fondo de Cultura Económica, Mexico: 1966, cap. XI, págs. 555-80.

⁷ Jerónimo I. de Barrionuevo, "Escritores castellanos. Avisos", I BAE, No. 220, (Madrid: 1892) pág. 138.

⁸ Gracián, el gran moralista y pedagogo pragmático de la época, enseña en sus "primores", "aforismos", "realces" y "máximas" que la cautela y la prudencia son el arte de esgrimir cualquier jugada para triunfar en el mundo. Como la virtud "desconócese ya", aconseja "que ninguna contratreta acierte a descifrar su voluntad"; El Oráculo manual y Arte de Prudencia, 1647); "viva el discreto como puede, si no como querría" Máxima CXX) Obras Completas, ed. de E. Correa Calderón, (Madrid: 1945), passim.

⁹ J. A. Maravall La cultura..., pág. 369.

¹⁰ D. W. Cruickshank y J. E. Varey ed. facsímil, Comedias de Calderón, tomo 16, (Madrid, Gregg International Publishers in Association with Tamesis Books Limited,

1973), pág. 522.

11 Francisco Ruiz Ramón, tomo II de Historia del teatro español. 2a. ed. (Madrid: Alianza Editorial, 1971), pág. 153.

12 La reina Isabel aparecía en la literatura española como un personaje totalmente negativo y cruel. Lope, en La Dragontea, la pinta según era dado al mundo católico. Como se habló de casar a María Estuardo con el príncipe Carlos, hijo del rey Felipe II Lope dice, en La corona trágica, que "los franceses la llamaron Reyna de Inglaterra y de Hircania" y en la estrofa XVII llama a Isabel "tea de la maldad:"/ "Dura esfinge Isabel, cuya porfía/ En sangre el mar de Calidonia baña./Incestuoso parto de la harpía/ Que el Hércules Católico de España/Pudiéndole matar perdonó presa/Por no manchar la Sacrosanta Mesa/. Esta Lamia cruel, mujer gallarda/Y en la crueldad Leon, viendo a María/(Honor de la Real sangre Estuardo)Que en el Angélico Reyno sucedía/ No se atreviendo a sucessión bastarda,/Ni a casarse el temor, de que podía/ Nombrando Rey, perder el solo imperio,/dejando espada libre al adulterio" (Madrid: Viuda de Luis Sánchez. Impresora del Reino, MDCXXVII), pág. 9. Cervantes la hace su personaje en La española Inglesa y, según es característico en su arte. la presenta con rasgos positivos y negativos,

Melveena McKendrick, Women and Society..., pág. 156, menciona la comedia De los contrarios de amor, negando la atribución a Lope y alude a una María Estuarda que no está incluida en la lista de sus obras. En Enciclopedia dello Spettacolo, Indice, Repertorio, (Roma: Union Editoriale, 1968, págs. 764, se encuentra La reina doña María. El poeta hispano-portugués Manuel Gallegos escribió sobre esta historia lo que se considera la primera comedia ibérica sobre el asunto pero no ha llegado a nosotros. Coello trató el tema en El conde de Sex y después de Diamante, Cañizares escribió Lo que va de cetro a cetro y crueldad de Inglaterra, poniendo mayor énfasis en la dimensión político-religiosa. Cotarelo, BRAE (Madrid: 1916) pág. 583, dice que Coello fue el primero en ocuparse del asunto. Al reseñar la comedia, menciona que en el siglo XVIII se representó una tragedia titulada La Estuarda; en 1828 Bretón de los Herreros compuso un drama titulado María Estuarda; y José Campo Arana hizo una adaptación en verso de la obra más concentrada y respetable de Schiller. En Europa, especialmente en Italia, se han escrito óperas sobre "La maesta martirizzata". Todavía se representan, tanto en la escena como en televisión, en el exterior y en los Estados Unidos, versiones antiguas y nuevas que mantienen vivo el interés en la trágica historia.

13 Lundelius, The Appeal of The Mujer Varonil..., pág. 61, cita la alabanza que escribió el maestro de la reina,

Roger Aschchan: "the constitution of her mind is exempt from female weakness and she is endowed with masculine powers of application".

14 Diamante escribió sobre este personaje la comedia El capitán Jepté o cumplirle a Dios la palabra.

15 C. A. Jones en "Some Ways Of Looking At Spanish Golden Age Comedia", Homenaje a William L. Fichter, pág. 328, halla que la Comedia española "shows release and reconciliation achieved only at the price of conformity. Failure to conform brings doom and disaster. ...The formula, taken as a whole, is always a comic formula whose final moment is in one way or another one of reconciliation". Diamante es, a mi modo de ver, una excepción; habrá otras a quienes Jones no tuvo en cuenta porque se ocupa de los grandes maestros. En el mismo Homenaje..., págs. 525-35, Raymond McCurdy, ocupándose de Lope, contradice "...la pretendida inhabilidad española para la tragedia"; se señaló en la nota 1 del capítulo II, (pág. 17, n. 1) de este estudio que Francisco Sureda estudia "Algunas tragedias del Siglo de Oro..."; además Rinaldo Frolidi, Criticón, 23 (1983), págs. 133-57, investiga "La tradición trágica española según los tratadistas del XVIII".

Capítulo VII

Características comunes

I. Edad, amor y matrimonio

En el capítulo dedicado al mundo de las figuras dramáticas de Diamante, Habicht señaló como características de las heroínas de sus comedias el tener cierto escepticismo ante el amor y el sentido de emancipación, la cual llega a hacerlas enemigas de los hombres. Tales afirmaciones son válidas hasta cierto punto, pero cabe matizar un poco.

En el mundo creado por Diamante, los personajes masculinos y femeninos están limitados y animados por los mismos valores, pero son casi siempre los femeninos del tipo de la heroína liberada y la mujer valiente los que han de sacudir patrones sociales que les impiden buscar la felicidad del matrimonio basado en el sentimiento de amor compartido. Como mujeres varoniles del tipo popular en el teatro, en la comedia son decididas, obstinadas, tendenciosas y apasionadas. En las comedias novelescas del género palaciego y mitológico, es el sentimiento amoroso la fuerza que más las impele y lo que pone de manifiesto su ingenio --una notable cualidad en el Siglo de Oro--, su astucia o espontaneidad. Las aparentes esquivas, desdeñosas y castas mujeres que aspiran a vivir una vida en consonancia con su naturaleza defienden con orgullo su

dignidad moral y humana.

Se acercan, así, a a los tipos novelescos italianos de indómitas defensoras de su castidad (entendida como la virginidad de la doncella y la fidelidad al esposo en la mujer casada y como tales no ahorran esfuerzo en mantener intacta su integridad moral). Las páginas siguientes se ocupan de demostrar ese intento en los personajes femeninos en su papel de hija, esposa, reina, santa y mártir, a través de tres aspectos principales: amor, edad, estado (matrimonio o religión).

El amor que oponen las llamadas esquivas y desedñosas es aquel que carece de inocencia y de espontaneidad. Una unión impuesta u obligada pone al personaje en situaciones en que parecen encaminarse a la ruina emocional; ante la inminencia de la amenaza, reacciona y decide defenderse por todos los medios. En El riesgo en el peligro, la protagonista actúa con el mismo procedimiento que seguiría el hombre noble para vengar con la daga agravios de honor y mata al atrevido que la quiere forzar. Hay algo más y es que Hipólita, la protagonista en la comedia de Diamante, apela al crimen como medicina preventiva cuando el riesgo a su honra es tal que no halla otra defensa posible. La prevención o la defensa de la honra, no la venganza, es lo característico en las comedias del autor.

En las comedias de otros autores vemos que jóvenes esposas y honestas damas denuncian y se desesperan ante la cobardía de los villanos que no las defienden, por respeto a las leyes y privilegio del gobernante y noble señor que las deshonra; claro ejemplo es Laurencia en Fuenteovejuna:1

No me llames tu hija

.....

porque dejas que me roben
tiranos sin que me vengues,
traidores sin que me cobres.
Aún no era yo de Frondoso,
para que digas que tome;
como marido venganza;
que aquí por tu cuenta corre;
que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido
la obligación presupone;

.....

¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
de Fuenteovejuna el nombre.

Laurencia respeta hasta donde puede la norma y costumbre que del honor de la mujer respondía el hombre más cercano de la familia: el esposo, hermano, padre velan por la honra y dignidad de la hermana, hija y esposa y, en caso necesario, el primer caballero que presencia el lance. Cuando actúa matando al comendador, venga el honor propio y el de todos. Transformada, Laurencia promete luchar para cambiar esa ley.²

Las protagonistas en las comedias de Diamante actúan en el instante e insisten en castigar ellas mismas cualquier ofensa contra su honra o dignidad y lo hacen como un deber personal; cuando un caballero está dispuesto a hacer suya la ofensa, la joven declina respondiendo:

Marg. Aunque recibo la oferta
Duque a tan justa venganza
ha de ir mi persona misma
Sígame quien mi furor
reconociere por justo.

No aspirar..., III, 128.

En Pasión vencida..., el autor niega eficazmente la caracterización que hace el padre de su hija Fénix, provocando la proyección interior de los dos personajes en momentos claves. El nos dice que la condición rebelde en

ella es natural. Al enterarnos de su historia y verla vivir dramáticamente, nos convencemos de que la rebeldía y el obstinado parecer de la joven están muy bien motivadas. Ella explica que sus acciones "no son delito" "ni injusto desdén" y el padre las llega a ver como conducta irracional que le enojan y sólo puede comprender como "una pasión pertinaz/ contra el dominio del hombre" (I, 2), lo cual hace su carácter coherente con la circunstancia y con los motivos que la enfurecen.

El conflicto en estas obras tiene su origen en el deseo erótico que la hermosura despierta en los poderosos o en la ilusión de que la mujer que gobierna es fácil presa política si se intenta ensanchar un reino. De ahí que para defenderse, las heroínas apelan a los mismos valores y a las mismas leyes que rigen la sociedad, sin que logren ellas disuadir de sus avances ni de su empeño al agresor, que generalmente es persona que tiene un cargo oficial de más categoría que los comendadores de Lope. Muchos dan la impresión de ser bondadosos, respetuosos y ecuanímes, pero sus acciones prueban lo contrario. Porcia, igual que el arquetipo de esposa fiel y constante, advierte:

...cuando ostenta piedades lo quexoso
se deue temer más al poderoso.

Ir por el riesgo..., II, 7.

Las siguientes citas indican que la psicología de la dama no es equivocada. Impaciente con la persistencia del asedio, pide a Julio, criado del duque, que no apure más su paciencia

creyendo que con regalos
mis sentimientos se templan,
sin atender a quien soy,

III,56.

Para abrirse paso, el duque ha desterrado a Carlos, esposo de Porcia, bajo pretexto de traición y les ha desposeído de todos sus bienes para forzar la situación y ablandar dureza con necesidad. Pobre y necesitada, piensa que en su estado:

piedad, no peligro fuera
si viniera el agassajo,
sin achaques de fineza;
y así pensando que da,
a quitarme más no venga,
pues en la galantería
disfrazada está la ofenza.

Ibid.

Nise la criada, característicamente le recuerda la penosa situación en que viven y comenta que sólo el reloj da quitando:

para lo cual el presente,
muy bueno al presente fuera

III, 57.

Le hace eco Zara, la criada de Raquel, quien pinta un bosquejo moral de la protagonista, al aconsejarle:

Señora, cuidado con el cuidado
y mira que no seas boba.

La judía... II, 10.

Todavía otra, menos egoísta de lo que se les atribuye a los criados en el teatro, advierte a su dama "No te fieis/en favores de señor" (Amor es sangre..., I, 346).

Porcia acepta ir al despacho del duque con la idea de convencerle que desista de la idea y que la deje tranquila. Con firmeza y dignidad, reprende la conducta del duque y le alecciona de cómo ha de portarse un soberano. En sus palabras critica el ultraje, rigurosa y valiente, pero muestra ser prudente y conocedora de la naturaleza humana:

Tener el dolor no os culpo
que sois humano, mas debo
culparos no resistirle
por el casi parentesco
que un príncipe soberano

tiene a lo divino
 puesto que su adoración no mueve
 al engaño de creerlo
 que es muy penoso el achaque
 yo lo sé, pues padezco
 con iguales circunstancias,
 Federico, aunque con menos
 alivio,...

II, 46.

Ya rabioso y cansado de halagarla con atenciones y
 regalos, está decidido a lograrla de cualquier modo. Ante
 la resistencia de Porcia, el duque la amenaza con su poder
 y la fuerza:

Pues si el ruego no te obliga
 el rendimiento te enoja
 el alhago te enfurece
 por ver si el poder postra...
 (la ataca)

Cuando el duque la ataca, Porcia le responde
 enfurecida

¿Qué poder? pues hay poder,
 en quien torpe reconozca
 jurisdicción mi entereza,
 si quando faltassen todas

las fuerzas de mi constancia
me daré muerte yo propia

II, 74.

Carlos, su esposo, que prevenido los espiaba, decide aventurar su persona porque, como noble, siente que es forzoso Ir por el riesgo a la dicha e ir por el riesgo a la honra. Advirtiendo los privilegios del duque, Esforza Alejandro, padre de Porcia, piensa:3

Alej. que es el peso del honor
 el que oprime con más peso.

III, 74.

Tal como lo exige la convención, el duque al final les devuelve la honra y la riqueza, reconociendo que no es justo que duerma la razón ni que la infamia de su ciega pasión se disfrace como un acto de justicia. Aparenta perseguir a Carlos, su fiel servidor, por el asesinato de Federico, el heredero al trono, cuando lo que le mueve es la rabia y el deseo de vengar la pasión, ahora frustrada, sin la tercería de su sobrino Federico. Por el "hecho tan notable" de que Carlos, cansado de la injusticia, decide vengar la honra, el duque padece una crisis de conciencia, le perdona, le devuelve sus bienes. Para acabar definitivamente con la porfía del duque y del hermano del muerto, la pareja se exilia en Parma.

En La dicha por el agravio, la protagonista se halla en situación muy semejante. Aquí Porcia es una dama rica y en todo parecidísima al prototipo clásico. En Cuanto mienten los indicios, otra Porcia, está preocupada y sorprendida al encontrar en su cuarto a Federico, que la persigue, aunque sabe que ella quiere a Enrique. Cuando ve a su amiga Flérída, que llega con el pretexto de visitarla, sospecha de ella y averigua la situación. La supuesta amiga confiesa que por amor y celos escribió un papel al desdeñoso galán Federico, firmando, "Porcia", segura de que él acudiría a su llamado. En efecto, ha venido a verlo. El engaño causa celos, rabia, muerte y venganza. Indignada, Porcia recrimina con dureza a Flérída y le pide a Federico que salga pronto por la ventana,

atento

A que una mujer se vale
De vos, que sois caballero,
Y que a mi honor y mi vida
Le importa que sea presto.

Cuanto mienten...I, 64.

Enrique, a quien Porcia ama, siente celos. Otro hombre estaría en el cuarto de su dama y daría muerte al intruso. Con tales dudas y rabia explica que en hombres como él, tal ofensa es agravio y que una vez dicho:

No hay satisfacción en que
No estén siempre desairados,
Quédate adiós para siempre;

Enrique ama a Porcia, pero existe ahora el problema del honor, que le produce tristeza. Más que la excitabilidad que generalmente produce en el teatro la sed de venganza en los casos de honra, Enrique encuentra tregua y consuelo en la posibilidad de partir en honrosa misión militar:

Enr. ..., entre dos peligros
de amor y honor me contemplo:
Sin ti, obedeciendo al Duque,
Sin honor si no me ausento.
Yo ausente, quedas expuesta
De federico al recuerdo,
Y no ausente, yo perdido
Mi honor; discurre si debo
sentir dos males tan malos;
que en uno, Porcia, te arriesgo,
Si no te pierdo; y en otro
La vida y el honor pierdo.

I, 62.

El dilema del enamorado es convencional en el teatro.

No lo es que el caballero amante quiera cumplir con su dama, persuadiendo al duque que Porcia no había engañado a Federico para que Enrique, como rival, le diese muerte:

...si no desvanezco
 este indicio, arriesgo a Porcia
 vida y opinión a un tiempo;

 ..., mi carga
 En mi del delito el peso,
 Salven a Alberto y Porcia
 Mis atenciones, cumpliendo
 Con las finezas de amante,
 Las leyes de caballero

III, 73.

Celoso y enojado, promete no volver a verla jamás y ni siquiera acordarse de ella. La rabia con que lo dice revela que siente el amor y el honor con sinceridad, por lo cual sus palabras y sus acciones son tan importantes como las de Porcia; tras el concepto caballeresco amor-honor, exagerado en los innumerables conflictos repetidos en la Comedia, Diamante encubre los celos y el instinto de serenidad. La razón, se verá en el desenlace, es lo sorprendente.

La idea de que un tercer pretendiente estaba en el

cuarto le amarga principalmente porque teme que su rival es su enemigo político. Enrique ama a Porcia, pero la ofende con la duda y con los celos porque juzga por las apariencias. Por querer satisfacer a Porcia en que no ha de tomar venganza, se despide con un "Quédate, adios para siempre" y explicándonos o explicándose aclara:

... esto no lo hago
 En verguenza de mi ofensa,
 Aunque es justo, dueño ingrato,
 Sino en sacrificio amante,
 Sino en rendido holocausto;
 Pues huyo de ti, temiendo
 No disgustarte, vengando
 Mis celos en el dichoso
 Que merece tus halagos.
 Adiós.

Cuanto mienten, I, 68.

Porcia, que no tiene culpa alguna, y ha estado escuchando con paciencia y sin decir palabra, trata de explicarse. Sabe, con absoluta certeza, que poco o nada satisfará la duda y los celos de Enrique; empieza por asegurarle que Flérída, la causante de la situación le desengañará. En efecto, lo hace hacia el final para demandar justicia de la muerte de Federico, a quien ella quería para esposo; lo expuso al riesgo por celos y la

curiosidad impertinente de confirmar la lealtad de su amiga. Valiéndose de la amistad y para satisfacer un necio deseo, ella fabrica su propia desgracia, como lo hizo Anselmo con Lotario y Camila en El curioso impertinente de Cervantes. Para estar absolutamente seguro de que Camila es tan buena y tan perfecta como acredita su fama, Anselmo decide probar la virtud de su esposa "de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad como el fuego muestra los del oro. "Anselmo desoye todas las razones de su amigo y la advertencia contenida en la redondilla "Que es de vidrio la mujer;/pero no se ha de probar/si se puede o no quebrar/, porque todo podría ser", que Lotario había oído en una Comedia y fabrica la tragedia de la muerte de su honra. " "Un necio e impertinente deseo me quitó la vida", escribe Anselmo al final.⁴ De igual suerte, Federico, que se proponía traicionar a su mejor amigo, muere y la necia y loca enamorada frustra su felicidad, la honra y la vida del hombre a quien puso en grave riesgo y ahora, gran ironía, implora:

Mí esposo era Federico,
 Y yo de su muerte vengo
 Carlos, a pedir justicia

 Te ha de obligar la razón,
 Si no lo hace el sentimiento
 De estos suspiros que arrojo

De estas lágrimas que vierto.

III, 76.

La Porcia de Diamante, fiel al modelo ejemplar, al oír el injusto "Adiós" de Enrique, dominante y autoritaria, le intercepta el paso, protestando:

No te has de ir.

.....

No; que es injusto

Que te haya oído yo tantos

desatinos indecentes,

Y que cuando llega el acaso

De quedar tú satisfecho

Y de vengar yo los agravios

Que a mi fineza haces, quieras,

muy necio y muy confiado

De tu frenesí, cerrar

A mi justo enojo el paso;

Y así, hasta estar satisfecho

No te has de ir

I, 68.

La actuación de Porcia en este episodio central es decisiva. Se muestra firme y decidida y, al revelar su carácter, toda la apariencia cede paso a la verdad, justificando el título de la pieza. Como hija, como mujer

valiente y enamorada, se sabe defender. Cuando entra el padre a averiguar la causa del alboroto en el cuarto de su hija, ella tiene en la mano el arma que la incrimina, pero salva su honor y el de Enrique. Con temor y sorpresa, el padre de Porcia expresa su incredulidad con las mismas palabras que Diamante pone en boca del Rey en El honrador... cuando Jimena está decidida a salvar la cabeza de Rodrigo:

¿Tú, y con espada en la mano?

Ella explica que dio muerte a un atrevido galán. Por la oscuridad, no sabe quién es. Lo mató por defender su honra; se trata, además, de protegerse y de cómo explicar la atrevida y sospechosa presencia de Enrique que, por espiarla, se ocultaba en su cuarto, pues, aunque ella es inocente, la juzgarían culpable, como lo hace Enrique. Así, el motivo que introduce Diamante en el título del ser y el parecer y de la mentira frente a la realidad, tiene su fundamento en situaciones donde la acción valiente de una dama puede parecer ficción siendo realidad. Diamante da varias posibilidades de obviar la venganza de honor que es aquí proyectada como pasión, rabia y celos: una es abandonando el lugar por cumplir con una importante orden del estado o satisfaciendo la voluntad femenina que no se aviene a la sangrienta solución. Esta última alternativa supone la importancia dramática y moral de la protagonista en las obras.

Raquel, en La judía de Toledo, vista como mujer tentadora, hechicera y de gran sensualidad en la tradición popular, en el antecedente de Lope Las paces de los reyes y la Judía de Toledo (que si Diamante conoció, no tuvo en cuenta) y en el poema de Ulloa, no es así en la obra de Diamante. Su función es fingir ser tentadora. Es hermosa y capaz de dominar sus impulsos. Su carácter es controlado y, sobre todo, valiente. También es vanidosa, soberbia y razonadora; no es menos orgullosa o ambiciosa que su padre o que los nobles que la destruyen. Cuando David, su padre, le informa de la misión que le ha sido encomendada, llora, reclama, protesta y expresa temor, pero un pensamiento ambicioso le ayuda a vencerlo. A pesar de la visión popular del personaje, Raquel posee la superioridad moral que caracteriza los personajes femeninos en el teatro de Diamante. En el encuentro con el Rey, logra la libertad de los judíos, se siente atraída hacia el rey, pero le recrimina su conducta. Mientras la vemos luchar consigo misma y con el rey para no profanar su pundonor, la personalidad soberbia y 'ergotizante del monarca va perfilándose, agresiva y apasionada. Raquel le recuerda que ella no tiene sangre real y que su pasión, por violenta, será pasajera, que por ser casado dará celos a ella y a la esposa. Cuando él insiste que siente arder la pasión en su pecho, coincidiendo con Fernando "que una pasión tan tirana no cabe en tan noble pecho", Raquel le

aconseja:

Templa, Señor, tus afectos;
Que en acciones que te puedan
Equivocar el respeto,
Es menos mal que en mi duda
Padezca algún detrimento
Mi pundonor que no el tuyo
¿Villana acción en real pecho?

La judía..., II, 7.

Otras decididas campeonas de su clase o vengadoras de sí mismas, pelean, gritan, amenazan a muerte a quien intenta contra su honra. Una llega al extremo de matar al agresor como lo hace Julia, la protagonista de Rojas en Cada cual lo que le toca comedia que según noticia de Bances Candamo que se repite por todas partes, fue apedreada y tuvo una sola representación porque "no es admisible, ni imaginable, la suposición de que la esposa ofendida echase mano del puñal para defender su honor. ...Según derecho y costumbre quedaba a merced de la venganza del esposo ofendido".⁵ En El remedio... y en Cuánto mienten..., Diamante introduce una variante; con la muerte del ofensor, las protagonistas, dos jóvenes solteras, frustran el atentado contra su honra y castigan el abuso.

La princesa Margarita en No aspirar a merecer, se

entera de que el príncipe está por conquistar su corazón para apoderarse de su reino. Decidida y arriesgada, pide a sus vasallos informen al ambicioso enemigo que ella conoce su intento,

Y pues presume de atento
dezidle que no prosiga

si invade su reino, hallará la muerte porque

Assí el decoro castiga
las locuras del afecto.

II, 267.

Las amenazas se tornan acción valiente cuando la joven guerrera se hace general de sus soldados y jura vengar la traición del pretendiente, diciendo:

Pruebe ofendida mi saña
su vanidad indecente
que oy mi espíritu valiente
me ha de ver en campaña

III, 281.

La joven Aurora en Más encanto es la hermosura está ofendida porque el gran soldado Rugero alaba su belleza, pero no admira en ella su valentía. Llena de coraje se lanza contra el enemigo que subestima su habilidad

guerrera, lo vence y hace su prisionero en más de un sentido. Al notar Rugero que cuando admira la belleza de Aurora, ella se muestra ofendida, le pregunta cuál ha sido la ofensa que le ha hecho para merecer su dureza, ella le responde:

La de hazerme cortesía
lo que yo tuve por deuda

1, 215.

Los ejemplos que preceden manifiestan que Diamante participa de la tendencia anticaballeresca del siglo XVII, señalada por Maravall.⁶ La cobertura artificial de las palabras que no responden al ideal, traicionan el verdadero concepto de servir, lo mismo que las leyes externas del honor, características de la comedia hidalga son convenciones combatidas en muchos lugares. Existe un estrecho parentesco entre las damas de la comedia hidalga y las protagonistas de Diamante en las obras cuya acción se localiza en condados de Italia, principalmente Ferrara, Milán y Parma o entre personas que de allí, o de Sajonia llegan a España a casarse o a concertar matrimonios políticos. Pero la actitud Aurora, común entre las protagonistas de Diamante, evidencia un intento de combatir y combiar la norma.

Para Aurora, la cortesía de que era objeto la mujer no es bastante reconocimiento de su valor y dignidad. Se

muestra piadosa con su prisionero, pero le anticipa que, si no encuentra rigor en su estado de rehén político, no lo debe a su favor sino a su hidalguía. Aurora, que se ha mostrado fiera guerrera, quiere hacerle ver que hay otros valores que él se niega a reconocer. Para obligarlo, le castiga con el desdén hasta que el caballero le ruega:

Perdonad que no creyera
que pudo vencer la espada
de quien tiene tal belleza.

Rigurosa, se resiste a permanecer en el pedestal en que la han colocado los demás y que sostiene su hermosura. Su soldado Federico quiso disuadirla del combate armado contra Rugero, "que es un monte" cuyo "nombre retrata su valor", asegurándole con ironía que lo vencería:

Fed.	Sois hermosa.	
Au.	...mi valentía	
	sin mi hermosura bastara.	II, 202.

A Rugero le asegura que "en mi aliento está demás/mi hermosura" (II, 215). Ya vencido, Rugero expresa que su "espíritu valiente/ no halla disculpa decente/ para ofender a una dama". Pero no se adapta a los cambios en la manera de ser y de pensar y, embelesado, le pregunta a la ya impaciente joven:

¿Sois Angel, deydad hermosa?

I, 206.

El joven militar está melancólico, triste y pensativo; sus expresiones son del clisé de los amantes caballeros y quiere rendirle el culto idolátrico del amor cortés, pero Aurora que actúa movida por los aspectos sociales y funcionales de las personas que viven la realidad de la vida, le responde entre impaciente y burlona:

Assí me llaman los necios.

I, 206.

La respuesta de Aurora apunta hacia una de las características comunes de las protagonistas de Diamante en las comedias caballerescas, mitológicas y pastoriles: su vigoroso realismo, hermosura y valor. Son graciosas y fuertes a la vez, fáciles al llanto y a la risa; se enamoran sinceramente y tiran hacia tierra cuando el pretendiente se remonta hacia mundos ideales, inaccesibles o peligrosos. Participan en el mundo masculino y son capaces de resolver conflictos de orden político o personal, pero sus pretendientes no están preparados a aceptar más que el único valor que alcanzan a reconocer, la hermosura. Esta situación es un ejemplo de esa especie de cinismo elegante, un rasgo por el que quizá fueron celebradas las aventuras, los lances, los modos de expresión y los personajes de las comedias de Diamante, aún

cuando se trata de casos de proceder extremo.

Hipólita de El remedio..., otra vengadora de sí misma, nos cuenta graciosamente que al ver su honra y dignidad amenazadas,

y temerosa de ser
de la desdicha escarmiento,
con engañoso semblante
troqué en agrado el despego
mirad cual fue mi temor,
pues pudo ogligarme a esto.
Creyó Aurelio su fortuna,
y yo notando...[que]
.....
al sagrado de mi honor
aspiraua su deseo;
con éste que de su lado,
por suyo cruel azero
arrancó la injuria mía,
le pase el villano pecho.
Quise repetir el golpe,
mas salió el alma tan presto,
que me dio a entender lo mal
que se hallaua en aquel cuerpo.

El remedio...III, 82.

La escena, aunque cómica, no es simplemente una

invitación a la risa. Más que una técnica, se trata del espíritu capaz de acción valiente cuando está en peligro de perderse. Lo que se considera es la posibilidad humana de mantener la integridad cuando se ve confrontado con los problemas del diario vivir. Hipólita logra vencer la circunstancia y la acción que nos cuenta es una respuesta plausible dentro de las presiones, de la circunstancia y naturaleza única del personaje.

La solución no sangrienta la ofrece la esposa del duque en Cuánto mienten..... Observando que el duque muere de pasión por Porcia, casa rápidamente a la pareja que sabe que se ha enamorado a primera vista. Porcia quedará contenta con el héroe más victorioso que acaba de llegar; Carlos recibe todos los honores con que celebran sus triunfos; en la celebración ha quedado preso de la hermosura de Porcia. La duquesa pensaba que casándolos eliminaría el peligro del abuso, traición y la ofensa pública a su honra y dignidad. Como se ha visto, sucede todo lo contrario. El papel de la duquesa como esposa es singular. Con su actuación, en unas pocas escenas de la intriga paralela, la duquesa llega a convertirse en una heroína espléndida: resuelta, se enfrenta con el marido que es de menor estatura moral, para defender valientemente su matrimonio, su dignidad y proteger la virtud de otra mujer.

Matrimonio - Para los personajes dramáticos femeninos es imprescindible que el matrimonio no ha de concertarse por circunstancias exteriores que conviertan a la dama en esclava de su galán como en la comedia de Lope, y, para evitarlo cualquier camino, aun el crimen, es una alternativa mejor. Lucy Spongsler, que estudia la mujer en la poesía de la Edad Media, da interesantes datos sobre este aspecto.⁷ Se acostumbraba a concertar matrimonios entre hijas de hombres de la localidad y nobles caballeros principalmente por razones políticas, económicas y sociales, o como reconocimiento, honor y premio al padre de la dama con contratos firmados cuando ella tenía entre siete y catorce años. Esta convención se respetaba a pesar de que en Las Siete Partidas(4.1.6) se prohíbe que el padre presione a su hija o concierte su matrimonio no estando ella presente. De otra manera, el Fuero Juzgo, basado en la ley visigoda, es mucho más estricto y exige que la dama ha de obedecer la voluntad de su padre en todo.

Para evitar matrimonios prematuros, por razón de estado las protagonistas se imponen y si su realeza no las protege, apelan a la fuerza, al ingenio y a la astucia. Tratando con el regente del reino de su deseo de no casarse más que por razones de necesidad y urgencia exclusivas del estado, una dama expresa su descontento y decide disentir de la norma sin parecer ingrata con su fallecido padre:

Mi padre por aliviarme
que tome estado intentó
Octavio es cierto que no fue
su intento atormentarme

No aspirara..., II, 267.

Característicamente, la protagonista reclama e insiste en la libertad que ha de tener para escoger marido, proyecta así su naturaleza práctica, noble e independiente. Las demás protagonistas de este tipo defienden su conducta rebelde, esquivada o desdefiosa por el deseo de tener libertad para elegir. Dramáticamente, la situación da pie para sutiles advertencias, discretos juicios, juegos ingeniosos y opiniones inteligentes sobre lo que en el fondo es el derecho de autonomía. Libertad, felicidad y destino son temas que fundamentan la presentación y caracterización de los personajes femeninos en todas las comedias.

El tema del matrimonio es importante en estas obras. Para evitar un matrimonio, por razón de estado, la protagonista de Amor es sangre... se impone, y como su realza no la protege, apela a la astucia y al disimulo. Celosa de su libertad, fabrica "la mayor invención/que humano discurso alcance" para que su padre, el duque de Cleves, no la presione a declarar la fecha más cercana posible en que ha de celebrarse la boda que le tiene concertada con un hombre a quien ella aborrece. Por

respeto a su padre no se atreve a disgustarle ni a contradecirle y por esto opta por la astucia. Pretende, finge y engaña explicando que:

Disimular es forzoso
el contento que hay en mí
de mi libertad a la vista
de mi padre, y prevenir
con la pena el sobresalto
que bien mezclado encubría
y donde el traydor aleve
está, forzoso es fingir. III, 365.

La alegría que esconde Margarita se debe a que la suerte elimina a Ricardo, que muere en un lance de honor. Buena razón quizás para que Margarita le considerase una amenaza. Decidida a no verse de nuevo en situación semejante, se dedica a controlar las fuerzas que la crean. Nadie podrá quitarle el derecho al reino, pero estaría dispuesta a ceder su corona a cambio de su libertad si no le permiten elegir con el cuidado y detenimiento necesarios:

Con esto en paz viviré
y cuando reynar me falte
no la libertad, que es
gobierno más amigable:
a mis vasallos también

está mejor, pues saben
 con esto las esperanzas
 de que príncipe más grande
 me pretenda, y solicite,
 y casándome los mande.

I, 344.

Margarita, en No aspirar a merecer, ha heredado el poder de su padre, que acaba de morir; ve la oportunidad de abandonar la posición subordinada en que se halla -hija, soltera y mujer- y refleja un esfuerzo reformador para evitar situaciones como las de la duquesa de Milán. Margarita protesta contra la rigidez de la norma en lo que concierne a la elección de estado. No acepta casarse con el duque de Parma, a quien su padre eligió cuando ella era niña. Sincera en sus afectos, celosa de su dignidad y orgullosa de su ser, Margarita se analiza, razona sobre su situación y exterioriza su sentir:

Tanto el estado aborrezco
 de la sugestión tirana,
 que dilaciones aumento
 ...por librarme
 de un injusto cautiverio

I, 343.

Podría decirse que matrimonios de este tipo explican las aparentes esquivas y desdeñosas en la Comedia.

Margarita no quiere casarse sino por amor, para conservar el bienestar, coincidiendo con la heroína de Tirso en El vergonzoso en Palacio, quien piensa que en la boda que la amenaza "el provecho es poco y la pena mucha".⁸ Ella ha de defenderse hábilmente. Razonando con el regente del reino, protesta contra la rigidez de la norma y trata de posponer la boda. Igual que la protagonista de Alarcón en El examen maridos, Margarita va a entrevistar a los pretendientes para hacer ella la elección y poder cumplir mejor con su persona y con el reino:

Proкуро

hacer exámenes cuerdos

del que ha de lograr mi mano. II, 261.

Mujer prudente, sabe que su austeridad puede ser mal interpretada y para defenderse de las murmuraciones, explica que en ella no hay misantropía ni arrogancia. Lo que ella desea es ejercer el derecho a elegir esposo y rey que le ayude a gobernar:

Oídme que solicito,

pues ya llegó la ocasión,

que no sufra mi razón

la calumnia de delito.

Duquesa de Milán nací,

más con suerte tan seuera,

que lo que a otra dicha fuera,

fue desdicha para mí.
Libertad tengo, es verdad,
Mas tenerla, ¿qué ha importado,
si me obligan por mi estado
a que obre sin libertad?
¿Por qué en la mía no cabe
la suerte de un inferior
es el alma del señor
de materia menos grave?

II, 267.

Variantes de estos versos que tienen vibraciones de los de Segismundo en la comedia de Calderón, se encuentran en otras comedias de Diamante. Curiosa es la envidia que expresa Margarita de la suerte del pueblo que no está regido por las mismas normas que la limitan; además, con ello el descontento dentro del teatro se hace general. La jerarquía del personaje y la persistencia del tema en el teatro hacen suponer que ella representa ciertas creencias y que su papel dramático es reflejar la ironía que ofrecen los mismos argumentos y deseos en uno y otro lado.

Típicamente, Margarita defiende el propósito de su deseo y se proyecta prudente, segura de sí misma y capaz de enfrentarse con situaciones de orden oficial y personal. Es capaz de tomar decisiones de orden político o privado.

Con esperanza y para calmar la urgencia con que el pueblo quiere casarla para favorecer el reino contra posibles invasiones, explica que su deseo no es capricho sino conciencia de la responsabilidad y deseo de desempeñar bien su función de gobernante:

Yo quiero tomar estado
conveniente a mi persona
que ya sé que una corona
tiene asiento tan pesado
que el alivio ha menester
expuesta a males y a bienes
de quien la ayude a tener.

III, 267.

Una de las razones que el regente Octavio da para presionar a la duquesa es la voluntad del pueblo, que quiere asegurar la protección y la continuidad del reino. En su respuesta, ella defiende su soberanía con firmeza como responsabilidad de gobernar y se muestra capaz de mando:

¿Quién reyna aquí, si prefiere
Su intento el vulgo severo,
Yo que hago lo que no quiero
O él que logra lo que quiere?
No digo yo que lo justo

No debe el señor hacer,
 Pero se debe entender,
 Que esto ha de ser con su gusto.

II, 267.

La duquesa no se resigna a responder en todo a la presión de las personas que gobierna. En los versos siguientes, muestra descontento porque considera que la libertad se encuentra en el "inferior"; ella cambiaría su suerte con el que no estando en el plano privilegiado en que ella está, puede moverse a su voluntad en el mundo al que pertenece. El argumento podría utilizarse en defensa del privilegiado y en contra de él. Nadie quiere perder la libertad: es el más alto privilegio; por él, luchan y mueren los personajes o ¿será más bien que esa libertad pugna con la voluntad del gobernante y amenaza el buen gobierno?. Pero Diamante introduce en seguida la distinción entre el gusto y lo justo, liga la actuación de su protagonista con el topos dramático, pero le da un sentido moral y de facultad crítica del espíritu en el que participa la voluntad y la razón.⁹

Margarita está dispuesta a tomar en cuenta lo que se relaciona con el gobierno y a tratar de satisfacer lo que se le pide, pero defiende su privilegio de libre elección y el deseo de que su gobierno y su casamiento le proporcionen felicidad. La postura razonable de la duquesa afirma el

término medio aristotélico que Diamante prefiere:

poder tiene mi grandeza,
puedo dispensarme en algo
para conmigo... II, 267.

y

...en efecto
gusto que arriesga el respeto
no debe llamarse gusto. Ibid.

Desde el punto de vista dramático, y no apartándose del modo de expresión, las palabras de Margarita sugieren que la sujeción impuesta por las leyes es menos dura que la que dicta el capricho del pueblo. Por lo tanto, su actitud inconforme y negativa nace del deseo de que la sociedad opere bajo razonamientos morales basados en el principio natural y que lo justo se refiera a lo que es propio para cada una. Su conducta rebelde defiende un código de leyes más elevado. Lo que se explora, además, en estas obras son las posibilidades dramáticas de la influencia que puede ejercer la mujer para que la sociedad humanice la norma.

El interés de Diamante por el problema estético y por los aspectos sociales y funcionales en estas comedias eleva en los personajes femeninos la estimación de su libertad. La necesidad de obrar con libertad marca la tensión general

en estas comedias.

En términos de su teatralidad, la actitud de Margarita con respecto a la norma pone de manifiesto la postura ecléctica de Diamante en el arte dramático. Frente a la rebeldía hacia los preceptos del arte que había advocated Lope, Diamante también hace que una hija se rebele contra la norma invisible para que impere la cordura y la armonía entre el gusto popular y el principio de Aristóteles y Horacio. De forma dramática revitaliza la contienda entre antiguos y modernos, presentando el doble aspecto del conflicto básico del teatro a través de la voluntad del gobernante y su pueblo y de dos actitudes opuestas respecto al deber de padre y de la hija.¹⁰ Diamante utiliza los antiguos argumentos, reproduce personajes, temas y conflictos, subrayando su persistencia y los interpreta como comedia humana. Los viven los tipos de mujer que se distinguen por su valor en la guerra, en el amor y en las batallas de su existir; las que articulan las injusticias y oponen los extremos contra su persona y contra la mujer en general. Defienden el amor, pero no se trata de un conflicto de sentimientos: el suyo es un problema del ser. Quieren compartir los bienes, los males, los placeres y las penas con los hombres, pero denuncian y obran contra situaciones comunes a través de las cuales se sujeta a la mujer. Su caracterización como rebelde se ajusta a la esencia dramática y al objetivo práctico que tiene su

teatro.

Margarita en las comedias mencionadas; Porcia en Ir por el riesgo a la dicha y Cuanto mienten los indicios, disputan, burlan, violan y se rebelan contra la obediencia ciega a normas basadas en la polarización social derivada de la creencia en la superioridad, el dominio y la autoridad o en la inferioridad de la mujer en el campo espiritual propuesta por quienes querían dominarla. En el papel de hija, Fénix, la protagonista de Pasión vencida..., es uno de los mejores exponentes de este tipo.

Ciertamente, el problema del matrimonio ha sido tratado con relevancia en la literatura española desde Cervantes hasta Moratín, con un enfoque que mezcla el tema de la educación de la mujer con los problemas a los que conducen uniones forzadas en las que frecuentemente existía una diferencia enorme en la edad de los cónyuges.¹¹ En el teatro de Diamante no hay maridos burlados.

Luis G. Linares ¹²en uno de los apéndices sobre la mujer española, dedica algunas líneas al asunto y cita los consejos que Fray Antonio de Guevara escribió a un amigo que estaba a punto de casarse con una muy joven doncella, señalándole "los desaciertos y peligros de uniones en que ella es moza, él es viejo, ella hermosa y él calvo, que no basta que él esté contento, sino que ella lo esté también

de él porque andando ella rostrituerta, su vida será difícil y desagradable.". Lope confirma la opinión de Guevara en estos versos de La mal casada:¹³

No hemos visto levantar
A mi señora con risa.
Siempre sale desgraciada.
Siempre el cabello trenzado;
Ya da voces al criado
Ya riñe con la criada.
Y cuando por la mañana
sale una mujer compuesta,
Y a todos riñe y molesta,
Y come de mala gana,
Anda el rostro deslucido
Y el sobrecejo en los pies,
Creedme, que todo es
Disgustos de su marido.

Común en la Comedia es la figura del padre autoritario hasta la crueldad que aparece representando la ley social a la que se opone el principio tomista del libre albedrío. Los ejemplos más importantes parecen relacionarse con la educación de príncipes herederos. Segismundo ejemplifica la situación que también Rojas dramatizó en El más impropio verdugo por la más justa venganza.¹⁴

Los casos femeninos más conocidos en el teatro tratan de madres busconas, "malmaridadas", que son rivales de sus hijas o necesitadas. No es así en las comedias de Diamante; al ocuparse del tema, él presenta padres que preocupados por el problema de sucesión, contratan uniones para producir herederos a la corona y padres que, deseando mejorar su posición en el gobierno para resolver una situación política, económica o social, llegan a extremos de ambiciosa crueldad, como está dramatizada en Santa Justina y en La judía.... Las dos historias son muy parecidas. El "pontífice sumo" y el padre que es parte del senado deciden que Raquel ha de salvarlos de la ley tirana. No es lo político la única motivación del orgulloso David; aspira a que el clarín de la fama publique el nombre de su hija "en uno y otro confín", (I, 2). La preocupación por la honra y la fama y el medro motivan al padre de Justina, que llega a compartir con Raquel, el sentido de misión histórica y la suerte trágica como mártires del amor.

Los que están preocupados por no tener hijo varón que herede el trono arreglan bodas prematuras, o con hombres que las hijas conocen como ambiciosos en muchas ocasiones, porque el padre mismo los reconoce como rivales, o enemigos políticos y, por lo tanto, como una amenaza para su reino. La joven parece ser la solución. El teatro de Diamante ofrece ejemplos de esta situación evidentemente dramática. En La judía..., David sorprendido con la negativa de Raquel

cuando le pide que deje al rey Alfonso, la llama hija desobediente, la interroga altivo "y ¿no es tu padre lo primero?" (I, 4) y enfurecido ante la determinación de Raquel, la maldice rogando al cielo que la "...obstinada vida/ Pierda de aquesta suerte":

Revolcada en tu sangre vil te vea
 Quien más bien te desea,
 Y sus mismos vasayos por trofeo
 Sean ministros crueles...

III, 13.

La maldición que estremece al rey y sobrecoge a Raquel se cumplirá con profética exactitud. Interesante para nuestro tiempo es la preocupación por la ley que trata de asegurar herederos a la corona por el sentido y el papel que toman el amor, la sexualidad y el matrimonio en la familia y en la sociedad. Lo que se evidencia en la norma es que en estos casos el papel biológico de la mujer y la maternidad se convierten en una urgencia y obligación vacía de sentimientos. Las protagonistas se oponen a dicha norma y Diamante hace del amor la esencia de las relaciones familiares y sociales. Al dramatizar los problemas del amor en sus distintos niveles y el matrimonio a través de las actitudes opuestas respecto al deber del padre y de las hijas, se exhiben los efectos de lo que la práctica general implica.

El énfasis dramático de los efectos está en la figura de la protagonista. A través suyo se investiga la moralidad de esa convención, instruyendo sobre el concepto que existía del amor en aquella época. El enfoque hacia el aspecto psicológico y moral del problema del vínculo familiar absuelve la conducta aparentemente antisocial del personaje. Al final, las protagonistas palaciegas se casan, pero ninguna se somete al deseo arbitrario de la autoridad, ya sea el rey, el padre o el pretendiente.

La idea de la absoluta libertad que debe tener la mujer para ejercer el derecho a escoger y decidir quién ha de ser su marido aparece muy claramente en todas estas obras, coincidiendo con muchas otras comedias áureas. Diamante siempre va a defender la actitud rebelde de la dama; a los padres que arriesgan a sus hijas o eligen yernos ricos para mejorar su situación económica, los condena y castiga, aunque sea de la manera que A. Parker llama la tragedia por frustración.¹⁵ Patética y dramática es la frustración de David como padre, en La judía; contiene detalles culturales ilustrativos, que posiblemente justifiquen la larga cita:

Tu liviandad, ingrata, no disculpes,
 Cuando torpe has dejado
 Tu ley, tu padre, tu quietud y estado

.....

Ni cristiano ni hebreo favorece
 tu engaño; el odio crece,
 Y vengo yo a pagar de sus enojos
 la pena, tributándola mis ojos.

.....

Con las vírgenes todas
 Saldré a llorar tus malogradas bodas
 Estéril a la planta
 Que en nuestra ley espera Jesé santa;
 Las coronas perdidas
 Que a tu virginidad fueron tejidas
 El aceite vertido, que ha juzgado
 Virgen ungirte al tálamo esperado,
 El alba, que vestilla
 pensaste, comerá blanca polilla;

.....

¡Qué ceguedad tan fiera!
 Así tu juicio con Amor altera?
 ¿No es tu padre lo primero?
 Mira estas canas tristes,/ .../
 Mira cómo corrido,
 huyo de ser de nadie conocido,/.../
 Mira tu ley, y no lo que padezco

¡Ay desdichado!

.....hija inobediente,
 Revolcada en tu sangre vil te vea

.....

II, 12.

La frustración más grande y dolorosa de David es tener que presenciar el cumplimiento de su maldición. Con remordimiento intenta evitarse la pena, ofrece su vida para que viva Raquel, pero ni ella ni sus enemigos aceptan ese acto de amor.

El padre de Juliana satisface su conciencia, insistiendo en que su crueldad es justicia y ella, desobediente al deseo de que triunfe por la pasión carnal, prefiere despreciar el mundo y, al final, abandonar la vida y morir en el martirio. El padre finalmente no consigue nada. Es que le ofrecen el perdón si finge creer y aceptar las leyes de la sociedad que gobierna el apasionado pretendiente, pero, heroica y santa, decide hacerse mártir. Su pasión, como la de las protagonistas más importantes, es la pasión por la verdad.

El sentimiento de amor puro, no exento de pasión por el que luchan las damas, atormenta y amenaza a los hombres por estar mezclado con el honor. El terror de los padres o hermanos y la tristeza de las hijas es un motivo común en la literatura de los siglos XVI y XVII. Diamante hace ver el conflicto amor/honor no a través de la venganza, sino a la luz de una referencia moral muy grande.

El tratamiento del amor y el matrimonio está enfocado principalmente a través del tema de la libertad de elección, enlazado con la edad y con el elemento pedagógico. Se repite con el mismo énfasis en las comedias seculares, en las devotas y en los dramas trágicos, recordando su persistencia. Unido a los temas anteriores está el interés por la experiencia como parte de la educación. Diamante dedica atención al curso de la experiencia y su aplicación práctica en ayudar a decidir la conducta en el diario vivir. María Estuardo, muestra sorpresa e incredulidad cuando Eduardo conociéndola y conociendo a la reina inglesa, vuelve a cortejarla cuando va como emisario de la reina Isabel:

Que pueda con vos tan poco
la fuerza de la experiencia.

II, 424.

Diamante trata el tema del amor y la educación en dos santas, Teresa y Catalina. Las presenta virtuosas pero dudando de su virtud. Están ansiosas, angustiadas y temerosas por no querer o no poder vivir como se se espera y se exige de ellas. Puestas desde niñas en un convento, se mantuvieron vigiladas en su movimientos, en sus palabras, en su vida interior, para protegerlas de toda contaminación exterior, pero conservan su pureza pagando

con su libertad. En las dos obras, galanes que hacen alarde de nobleza insisten por todos los medios en conquistar el amor de las santas, pero ellas han elegido esposo divino. Carlos y Alejandro las persiguen y mortifican e incluso intentan seducirlas siendo monjas y, frustrados, quieren raptarlas de su clausura. A pesar de que consideran que esto sería "culpa horrenda", racionalizan

que no hay delito que deba
 llamarse delito, cuando
 es amor quien le gobierna.¹⁶

Sta. Catalina Pazzi, I, 130.

El romance es una radiante glorificación del amor, como excepción imperante sobre cualquier otra ley que gobierna al mundo.¹⁷ Con ejemplos sacados de las comedias de Lope, Menéndez Pidal señala que en muchísimas ocasiones se encuentra la exención universal formulada en el romance por el arzobispo al conde que va a morir por el amor de Claraniña, y juzga que "ese naufragar Lope en el erotismo" se explica porque la fuente de su principal orientación y estética en sus primeros éxitos literarios, "el Romancero[,]" influyó también en sus ideas éticas."¹⁸

Diamante ironiza y desacredita esa actitud reflejada en la convención artística porque la vida, y mucho menos la

vida cristiana, no sancionaba estas libertades y mantiene vigentes normas de conducta que los hombres imponen pero no respetan. La respuesta y visión de Diamante se evidencia en las amonestaciones y la condena que dirige un sacerdote al enamorado galán, el único, en todo el lugar, a quien no mueven, a oración y a santidad, la penitencia, la fe y el amor de Dios :

y solamente a vos ciego,
lo que en todos les deshace
os mueve a torpes deseos.
Mientras aspirar pudisteis
al no merecido empleo
de su mano, disculpables
serían vuestros afectos,
Pero una vez Religiosa
y dada una vez al templo
de Dios,...

¿No es osadía, no es
descortés atrevimiento,
No perdonar su recato
sacrílegamente ciego?
Vos a la casa de Dios
le queréis borrar los fueros
...¿qué es esto
Si lo divino se ultraja,
para qué se hizo el respeto?

Santa Teresa..., II, 396.

Estas palabras empalman con el valor apologético de la virtuosa resistencia de la santa y la conversión que se opera en el ciego amante. Las palabras del arzobispo en el romancero pasan a boca del demonio en la comedia de Diamante. Con ese cambio no sólo se contrasta la postura, sino que se reprocha su conducta y despierta el espíritu crítico del público porque presenta como diabólica la visión : "su estado lo dispensa/Amor, que no sea delito/si hay delito que lo sea en amor" (II, 398). Diamante enlaza los temas del amor, la educación y la experiencia para explicar la conducta de cada una de sus figuras femeninas -el solipsismo, el silencio, la clausura de unas santas, la muerte en el martirio de otras, la falta de vínculo e intimidad entre las reinas y la reacción violenta de algunas jóvenes que se hacen criminales.

La resonancia que Diamante le da a esa racionalización de ninguna manera les justifica. Más bien expone los hechos a la reprobación del público porque excluye toda conciencia de lo justo y lo ético. Las dos santas abandonan el convento y vuelven por su voluntad cuando ya no se subordinan más que a la divina voluntad. Entregadas al amor de Dios, eligen el templo "...para sagrado/...de tantos riesgos,/como en el mundo amenazan" (ibid). Temáticamente, se puede asociar el tratamiento de la

educación con la negación ascética y ver que Diamante también se aparta del otro extremo.

En La Magdalena de Roma, el dramaturgo está tratando de cambiar el sentido mórbido y la imagen dolorosa, convencionales en las representaciones de los episodios sagrados de amor infinito: el episodio de la Pasión de Cristo y las lágrimas de la Magdalena arrepentida. Diamante va a mostrar que la recreación convencional, no es completa, ni la única. Emplea todos los motivos sacros de la fuente bíblica como el elemento decorativo que sirve de fondo a la pintura de una situación en la que resaltan los matices sentimentales y sensuales. La experiencia divina se logra en medio de un desfile comunal que culmina en una cena privada en casa de Magdalena, sugiriendo la paz y la armonía en la unión de lo sensual con lo espiritual.

En La judía... se combina el factor de la edad con gran énfasis y originalidad. Raquel es el instrumento que los judíos de Toledo emplean para que sus lágrimas y su hermosura desarmen al rey y revoque el edicto de proscripción contra ellos. Tiene el papel de mujer tentadora. Como Eva, ha de ser "Circe gentil"; por esta razón la ira y la maldición de David son injustas. Sólo culpa al rey y acepta su responsabilidad cuando es demasiado tarde. A continuación se verá el énfasis que Diamante pone en la temprana edad de los personajes:

...como el Rey es tan mozo,
 En quien el ardor pueril
 aun está espirando humos,
 del fuego inquieto aprendiz.

Los siguientes versos completan la idea y, en parte, evitan que juzguemos con dureza a los protagonistas:

También es justo advertir
 que hacer cebo tu hermosura
 y de tu temprano abril
 querer ya experimentar
 la flor que empieza a salir
 es querer que se malogre
 el fruto con la raíz

I, 2.

Con ello, se resaltan las circunstancias que rodean los hechos; ellos han de juzgarse, teniéndolas en cuenta y no olvidando el carácter, el temperamento y la naturaleza individual. La conducta y el conflicto se hacen más humanamente creíbles y es posible simpatizar con personas que podríamos condenar con ligereza.

Al tratar el amor como pasión, Diamante lo considera desde el ángulo dramático y humano. Se ocupa de él,

deteniéndose en el lado práctico, ético y psicológico del conflicto interior y exterior. Fernando, que no idealiza a su rey, se impacienta con Alvar Fáñez y cuestiona las motivaciones verdaderas de su odio y deseo de matar a Raquel:

Fernán Amar del Autor Supremo
 la Imagen es el delito
 que reprehendes severo?
 no pensáis que ya no asiste
 de las leyes el extremo?

 tu codicia solo es culpa,
 por ser timón del gobierno.

III, 15.

La alusión a las leyes pone de manifiesto la idea que permea las distintas comedias de que lo que conduce al sufrimiento, al dolor y a la tiranía es la postura y la manera de ser de los cortesanos. Los nobles acusan a Raquel de ser instrumento de la pasión del rey, que no cumple con su deber como ellos quieren; Fernando, que ha aprovechado el argumento de la edad, hace igual con la lista de los nobles para contrastar el gran soldado y el gobernante; y les recuerda que los héroes como el rey son humanos y que la pasión forma parte del orden de la naturaleza:

Es hombre el rey como todos
aunque en fortuna diverso.18

III, 16.

Esta es la voz de un hombre hablándole a otro hombre. Se manifiesta en ella el deseo de querer que las acciones humanas se juzguen teniendo en cuenta ese aspecto; la juventud, la belleza, el terror evidente de Raquel.

Eficazmente, Diamante reparte los personajes de acuerdo con la edad para crear un conflicto de orden político- moral, concentrándose en la tragedia personal de la protagonista y ofreciendo distintas perspectivas y puntos de vista diferentes frente a los mismos problemas. Se oponen personas, principios y papeles. Los nobles Alvar Fáñez y Garcí López; el rey Alfonso y Fernando, que es tan joven como el rey-galán y llega a servirle de razón o conciencia. A través de ellos, la comedia señala la simplicidad de los que olvidan, en la edad avanzada, las inclinaciones que les atraieron en la juventud y cuán fácil se puede llegar por cansancio al repudio de los sentimientos amorosos y aun a esa especie de ascetismo que luego se exige a la juventud.

Aunque Fernando no exonera la conducta del rey Alfonso, se muestra benévolo y comprensivo hacia éste

hacia Raquel:

Su belleza persuade y sus razones
Rémoras son de humanos corazones.

I, 3.

Quizás conoce por experiencia propia la fragilidad del hierro, del acero y de la voluntad ante la fuerza del amor. La situación está tratada con mayor dramatismo en las palabras que cruzan el rey Alfonso y Fernando con Alvar Fáñez:

Rey A. Tienes por malo el amor
y es en mí lo menos malo

AF Es la mocedad lucida
Un caballo desbocado.

Rey A. Y la vejez un cansado
embarazo de la vida

I, 9.

Fernando les critica la facilidad con la que olvidan cuáles fueron las cualidades que les atraían cuando mozos:

Tú, que entre muertas cenizas
De la juventud al hielo
En la nieve de tus canas

enfrías tus ardimientos
 Queréis juzgar incapaz
 La fuerza de los efectos

 Es deidad tan misteriosa
 El amor, que no podemos,
 Negarle en los corazones
 la fuerza de su veneno.

III, 15.

Diamante hace del odio, no el amor, la pasión que enceguese y destruye. Lo que ciega el entendimiento de los nobles son los celos, que es como se llamaba entonces la envidia: pasión más ciega y lleva a la destrucción. Los nobles defienden puntos de vista válidos pero conflictivos. Parecen tener buenas intenciones al querer "rescatar de Alfonso a un tiempo/ la vida, el alma, el discurso" (III, 16), pero su fanatismo por la ley y por la raza se advierte cuando deciden "que es menos mal que ella muera, que no que muera su reino" (Ibid). Garcí López no acepta "dar tal rienda al judaísmo" (I,9). Frustrado por la derogación de la ley contra los judíos, concluye que el rey "como mozo, ha errado" (I,8), que "no procede como rey y procede como injusto" (I,9). Cuando el rey Alfonso firmó la orden de destierro, sin embargo, lo ven a otra luz: "su resolución admiro" (I,7), dice Garcí López, "¡Qué bríos tiene el mancebo! (I,4) " Yo haré establecer/ la ley de ciega mano

borrada" (I, 8), amenaza disgustado, Alvar Núñez; como aprobando, Garcí López coincide preocupado: "Resolución mal mirada/ Fue sin duda la del Rey", (Ibid). Se muestran preocupados por el alma del rey y el bienestar del reino, pero el rey previene que su dedicación es "Malicia y torpe engaño"(I,9). El rey y Fernando muestran, en cambio, un criterio más comprensivo y conciliatorio. Pero Fernando advierte el peligro: "Contraria ley es la suya" (I, 6). No es fácil encontrar el mismo problema racial expresado con tanta claridad en comedias del siglo XVII.¹⁹

En el poema de Ulloa, que debió ser la fuente de Diamante, el conflicto de raza y religión está expresado con gran intensidad. Diamante exterioriza el odio y los celos, ya que da más "jugo de sentimiento consiguiendo la verdad y energía de los afectos entre el rey Alfonso fascinado por el amor de la judía Raquel tan ambiciosa como amada por el rey".²⁰

Raquel, como las demás jóvenes en las comedias, confiesa su temor, avanza, retrocede, vacila. Desconfía de los caminos que sigue y de los premios que se le ofrecen. Piensa, se da cuenta que "Peligran a un tiempo/ en el gusto la lisonja/y en el pundonor el riesgo" y, agradecida, responde al rey:

Acción piadosa es honrar
humildes, y mi afecto

siempre estimará el halago
mas siempre temerá el riesgo.

I, 8.

Ella sabe que es amor impuro el que le ofrece el rey.
Por eso le interroga "¿Y tu esposa?". En el espíritu de
los dos todo se mezcla, pero domina el ímpetu de la
juventud.

Otras heroínas protegen la inocencia amenazada por el
mismo impulso juvenil recluyéndose en un monasterio, o
replegándose sobre sí mismas. Así, en la soledad, en esos
momentos en que se mezclan en el arte el erotismo y la
piedad, se crea la visión del Niño Jesús, del Dios hombre,
de la Virgen con el Niño en los brazos, la representación
más sublime de la maternidad redentora. La mejor amante,
Magdalena, ve a Cristo en persona y se salva por amor.
Igual que el personaje bíblico, encuentran en el eco y la
mirada el silencio místico que produce la comunión de
corazones. Su cambio a la vida de virtud es increíble en
un alma que está hundida en los abismos y anda aún entre
montes buscando en vano amantes que satisfagan su orgullo y
vanidad insaciables. Arrepentida, con lágrimas
purificadoras

y porque no
juzgue el mundo mis acciones

negada a la luz del Sol,
 cuatro paredes estrechas
 serán oscura mansión,
 o sepulcro,...
donde Dios,
 solamente juzgar pueda
 si es verdad o es afición
 mi sentimiento; ¿ mas cómo
 le daré satisfacción,
 al mundo de que lloré
 las culpas, que el mundo vio?

III, 28.

La Segunda Magdalena, la santa, abandona el mundo
 porque considera amenazada su persona y su virtud. Así
 exterioriza su sentir el siguiente diálogo:

Sta. Laureta, no estoy en mi

 de temor,
 de que mi padre me diga
 lo que yo sé que él desea

 mas deue me consolar,
 porque mi razón os cuadre
 que es deuda faltar por Dios
 a la obediencia del padre.

I, 115.

Catalina no estaba equivocada. Así lo afirma el siguiente diálogo entre el padre de la joven y su nodriza:

Camilo. Mi intención, Laureta era
casar a mi hija

Laureta ...un buen remedio es
que por fuerza la case.

Camilo ¿Por fuerza?

Laureta No haga espavientos,
que las más con quien lo hazen
están un mes rostrituertas,
y a dos meses agradables,
porque la gracia de Dios,
las pone como unos guantes.

I, 114.

Camilo es el único padre, en este teatro, que acepta los cambios que se han ido operando en las costumbres y se muestra preocupado por la conducta extraña de su hija, que no come ni duerme y está siempre como enajenada; no sigue el consejo de Laureta. Decide, en cambio, que ella controle su vida y siga su inclinación aceptando que

... en fin, los padres
no mandan los aluedríos

de los hijos,...

I, 419.

Camilo sabía el temor de su hija porque lo "dijo a todos su semblante"(Ibid). La mentalidad de estos dos personajes sorprende y previene contra generalizaciones porque, aunque serían una minoría, padres hay que actúan alejados de la práctica común. Lo dice con un tono de resignación que registra cambios que se están operando en su alrededor.

El amor, que es el recurso dramático más empleado por los dramaturgos del Siglo de Oro en general, crea los problemas y conflictos sociales y humanos que han de enfrentar los personajes. Quizá por su fuerza dramática, las obras se centran en la juventud, en el momento que nace la pasión (Juanilla) y en el despertar del deseo de unirse con el amado (Jimena, en El honrador..., y Rosaura en Santa Catalina Pazzi, Leonor Trillo, en El Hércules de Ocaña y muchas más). La defensa que hace Diamante en las comedias parece un esfuerzo por reintegrar la persona humana, diluida en las polaridades, o por establecer un puente que una la dualidad del alma humana.

La presentación del amor como fuerza natural se relaciona con la antigua noción de las tres almas o las edades del ser humano; con los distintos niveles del desarrollo psico-social del individuo, que, a comienzos del

presente siglo, señalaron Jung y Erickson.²¹ La orientación de los distintos tipos de personalidad hacia la realidad objetiva o a determinantes subjetivos, estudiados por Jung, y el esquema de niveles de desarrollo de la personalidad ayudan a comprender el tratamiento de las acciones y de los personajes creados por Diamante. Lo dramatiza en todos sus niveles y matices, lo hace "ley del alma inexorable".

El tratamiento vitalista del asunto explica la diferente actitud de los personajes también frente a la convención que rige la conducta en el amor. Con el nacimiento del amor, Juanilla y Jimena, las dos protagonistas de tipo caballeresco, urbano y palaciego, deciden que su sentimiento tiene prioridad sobre la obediencia ciega a la costumbre y a la norma. Llena de ingenio y travesura, Juanilla emplea engaños, disfraces y billetes para obligar:

a D. Juan, de suerte,
que a su nobleza faltara
si se casara con otra.

III, 35.

Jimena tiene el dilema entre el amor de Rodrigo y el amor de su padre, muerto por Rodrigo para vengar el honor. El lo hace obligado por la ley de la venganza, por cumplir como hijo leal y hombre valiente. Para ella, la venganza

es crueldad; además, matar a Rodrigo sería matar parte de su ser. Iban a celebrar el acuerdo que acababan de hacer sus padres, pero el amor y la amistad se interrumpen con los celos políticos que transforman el regocijo en tragedia y el rito religioso y social en muerte y venganza. Ante la desgracia, los jóvenes amantes expresan una queja llena de tristeza:

¡De cuántos males la causa
Nuestros dos padres han sido!

II, 51.

Jimena y Juanilla se manifiestan preocupadas por la opinión, pero es el amor el que ha de triunfar. Jimena triunfa, dando una nueva solución fuera de la venganza sangrienta. Sin saberlo, ambas son víctimas de una farsa del honor, en la cual el amor es la fuerza que domina, la situación dramática y vital de los personajes. De distinta manera, Juanilla y Jimena triunfan casándose con quien ellas aman. Otra suerte tiene el amor de Raquel, que ha de terminar en tragedia.

El rey, en La judía..., desprecia los cánones del amor cortés, el lenguaje falso y artificial, característicos de la comedia hidalga. Cuando Raquel, ofendida, reclama al rey que su conducta no se ajusta a esa convención, él le confirma su amor, respondiendo:

el agrado lo diga
no la usada ceremonia.

II, 10.

El rey, que no se aviene con el culto exagerado y el estilo ceremonioso, la asedia, primero con palabras que expresan la verdad vital, y luego con hechos que expresan con realismo el carácter obstinado del rey y el poder precipitador de lo sexual. Trata de dominar la mente Raquel y defender su pasión obstinada con sofismas:

Para amar no hay más razón
Que ser amable el objeto
Que se elige, y esto es
Siendo hermoso, siendo bello;
Luego más perfectamente
Amará el que más atento
Hiciere en la voluntad
De lo más hermoso aprecio
Y así, con esta razón,
Raquel, disculpado quedo
de adorarte.

I, 7.

Deshaciendo las sofisticas razones y argumentos con que Alfonso trata de convencerla que ama y pena, Raquel objeta con proféticas palabras que son, en este momento,

una velada amenaza. Valiéndose de la forma silogística,
corrige la razón lógica para el rey:

No lo admito;
Que si es falso el presupuesto
Te acusará la razón
En el engaño el remedio.

Ibid.

Para el rey:

No es amor el que no ciega
El discurso.

II, 9.

Raq. Ni es perfecto
Amor el que a la razón
Entorpeció el movimiento.

Ibid.

Durante la escena que es un tiroteo de ingenio en una batalla para dominar, Raquel se ha mostrado firme, inteligente y capaz de dominio. Ella siente la pasión que siente el rey, pero a ella le produce un temor que influye en sus movimientos. Raquel teme las consecuencias y ese temor contribuye al terror que permea en su tragedia:

Rey ¿Qué dices?

Raq. Que te reportes;
 No solicites tan presto
 Que te dé la confianza
 Lo que te ha de dar el tiempo.

Rey Luego ¿ya vencí?

Raq. No sé.

Rey ¿Aún dudas?

Raq. Aún dudo y temo;
 Pues más peligros advierto.

II, 8.

Es que el amor tal como lo ve la sociedad, espanta y en el caso de Raquel, siendo el rey casado (aunque sólo por razón de estado) y ella judía, todos los obstáculos que la amenazan de uno y otro lado, se multiplican. Raquel y el rey Alfonso hacen manifestaciones paralelas y expresan en igual grado su pasión. Sin embargo, se evidencian diferencias básicas en la manera en que cada uno percibe o reacciona y expresa su sentir:

Rey De mis suspiros y penas
 Todo un Vesubio alimento.

I, 6.

Raq. De mi inquietud y mis penas
 oculto un volcán encierro.

Con las palabras "inquietud, oculto, encierro", Raquel expresa la visión tradicional femenina de la pasión. En cambio el rey, en vez de controlarse o controlar la pasión, la alimenta, deja que le domine y admite:

Raq Amor es; pero no dudo
 publicarlo.

Lo que se resalta es que la controversia entre la voluntad y el deber y entre el sentimiento y la razón, la libido y el amor, tan convencionales en la Comedia para reflejar al individuo como un ser en conflicto y fragmentado, o el amor como pasión destructora, son un falso artificio.

Diamante lo imita, lo opone y lo modifica: no trata la pasión natural como una fuerza del mal y se aleja de la visión del amor como pasión destructora. Su intensidad y diferentes niveles corresponden a las diferentes edades; podría verse como el puente que conecta la dualidad del alma o como una posibilidad, si es natural y espontánea, de armonizar los dos grupos que se oponen en los dramas de fondo histórico. La pasión, como está tratada en las comedias, no la encarnan diferentes rostros de mujer sino el alma humana. El rey Alfonso demuestra, que como los demás hombres de su corte, que es capaz de emoción y que

lleva pasión en el alma. No pudiendo vencer el rey a Raquel, siente rabia, la engaña y la roba a través de Fernando, robándole su libertad; los nobles que perciben su presencia como un rival político, un obstáculo para su ambición y su gobierno como una afrenta, deciden eliminar "la causa por el efecto".

Todos los "anuncios agoreros" que en la primera escena causan o sólo exteriorizan el miedo de Raquel, se cumplen no por su fuerza sobrenatural, sino por la acción humana; no por amor: ("Pues aunque tú eres judía,/ Amor no es inquisición" (II, 10) le dice Calvo a Raquel), sino porque, según David, "el pueblo desbocado/...clama agraviado" y :

Ni cristiano ni hebreo favorece
tu engaño, el odio crece;...

II, 12.

La comedia hace hincapié en la insensatez de las convenciones para preparar los cambios que se operan en los personajes, en la forma y en la acción. Diamante aprovecha motivos de la convención respecto a las pasiones para dar fundamento humano a su arte, encausar la comedia hacia el drama heroico y transformar el conflicto pasional entre personas, en un conflicto de actitudes sobre ellas, lo cual, es característico de su teatro y la fuente principal de todo drama. En los dramas de las protagonistas trágicas

de Diamante, "el culto del amor se injuria/con sacrificios violentos". (Pasión Vencida..., II, 207).

A través del rey, de Raquel y de los nobles, Diamante expresa actitudes comunes frente al amor al honor y al deber. Los nobles verdugos de Raquel esconden su pasión verdadera. Por ambición destruyen la posibilidad de paz duradera. Al morir Raquel, se destruye la belleza y el futuro que su juventud encierra, pero triunfa el amor y ella sigue viva en leyenda inmortalizada por el arte. La voluntad heroica del rey y el "castigo" mortal de Raquel hace heroico su amor.

En algunas, obras Diamante presenta la pasión amorosa transformada en pasión por la castidad para mostrar otro camino a la gloria eterna y reconocimiento humano. La clave de esta visión está sugerida en las comedias en las que oímos equiparar la naturaleza con el pecado y la virtud con el temor, la culpa y la negación:

Pero por si acaso, esta
mísera porción humana,
tuvo alguna complacencia
en sus astucias libianas,
yo pondré en tal estrecho,
yo la afligiré con tanta
mortificación, que sude

angre, con tal abundancia
que de temor del castigo
no vuelva a desear nada.

Sta. Catalina..., III, 150.

Santa Teresa y Santa Catalina perciben a los pretendientes como un obstáculo para su virtud; entrenadas en dominar las exigencias de su naturaleza, combaten con valentía el enemigo exterior; en las obras religiosas, el amor tiene un hondo sentido moral y conduce al amor divino. Tal situación está potencializada, en el caso de una comedia secular, cuando la dama, no muy optimista de la justicia humana, considera que no hay esperanza en la moralidad social; y se concretiza en Teodora, la protagonista de El Negro más prodigioso. Flérída, la joven enamorada de un caballero que por su causa ha muerto en un embrollo amoroso, pide al rey justicia con la vehemencia y tono que recuerdan la queja la de Jimena en El honrador...:

Mi esposo era Federico
.....
Justicia, Carlos, Justicia;
porque, si en ti no la encuentro,
Desde aquí en una clausura
Se la iré a pedir al cielo.

Cuanto mienten..., III, 76.

Esas palabras y la respuesta del duque con una subida de hombros, quizás, dan la nota histórico-cultural:22

Duque Resolución de mujer
 Que amaba; ya comprendo

Ibid.

Teodora desprecia la ley social y habiendo fracasado el plan, el amor y el matrimonio, hace vida hermitaña. Su decisión de vivir retirada del mundo es resultado de un fracaso vital, pero Diamante no se interesa por las razones que la conducen a la nueva vocación; lo que destaca es que frustrado el amor humano, se sublima; ella elige la religión y esa conducta es inocua para la sociedad. Su resolución es un sacrificio, una solución virtuosa al problema vital. Para triunfar en esa vida, concentra la fortaleza adquirida en el alma endurecida para defender el imperio de Dios. Diamante exalta el valor que demuestra Teodora al optar por la senda de virtud. Al glorificarla en la comedia, el autor honra la santidad del alma humana.

El sentimiento amoroso, la pasión heroica o el heroísmo amoroso que distingue a las protagonistas y las conduce a las altas cumbres del alma y de la vida, crea, como siempre en el teatro, grandes conflictos. Unas veces,

las imaginativas e ingeniosas damas, como Juanilla la de Jerez y Jimena, en El honrador..., los resuelven felizmente y con humor. Pero en el alma noble de las santas y las reinas, dichos conflictos adquieren una fuerza, una magnitud y una grandeza inmensas. Unas y otras nos mueven a risa, admiración, piedad, terror y compasión, según estemos frente a una comedia o a un drama.

La destrucción de estas personas trágicas tal como está tratada en las comedias no la causa la pasión amorosa, como aseguran quienes se empeñan en negar una parte de la naturaleza humana, dejando oculta la verdadera pasión destructora. Sí la causa el conflicto del poder, planes y pasión de quienes las guían y las gobiernan. De ahí el reconocimiento amargo del rey, "¡Oh, cómo se llevan de mal / el gobierno y el amor!" (II, 8), y el acierto cuando previene a Raquel: "Días ha Raquel hermosa/que a tus brazos divertida/Toda mi grandeza, enciende/ con la pasión la envidia", (III, 15). Cuando encuentra a Raquel asesinada y pregunta quién incitó a los criminales, Fernando responde "la envidia".

Las palabras finales de Raquel, "mucho quise/Y así es bien que mucho pague" (III, 17), la confesión "Ostento felicidades/ Acabando por quererte,/ Muriendo por adorarte, (III, 18) y la reacción del rey afirman que el amor entre ellos llegó a ser mutuo y verdadero. El amor, sublime o

verdadero de las mártires y reinas que las exalta o destruye en la leyenda, tiene aquí un tono trágico. Diamante las honra, no las glorifica, pero al exaltar su espíritu en la comedia hace ver que en cada renovación artística, el personaje re-creado en la escena, prueba una vez más, la inmortalidad de su amorosa e invencible naturaleza.

Sus historias, por todos conocidas, interesan no por la novedad del tipo ni del asunto, sino por la intensidad de los sentimientos con que están rodeadas las figuras y por las emociones que dichos sentimientos despiertan en nosotros, lo cual es, en definitiva, a lo que debe aspirar todo teatro. El rey Alfonso, por ejemplo, contagia su dolor, rabia y piedad; el brazo de Raquel muerta que descansa sobre su pecho es "el empeño de su enojo" y "Despertador de sus iras" porque advierte que está señalando la injusticia y ante la "Sin razón del estrago" llama "...juez supremo, Amor". Cuando Raquel obtiene el poder y la corona, el poder transformador del Amor y la pasión tiene un sentido positivo, optimista, podría decirse. Con estos versos, Diamante introduce la temática del drama en el contexto eterno y universal para hacer que todo el drama surja de la pasión contraria:

Raq.	Amor si eternizar puedes
	Los que tu bandera alistan

En mí tendrás un valiente
Soldado contra la envidia;
Abogado de tus leyes,
Defiendo dogmas prolijas,
Y de errados argumentos
Formo materias distintas;
Rey eres,...

.....

Yo estableceré tu trono
Si me fijas esta silla
Aquí donde la ambición
Reparte mal entendida
premios al gusto, es forzoso
Que ensanche la tiranía.

La judía..., III, 13

Notas del capítulo VII
Características..., I. Edad, amor y matrimonio

1 Lope de Vega. Fuenteovejuna, ed. de Francisco López Estrada. 2a. ed. (Madrid: Castalia, 1973). III, pág. 188.

2 Ludwig Pfandl, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII, Introducción al Siglo de Oro (Barcelona: Araluce, 1959), pág. 142.

3 "...el rey [o gobernante] gozaba de un privilegio especial en los casos del honor: una ofensa inferida por tan alta autoridad no puede, ni debe ser considerada como deshonor; además, de que él, con una palabra, puede restituir la fama perdida o el honor lesionado". Ludwig Pfandl, Cultura y Costumbres..., pág. 140).

4 Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Ed. de Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortázar. 2 tomos. (Buenos Aires: EUDEBA, 1963; represión, Abril, 1984). Citas en I, págs. 274, 279 y 307

5 Ludwig Pfandl, Cultura y Costumbres..., pág. 143.

6 José Antonio Maravall, Teatro y Literatura en la sociedad barroca. (Madrid: Seminarios y ediciones, 1972), pág. 168.

7 Women in the Medieval Epic And Lyric Traditions, (The University of Lexington, Ky., Press, 1975) pág. 10; A. A. Parker, en "Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón," subraya la importancia de la serie de problemas que se presentan en las Comedias, sobre los impedimentos relacionados con el matrimonio Los matrimonios clandestinos son un elemento censurable en el mundo social que presenta Calderón. También lo sería para Diamante ya que nunca llegan a realizarse en la escena. Vid. Hacia Calderón, Actas del II Coloquio anglo-germano. (Hamburg-New York: 1979), pág. 79-87.

8 Tirso de Molina, "Comedias" El vergonzoso en palacio. Nueva ed. BAE. Tomo V, (Madrid: Hartzenbusch, 1944), Acto II, pág. 223. J. E. Varey, en "La creación deliberada de la confusión:...", Homenje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro español, págs. 745-50, ve que la boda con elementos humorísticos subraya la distancia entre el ideal social y la situación en la vida real.

9 Menéndez Pidal sostiene que para, Lope lo que promueve la emoción y el aplauso es justo, aunque parezca necedad ante el juicio de la razón; afirma que, para Lope

el gusto tiene sus razones, a veces contrarias, a las de la razón e ilustra, con numerosos ejemplos de los textos, que esta idea se repite con firmeza. Vid. De Cervantes y Lope de Vega (Madrid: Austral, 1964), págs. 86-113. Interesante resulta, al respecto el artículo de Bruce Wardropper, "El gusto y lo justo". Studies in Philology, 53 No. 1 (January, 1956), págs. 159-71.

10 Menéndez Pidal, De Cervantes..., pág. 84.

11 En el momento actual se satiriza o parodia el otro lado de la situación. Hombres muy jóvenes que se casan o viven con señoras divorciadas varias veces y décadas mayores que ellos. Interesante es que los jóvenes en estas obras viven felices, disfrutando de riqueza y comodidad.

12 En Gonzague Truc, Historia Ilustrada de la mujer, (Madrid: Idea, 1946) pág.108).

13 La mal casada BAE, 24, (Madrid: Hartzenbusch, 1950) pág. 307. Ver también la parte II, "Mujeres malmaridadas" del artículo "Cómico y feminil Bureo: del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro", de Xavier Huerta Calvo, en Criticón, 23 (1983), 9-39.

14 Francisco de Rojas Zorrilla, "Comedias escogidas." BAE, tomo 54. Ramón de Mesonero Romanos. (Madrid: Hernando y Co. 1897); Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española, tomo II, (Madrid: Noguera 1956), pág. 572. señala que en El Caín de Cataluña y No hay padre siendo rey, Rojas Zorrilla dramatiza el conflicto entre padres e hijos, imponiéndose al fin el amor de padre y la piedad sobre el deber justiciero del monarca y del conde.

15 Alexander A. Parker, "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age" Diamante, 6 (1957); reimprisión. (1964, págs. 3-27), Tulane Drama Review (Fall, 1959), 4259.

16 Las exoneraciones de delitos amorosos que se repiten con insistencia en las obras son variantes de los versos proverbiales del romance del Conde Claros

que los yerror por amores
dignos son de perdonar.

La importancia del tema ha merecido estudios como el de E. H. Templin, The Exculpation of "Yerros por amores" in the Spanish Comedia, (Berkely: University of Calif. Press, 1933).

17 Ramón Menéndez Pidal, De Cervantes..., págs.73-82. También dice, que "Lope venera los preceptos de la virtud

que rigen la conducta" y que su genio poético le salva del erotismo del Romancero que "informó algo tan importante en él, causándole gran impresión el romance del Conde Claros."

18 La fortuna o la suerte como destino llega a ser una meditación en los dramas para proyectar el hecho trágico como resultado de la acción humana, un ejercicio del libre albedrío. A tal asociación dedica su atención Christina Faliú-Lacourt en "Sacrificios y redención, o de la fatalidad en el teatro del Siglo de Oro", en Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro, Actas del IV coloquio del Grupo de estudios sobre teatro español -G.E.S.T.E.- (Toulouse: 1983), 49-63.

19 Al hacer la revisión de este trabajo hallo que María Rosa Lida se había ocupado del tema en "Lope de Vega y los judíos". Bulletin Hispanique, 75 No. 1, 2 (1973) 73, 113. Cuando comenta Las paces de los reyes y la judía de Toledo, menciona La judía..., de Diamante.

20 M. Menéndez y Pelayo, "Comedias de asunto de la historia patria." Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. IV Edición Nacional de las Obras (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), págs. 79 y 129.

21 Erik H. Erikson, The child and Society (New York: Norton, 1950); Carl Gustav G. Jung, Psychological Types, (New York: Harcourt, Brace & Co., Inc., 1923), págs. 266, 268, 272 y 286; y The Structure and the Dynamics of the Self, en tomo 9 de la Parte II de Collective Works, (Princeton: Princeton University Press, 1968; Geoffrey Hartman, ed. Psychoanalysis and the Question of the Text. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

22 Pfandl informa que en los casos de forzosa soltería, viudedad, ilegitimidad y otros de difícil solución, los conventos de monjas ofrecían a la mujer asilo y refugio. Introducción al Siglo de Oro..., pág. 129. Cf. Christina Faliú-Lacourt, "Sacrificios y redención", pág. 50.

Capítulo VIII

Características comunes

II Temas, tipos y papeles

La libertad de seguir o cambiar la norma determina la elección de los personajes centrales femeninos en las obras de Diamante y ellos mismos encarnan esta visión. Su conjunto forma una amplia galería de desenvueltas jóvenes dotadas de gran intensidad psicológica, que burlan y oponen males, mitos y falsas opiniones: la posición política, económica o social conseguida con matrimonios de conveniencia, la manía de la honra basada en la opinión y depositada en la mujer, la ley de la venganza sangrienta, la gravedad de la reclusión y la severa crianza de la mujer.

En las comedias de heroísmo militar, Diamante introduce el tipo de heroína liberada, común en el teatro, que siempre yergue su ideal con ingenio y agresiva independencia de la norma. Estas damas, son los antecedentes de las protagonistas que arrollan normas y prejuicios de larga e importante trascendencia. Juanilla, la graciosa joven de Jerez, y Jimena en El honrador de su padre, por ejemplo, invierten los papeles que corresponden a las damas en la sociedad y burlan los mitos que rigen el amor y el honor. Violan los límites de la conducta dictada por el código social porque piensan que "No es bien que la

voluntad/se sujete a la violencia".¹ En la actitud y conducta rebelde de estos personajes, Diamante parece tomar una postura inconforme frente al arte dramático. En este sentido, la distinción, clara en las comedias, entre la costumbre y la ley, es básica para el entendimiento de la manera en que emplea los tipos, procedimientos e ideas convencionales. Por ejemplo, utiliza las leyes del amor y del honor en comedias de tipo caballeresco, pero trata esas normas como una exageración y una distorsión de los valores y principios verdaderos. Juega con la noción de la realidad aparente a través del motivo del disfraz varonil; trata ciertas ideas o creencias comunes, como el destino y la magia, para negar su poder como fuerza sobrenatural. Así es en Industrias de amor...; en El honrador...; Ir por el riesgo...; La dicha por el agravio, No aspirar...; Amor es sangre... y en las de tipo mitológico como Más encanto es la hermosura y Pasión vencida de afecto.

Diamante juega también con los sentimientos del público al hacer que la dama use todas las maniobras manipulativas posibles y reflejarlas como un *modus vivendi* en ese mundo de irrealidades que representa. Una manera de presentarlo es haciendo que el personaje opte por el disimulo, la astucia y el engaño, las varias formas de la inautenticidad. Tal conducta se manifiesta en los disfraces que crean situaciones ambiguas, dilogías y equívocos en el lenguaje, falsas identidades y las demás

maniobras comunes en la escena. Ejemplifican esto con humor, las protagonistas de las dos comedias novelescas de tipo palaciego más divertidas del autor, Juanilla la de Jerez, disfrazándose de varón y Jimena en El honrador de su padre que, aparentando conformismo, es engañadora engañada. Las reinas, principalmente Isabel en La reina María..., en numerosos apartes nos revela su inautenticidad de manera que en ella cobra nuevo sentido --práctico, por necesario-- "el arte de la conducta" de Gracián.² No existe en las reinas, el conflicto interior producido por la dicotomía humana y la consciencia del pecado. Diamante las aleja de la interpretación estrictamente religiosa dando fuerza e importancia a la lucha que cada una sostiene para dominar su temperamento.

Los personajes femeninos de este teatro encarnan la noción humanista, que ha prevalecido desde el Renacimiento, que vencer la circunstancia, buscar la propia felicidad y decidir la propia suerte, es responsabilidad personal. Para ellas "la dicha se compone del esfuerzo" (El remedio... III, 76). Tal concepto refleja, además, la idea filosófica según la cual, cada individuo es un caso aparte, cuya existencia consiste principalmente en su esfuerzo por afirmar su personalidad dentro de un fondo de limitaciones, prejuicios y restricciones.³ Diamante dramatiza esta idea a través del incansable intento de la protagonista como mujer valiente y varonil que busca su propia felicidad en todos

los planos de lo vital, el consciente y el inconsciente, lo individual y lo colectivo, en lo material y lo trascendente. Dicho de otra manera, el personaje femenino, encarnación de la mujer valiente y esforzada, ha de resolver el problema de su ser y asegurar el gozo en que ha de terminar la comedia. Se deduce, entonces, que la responsabilidad dramática de los personajes femeninos es también moral. Ninguna ahorra esfuerzo para vivir en consonancia con su naturaleza, defenderse, afirmar su dignidad moral. Las vemos buscando la felicidad no sólo en el matrimonio y en el hogar y en la religión, sino en el terreno militar, político e intelectual. Las que tienen inclinación artística, escriben poesía, componen música y comedias o las representan, cantan y bailan muy bien.

La lucha de las aparentes esquivas, las desdeñosas y valerosas mujeres, de las comedias palaciegas, es hacer que se les reconozca el mismo derecho que tienen los hombres de elegir y de buscar la felicidad de acuerdo con su naturaleza. Las antes mencionadas buscan la felicidad en la vida cotidiana y en el ideal sencillo, que es donde fijan la felicidad los espíritus más corrientes de la humanidad. Desean el matrimonio con quien han elegido y conquistado en hazañas valientes con ánimo viril. Actúan con el ingenio y la sagacidad con que las tratan, conquistan o engañan, dando a cada cual en su medida.

En Ir por el riesgo..., la duquesa de Milán lo ilustra así. El duque Esforza, su marido, está obsesionado con la idea de conseguir engañar, seducir o someter a la bella Porcia. Discreta e ingeniosa, y preocupada por las dos, arregla velozmente la boda con el victorioso héroe Carlos, que acaba de llegar a recibir los honores que a la duquesa le ha tocado dar. Ella muestra felicidad ante su presencia por considerarle su salvación, lo mira, le habla mientras el duque está absorto mirando a Porcia y planeando con otros envidiosos la muerte de su rival. Al oírlo, habla como para despertarles la conciencia:

Mar. Callad traidores.

Dug. Infiero que
 Vuestra Alteza
 se olvida
 de su modestia.

Marg. No es eso sino imitaros
 pues, cuando
 recibo de vos ejemplo,
 no puedo yo estar modesta
 estando vos desatento.

I, 149.

El autor ha ideado eficazmente una situación que le

permite a la dama obrar contra los cánones presentando las dos infracciones: la moral y la social simultáneamente. La reacción del duque que recrimina a la duquesa enfurecido y avergonzado, lo mismo que la respuesta de la esposa, trazan su carácter y un contraste entre ambiente de fiesta y celebración (externo) y el ambiente moral de la situación (los planes criminales ocultos). Por el contraste, la figura del duque se achica a nuestros ojos. Diamante les permite a sus protagonistas expresar sus pensamientos, ideas y temores, libres de normas de conducta que obligan a soportar el abuso permitiéndole al personaje femenino afirmar su dignidad en la acción, cuando la denuncia y la protesta abierta y clara no conducen a nada.

A pesar del engaño y la manipulación de Juanilla y Jimena, triunfa el intento de casarse con los galanes de quienes ellas están enamoradas. ¿Cómo reconciliar este hecho? No es difícil porque Diamante hace del conflicto amor/ honor y de la convencional venganza sangrienta un verdadero juguete cómico. Fénix considera que buscar su felicidad y decidir su propia suerte es, privilegio y su responsabilidad. Para vencer la circunstancia, aprovecha la antigua creencia en el destino (que obviamente ella no comparte) para proteger su reputación y para que no se piense que ha faltado al debido respeto huyendo del hogar. Después de analizar la situación, considera:

que menor daño será
 que se diga que fui huyendo
 del destino conducida
 que no que mudé el discreto
 dictamen en que he vivido.

Pasión vencida..., II, 143.

Ingeniosamente, la idea que es el destino lo que decide la suerte queda anulada en los versos anteriores. Fénix señala el engaño. Su empleo es la farsa con la cual la persona queda exenta de responsabilidad de lo que hace. Por ser ésta la deducción natural en el contexto social en que Fénix vive, el engaño satiriza esa creencia y la sociedad que hace necesario su empleo. Hay ironía en la farsa en saber la verdad y tener que aparentar y engañar reforzando esa creencia y haciendo que persista. Raquel, que siente pasión en su pecho, se dice "Mas disimule el semblante" (I, 8). Para no dar la impresión de que se trata de casos femeninos únicamente, también los hombres engañan. Los cortesanos emplean el engaño con malicia, por ambición y con mala intención.

Por su actitud, las mujeres del teatro de Diamante parecen rebeldes, esquivas y desdefiosas, pero su vida no tiene fácil explicación. Las menos extrovertidas parecen aceptar lo que ellas creen querer, tratándose únicamente de lo que están acostumbradas a aceptar. En el nivel de la

apariencia, como lo hace Jimena, viven la convención social de modo que su vida se convierte en el enredo de la comedia. Los conflictos creados por sus deseos de cambiar la norma social por la ley humana pone a prueba su resistencia, su valor y su voluntad. Todas permanecen inmovibles en su postura resuelta y decidida porque piensan que hay grave daño en "que se diga... que mudé el discreto/ dictamen en que he vivido".⁴

La peripecia de estas comedias está hecha de manera que la valoración del libre albedrío es el vivo deseo de igualdad. Como las heroínas que violan la convención social lo hacen por favorecer el código moral universal, el conflicto tradicional en el teatro entre el individuo y la sociedad interesa solamente en el nivel de lo exterior. Más allá del conflicto entre personas, Diamante contrapone el principio de autoridad y el principio de libre albedrío y, como en tantas comedias áureas, al final se manifiesta la afirmación del derecho individual frente a la coacción exterior. En todas las comedias de intención social, el personaje femenino afirma su valor mediante el rechazo y desprecio a la ciega o arbitraria autoridad.

Los personajes femeninos no supeditan su felicidad a las exigencias de normas que les son impuestas con fuerza de ley y, según es común en el teatro, permanecen fieles a sí mismas y a sus sentimientos. Cuando hallan oposición,

deciden defenderse huyendo. Si se enamoran, lo arriesgan todo: la tranquilidad, la honra y aun la vida, desde que la gallarda dama de Lope dejó establecido que hasta morir es forzoso para quien ha de querer.⁵

Juanilla, el personaje más representativo del tipo convencional de la dama que viste traje de varón, sale de su papel femenino acostumbrado y limpia la honra del caballero con quien se quiere casar. Jimena no esconde su identidad, pero disfraza sus sentimientos para mostrarse fiel al ideal de hija y dama y permanecer en el sitio que tal conducta le merece para triunfar como mujer. Sus actos y su conducta están impulsados por el sentimiento de amor simple, aunque no exento de pasión. Defensoras de su persona o de su grupo humano, fabrican situaciones difíciles que ponen a prueba su coraje, su resolución y su valor. Rebeldes, buscan la felicidad en el amor satisfecho y, enamoradas, defienden el sentimiento de amor verdadero con coraje, valentía y con espíritu de aventura.⁶

Llenas de energía espiritual, inadaptadas o descontentas con el papel que les ha sido asignado en la sociedad tratan de trascender el estado de mujer, afirmando su condición humana. Para obviar las limitaciones, los prejuicios y las restricciones, las protagonistas, concentran el poder de la voluntad, la constancia, la fuerza y la tenacidad y se lanzan a vivir la vida en medio

de aventuras inocentes y peligrosas. Todas emprenden un viaje físico y psíquico a la vez que las lleva hasta la conciencia. En él tratan de evadir los obstáculos que les impide vivir en armonía en la familia y en la sociedad. Aun cuando las fuerzas de su personalidad tienen inspiración amorosa, las impele el mismo sentido de rectitud moral basado en el principio de la Ley Natural, que tanta influencia tuvo en el pensamiento del Siglo de Oro y que sirve de marco ideológico a las comedias. Dentro de él se puede entender el núcleo de este teatro. Así lo perciben y expresan los personajes:

use de libre las leyes,
y pues digo que le tengo,
halle el albedrío forma
de no parecer ajeno.

Pasión vencida...III,142.

La conducta rebelde de las damas podría interpretarse como un brote de feminismo, sin las aspiraciones de grupo que tiene en la actualidad. Las consideraciones de cada una son resultado de una actitud intelectual, personal y espontánea respecto a la misión a ellas encomendada por la sociedad que les da la razón de ser.

La dimensión feminista que tienen estas comedias se debe en gran parte a que todas las relaciones

interpersonales están determinadas por conceptos extremos o equivocados sobre el personaje, la mujer o la feminidad. El enfoque feminista, sin embargo, resultaría limitado porque dicha dimensión está en función del propósito más elevado del autor de reflejar en la mujer no la imagen del alma humana expulsada y fugitiva, sino el ser -cuerpo y alma- que anhela y siente. Siente el dolor y el sufrimiento; anhela el amor, la virtud y la belleza y en ello busca la felicidad, la grandeza y la gloria, distintas formas de salvación en que cada una, según su naturaleza, logra la trascendencia religiosa, ontológica o metafísica. Catalina, la bella y gran dama de Roma, siempre en busca de nuevos amantes, llega hasta el fondo de la realidad para alcanzar la esencia cuando decide que el amor que ella vive es finito y el que desea es infinito; Raquel, llevada contra su voluntad a una quinta, y la reina de Escocia en la prisión, se dan cuenta de que la falta de libertad alcanza tanto al cuerpo como al espíritu. Paradójicamente, la fidelidad y la constancia al amado o la defensa de la casta virtud las hace parecer esquivas, crueles y desdeñosas:

¿Por qué Señora Rosaura
tan desdeñosa conmigo?
Estudiáis en Catalina
los desprecios vengativos?
Si sólo el medio que tienen

de olvidarse mis martirios,
me niegan vuestros rigores;
dónde buscaré alivio?

Catalina la Bella, II, 31.

Esta actitud es una manera de defender el sentimiento de amor verdadero o el deseo de vivir amando la memoria del amor perdido que salen a buscar. Común es la actitud rebelde de las ingeniosas y urgentes jóvenes de tipo novelesco en las comedias de mayor intención social, donde el autor muestra ser un incisivo crítico.

La actitud crítica, inconforme y rebelde de las damas tiene un sello negativo dentro del universo dramático en que se mueven, pero el alto sentido humano y la motivación moral que Diamante da a los hechos de los personajes transforman a la joven valerosa y a la heroína rebelde y liberada en campeonas de su grupo humano con un hondo anhelo de reforma y elevados ideales de igualdad, justicia y libertad:

Fénix ¡Quién así de todo el mundo
 las tiranías vengara
 ...y quién en su mano
 su justicia defendiera!

Pasión vencida..., II, 135.

Están colocadas en medio de la sociedad y el autor las muestra atrevidas, amenazadas, defendiendo su vida y su auténtica naturaleza contra la enérgica presencia de normas basadas en rígidas maneras de pensar. Por ejemplo, la natural valentía que algunas demuestran es un hecho increíble. Manuela, la heroína de El defensor del Peñón, y Blanca, la protagonista de El remedio en el peligro, combaten con ardor varonil a quien amenaza su amor y dignidad, instando a quienes quieren protegerla a que vean

Cómo al lado vuestro
dice mi esfuerzo, mi sangre.

III, 76.

Todas estas heroínas ponen de manifiesto que la conducta heroica y la voluntad que las guía están determinadas por su noble condición. Es Leonor Trillo, la heroína en El Hércules de Ocaña, quien mejor ejemplifica la idea anterior. Movida por el amor, se une a los soldados que dirige el ingrato enamorado y a su lado combate con arrojo, fuerza y denuedo, llegando a merecer el título de alférez. Disfrazada de varón, en el fragor de la guerra y el estrépito de las armas, despierta nuevo amor e interés en el galán que la abandona en busca de honra militar. Cuando se entera de que por su osadía apresa el alma de los que la ven combatir, se da cuenta de que el soldado Luis

Trillo es Leonor, le pide al príncipe la mano de la dama, confesando que hace mucho tiempo la ama por su hermosura y su valor. El príncipe, que también la admira, concede al valiente soldado Céspedes su deseo. Premia con gran satisfacción el mérito de la pareja, aplaudiendo primero a la dama alférez con palabras entusiastas:

Señora doña Leonor,
huélgome de conoceros
y de saber que hay mujer
de tan varoniles hechos.

III, 32.

En otras comedias de este tipo, Diamante parodia palabras similares a las del duque en las que se encierra la noción aceptada que la mujer es débil, falta de ánimo e incapaz. La reacción a su hecho valeroso es que es gesto extraño, varoniles hechos o, más comúnmente, conducta negativa, y, por lo tanto, hace "desagradable el laurel" para la joven que estima su calidad de mujer.⁷

Cuando la protagonista de Más encanto es la hermosura decide que en la espada está su último remedio, se considera que ella está realizando actos reservados a los hombres porque la medida con que se estima el ánimo valiente no es neutral, es esencialmente masculina. Los criados y los graciosos, como los representantes del

pueblo, expresan el mismo parecer, con la diferencia que exige la ley del decoro en la comedia. El criado Tomate, emocionado ante la valentía de Aurora, exclama "Vive Dios que es marimacho". En ambos ejemplos se obtiene la visión de la feminidad según la percepción común en el mundo real y en el de la ficción. El título de una obra escrita en 1619 por Bartolomé Segura⁸ muestra la concepción de Santa Teresa como La amazona cristiana... y en alabanza, se llamaba a la reina Isabel el mayor Rey; a Santa Teresa, "varón y, muy barbado por añadidura".⁹ Lo mismo expresa, aunque de otro modo, Mauricio, el barba, en Amor es sangre... en cuyas palabras resuenan ecos de otros autores y, por convencionales, resultan más eficaces para el propósito satírico de Diamante:

Mujer cuyo parecer
toda confusión predice;
pues cualquiera mal se dice,
sólo con decir mujer
A mi daño os juntáis

Mujer, ambición y honor.

II, 364.

Rojas Zorrilla llama Mari Bernardo a la protagonista de quien el gracioso se burla porque tiene "nombre de varón y hembra".¹⁰ Y Caramanchel en Don Gil de las calzas verdes, de Tirso, llama a doña Juana hembrimacho, sugiriendo homosexualidad.¹¹ El abandono del hogar y de la sociedad

que las protagonistas lamentan tener que hacer, aun temiendo por su reputación, podría considerarse como un antecedente del portazo de Nora en el drama de Ibsen en intensidad y alcance, no en los detalles. La ironía que surge es que la lealtad moral del personaje corresponde a la libertad que obtiene la protagonista alejándose de su medio. Lejos de ella Teodora, (El Negro más prodigioso) y Catalina Pazzi, por ejemplo, que aspiran a reconstruir la persona fragmentada y casi desintegrada se niegan a desempeñar el papel a ellas asignado y a obedecer en cuestiones de amor y matrimonio. Siendo libres, no tienen que recurrir al engaño, a la doblez, ni a la astucia, como lo hacen Juanilla, Ximena y tantas otras heroínas del teatro.

Este mismo tipo de heroína valerosa que combate en la guerra como hombre y cautiva como mujer, lo encontramos en las comedias palaciegas, género que Diamante cultivó con no escasa fortuna. En este grupo se hallan sus creaciones más graciosas y las más señaladamente convencionales del autor. Juanilla la de Xerez, Porcia en Ir por el riesgo a la dicha y en Cuanto mienten los indicios..., Aurora, y Clavela en Más encanto es la hermosura, son jóvenes hermosas, intrépidas, llenas de ingenio y encanto juvenil, con todos los demás rasgos que Juana de José Prades ha señalado como características del tipo de heroína liberada popular en la comedia a todo lo largo del siglo XVII.¹² En éstas y en las

demás comedias nombradas, triunfa la voluntad de la dama, pero Diamante da significado a todas las travesuras que parecen estar creadas sólo para hacer reír o para divertir con el gozo que se obtiene de acumular obstáculos y dificultades para que la protagonista combata y triunfe venciénolos.

En ellas existe esa común disposición de las figuras femeninas de buscar la felicidad en el estado ideal de acuerdo con las condiciones vitales; por eso insisten en que se les reconozca libertad de acción y elección. Las vemos luchar contra difíciles situaciones en que las coloca la incomprensión y rutina con que se las trata. Diamante enfoca la misma cuestión al introducir el motivo del pueblo, apelando a la importancia del ejemplo y presentando el otro lado de la visión anterior para tocar el meollo del problema: Un regente, que ejemplifica la postura de muchos personajes masculinos, expresa el deseo de que se conceda a la mujer el sitio que le corresponde en la sociedad y que le ha sido negado por fanáticos irreconciliables:

El vulgo es bárbaro, y es
ignorante, claro está,
pues no repara, no ve
la distinción del discurso
en la prontitud, la fee
en la constancia, el valor

en la adversidad, la ley
 en la voluntad, la industria
 en el riesgo, con que hacer
 ventajas muy conocidas
 suele al hombre la mujer
 ejemplos observe el mundo
 desta verdad, pues aunque
 alguna contradicción
 cabe en esta regla

.....

...se admira

desde la mujer al hombre
 la desigualdad con que él
 siempre executa el dominio,
 y ella el rendido ser
 con que al dominio se ofrece
 pues la verdad no lo es,
 porque la mujer no es digna,
 sino porque no se ve
 con el uso envejecido
 del mundo admitida ley,
 hace en la mujer sin culpa
 desagradable el laurel.

No aspirar ..., II, 265.

Diamante deja claro que no está ofreciendo su opinión,
 sino presentando los diversos puntos de vista comunes.¹³ Se

vislumbra una cierta simpatía y una inclinación positiva hacia la idea de que la virtud femenina no sólo es fortaleza moral; que el valor es cualidad personal, no genérica, y que la voluntad es el sostén de la lucha que en las comedias es ética, estética y social. Raquel, quizás el personaje más conocido de Diamante, combate prejuicios de sexo, raza y religión. En La judía... reintroduce el tema del pueblo y del prejuicio en distintas capas de la sociedad a la que teme como duro juez. En el primer encuentro con el rey Alfonso, le asegura:

Que, aunque el vulgo lo necio
 En mí abono se apasione,
 Me ha de quitar, por lo menos,
 O lo hermoso en lo feliz
 o lo dichoso en lo bello.

II, 7.

En la corte, Alvar Nuñez y Garcí López se niegan a tratar con ella asuntos del reino cuando queda encargada del gobierno. Cuando Raquel insiste, Alvar Nuñez le pregunta "¿a ti se ha de consultar?" y Garcí López, que coincide, agrega "no son negocios para ti", "¿Sabrás sitiar una plaza? ¿sabrás plantar un cuartel? ¿sabrás dar para un socorro?", "Medios y trazas poner?", (III, 14). La respuesta de Raquel es un pronunciamiento de autosuficiencia:

Raq. Pues, por qué no he de saber?
 De que lo digan me corro
 Sabré un moro acometer,
 Un ejército vencer
 y una ciudad combatir

Alvar Fánez Falsas presunciones ganas

Raq. No son sino verdaderas
 Seré yo de las primeras?

----- Ni de las segundas vanas

Ibid.

dice con sorna, Zara, un exponente de la clase a que más se refiere el regente Octavio (No aspirar...) en cita anterior. Al comienzo de la obra, cuando el padre de Raquel le da las palabras que ella ha de decirle al rey, ella responde indignada:

No he menester persuadir
 con ajenas razones.

I, 7.

En el debate con el rey, Raquel demuestra agilidad mental y capacidad para razonar que su padre no sospecha en ella. Controlándose un poco, explica: "si fuera el discurso ajeno", la persuasión perdiera efecto y si

triunfara:

No quiero que nadie diga
que ayudó con su advertencia. I, 12.

Más que soberbia o vanidad, las palabras anteriores de Raquel encierran un hondo anhelo de afirmar su individualidad. De ese anhelo surgirá un sinnúmero de conflictos que confirma la percepción arriba mencionada respecto a la división social de la virtud según los sexos. El regente subraya el mal social que denuncian, combaten y viven dramáticamente los personajes femeninos.

En La Reyna María Estuardo se ocupa Diamante de la polarización artística popular, clásica y cristiana, que asocia a las reinas con Venus y Marte, de la glorificación de la virtud femenina como la negación absoluta; de la transformación de la virtud en el ideal de castidad y de la mujer casta convertida en la mujer ideal. La apoteosis final de la protagonista, que, como representante de Venus, pasa a ser la más grande y luminosa estrella del cielo, da lugar a una injusticia:

Diole vna Estrella en el
cielo a Venus Júpiter,...
.....
A Minerua la dexaron
desfauorecida, ...

porque quien méritos tiene,
jamás ha tenido estrella.

La reyna María E..., II, 435.

Los dos modos extremos de percibir la virtud y la personalidad femenina, la idealización y la vilificación, aparecen en las comedias como una distorsión de la verdad humana nacidas del error de querer destruir una parte de la naturaleza. Diamante parece haberse propuesto corregir ésta y otras injusticias intentando otra vez objetividad. Pero lo que busca, en realidad, es crear personajes complejos, seres humanos no unidimensionales. Dice explícitamente que:

...es desvarío,
tratarse como muertos,
los que están vivos.

La Magdalena...II, 31.

Coincidente con esa actitud, Diamante crea sus personajes dotándolas de rasgos positivos y negativos, pero la interpreta de una manera que pretende ser objetiva porque representa su vida. Así entendemos que Teodora, como hermitaña, ejemplifique la conducta de espíritus fracasados que no se resignan a estructurar la vida según normas de moralidad consideradas por ellas equivocadas.

Jóvenes duquesas, princesas y reinas quienes han de elegir ser reina o mujer contravienen la norma o la orden de que deben casarse, tener hijos y depender de los hombres no sólo en las decisiones del gobierno sino hasta en las más personales. Margarita en No aspirar..., Isabel de Inglaterra en La Reyna María Estuardo se desempeñan muy bien en el papel de gobernantes, pero desprecian a quienes tratan de cortejarlas para hacerlas instrumentos de su ambición en el juego de la política, dominarlas o sujetarlas. Los personajes femeninos, como dice con picardía un criado que comprende su esquivéz, "están tentados a la armonía"; su actitud rebelde es debida a que todas valoran su autonomía, quieren elegir libremente y casarse por amor. Algunas defienden su derecho a elegir, posponiendo una boda fijada y hasta ofrecen la corona del reino como precio de su libertad. En las palabras de algunas vibra un acento doloroso que se percibe en la nota de su vigorosa protesta. Antes que pactar y tener que aceptar uniones espiritualmente estériles, los casos extremos ven su única defensa en la rebeldía infinita. Amenazantes protestan: "resuelta estoy", "Primero me mataré" (No aspirar a merecer, II, 265).

Catalina la Bella es la gran dama romana, quiere ampliar su rol, representar el papel que mejor se aviene con su personalidad; de igual sentido, aunque de otro modo, Aurora (Más encanto...) se resiste a aceptar al valeroso

soldado Ruguero por ser unidimensional hasta cuando, obligado por la magia, aprende que el amor es parte de la vida. Raquel es la judía, y además, la favorita del rey. Hay princesas como Fénix en Pasión vencida...o Margarita en varias comedias, quienes se niegan a casarse con galanes más ambiciosos que amantes o con pretendientes de quienes ellas no están enamoradas; Catalina Pazzi rehusa ser un instrumento más en la larga cadena de afrentas y venganzas entre dos familias nobles, cuya ofensa original ya nadie recuerda. Para triunfar en su deseo, Catalina, igual que las demás protagonistas de este tipo, se somete a terribles padecimientos al ver amenazada su vida, su sentimiento o su dignidad. Por no resignarse a aceptar el destino que le ha sido trazado arbitrariamente en la sociedad, siente luego la culpa de su imperfección. En algunos casos, este sentimiento de culpa crea la situación trágica.

Dentro del teatro del Siglo de Oro, la persona supera la situación y es espiritualmente transformada. Por medio de la razón, la voluntad y la ayuda de la gracia, el personaje alcanza el triunfo de la gloria. Diamante no les da a sus personajes un nuevo ser, ya que en su teatro éste es el yo interior que guardan en su íntimo sentido moral. De él emana el amor que les da fuerza para luchar contra las circunstancias. Las que sufren una muerte trágica alcanzan altura heroica.

Raquel y Justina aceptan con coraje, aunque no sin temor, la alta misión que les ha sido encomendada; salvar a su pueblo poniendo su hermosura al servicio de una causa oficial, como lo hicieron las grandes mujeres de la Biblia. La conexión histórico-legendaria que hace David para mover con el ejemplo a Raquel, es interesante si se tiene en cuenta que Raquel es sentenciada a muerte por su pasión y Justina, que recibe el galardón de la santidad en la comedia, tiene el mismo fin. Diamante las trata con imparcialidad.

En La judía..., Diamante muestra que la atracción sexual entre personas forma parte del orden de la naturaleza; transforma la pasión en amor hondo y verdadero. Situándose más allá del bien y del mal, se abstiene de juzgar las situaciones o los personajes para mostrar, en cambio, la universalidad de la pasión. La destrucción de las reinas históricas, según la interpreta Diamante, no es causada por la pasión amorosa, que en la mentalidad popular encarna la mujer, sino por otras fuerzas que sugieren, entre otras cosas la falsificación artística de la pasión verdadera, de la verdad histórica y humana. Se percibe en lo anterior la preocupación estético-moral señalada en otros género de comedias en que Diamante burla, viola o parodia convencionalismos artísticos basados en la distorsión de valores verdaderos o de la personalidad verídica del modelo histórico visto y recreado, ya como

camino de gloria, ya como instrumento de perdición. Negado uno y otro, el personaje adquiere una personalidad más auténticamente humana.

La insistencia del tipo de la mujer varonil como defensora de la verdad, del amor y la fe, evidencia la preocupación de Diamante por cambiar los retratos artísticos unidimensionales y contradictorios del ejemplar femenino. Tal preocupación parece ser una de las tareas que se propone como refundidor o creador de comedias y de personajes dramáticos. El riesgo que supondría se evidencia en la clara preocupación por hacer la verdad (histórica y humana) el fundamento de la verdad poética de su teatro trágico. Entonces, el temor de Raquel y la defensa que hacen todas las demás protagonistas de Diamante de la libertad de acción y elección podrían servir, por traslación de sentido, para establecer las relaciones del autor con su público. Margarita en No aspirar, por ejemplo, no deja que el pueblo gobierne; tampoco impone el poder de la monarquía absoluta, sino que vincula a ella los deseos populares. El querer decidir por sí misma no atendiendo sólo el deseo del pueblo, responde al afán de formar o reformar el gusto popular, lo cual define la misión artística, ética y social de los personajes femeninos.

En los personajes femeninos de los dramas devotos,

Diamante presenta el otro extremo del concepto popular de la imagen femenina en el tipo de la santa: un ser de naturaleza angelical, modelo de perfección o virtud excelsa o un ejemplo de lo extraordinario, un milagro personificado de sin igual virtud. Diamante las desmitifica y las hace simples personas para mostrar la fuerza y el poder de su voluntad ejercitada para defender su persona y su interés contra todas las circunstancias o tendencias adversas a su deseo. Lo que resalta en ellas es la voluntad y la acción heroica que resulta de una decisión personal. Sus comedias devotas parecen una reacción a la incorporación de personas de carne y hueso al plano sobrenatural. Todas aspiran a ser fieles a su decisión y por ello tienen que superar obstáculos enormes que ponen a prueba su firmeza y su valor. Luchan contra su naturaleza, contra el deseo propio y ajeno, demostrando que para ellas el estatuto moral y la vida no son principios que se contradicen.

En su medio se idealiza la castidad y la pureza, se condena el arrebató de la carne, pero, al mismo tiempo, se persigue y asedia la virtud que algunas defienden con firmeza hasta la muerte. La noción popular, reflejada en los personajes que las rodean, es que su santidad es ingénita, pero Diamante les da autonomía de todo poder sobrenatural en defensa del libre albedrío para resaltar que su virtud está protegida por la vigilancia del espíritu, la fortaleza de su carácter y la conciencia de su

dignidad personal. En ellas se suma el heroísmo, el ascetismo y la pureza. Por otra parte, el asalto a la integridad moral de las damas es un tema al que aluden muchos graciosos del teatro. La manera en que los personajes femeninos en cada obra responden a la circunstancia -el martirio y la rebeldía o santidad- manifiestan su carácter valiente, su temperamento emocional y su individualidad. El conflicto externo tratado como un choque de voluntades, actitudes e intereses, lo viven en igual grado de dramatismo las santas y las pecadoras, pero hay un dramatismo trágico en las reinas y en las mártires, por reflejarse en ellas el temor a la condena civil y eterna.

La preocupación por conservar la virtud casta es además un modo cierto de alcanzar la gloria y llega a corresponder al deseo masculino de fama, la inmortalidad. En los tipos de penitentes y hermitaños se relacionan la confianza en los valores humanos y la doctrina de la redención: "...que no hay ningún pecador a quien no llama[Cristo]" (Catalina la Bella, I, 14) para presentar la verdad de otra posible salvación en la pecadora tocada por el amor de Dios. Pero a pesar de que la idea teológica fundamental referente a la intervención de la Gracia en el destino final está presente, hay toda una nueva serie de elementos en los cuales el dramaturgo hace hincapié con particular insistencia para dar importancia al aspecto

práctico, ético, y psicológico del problema humano, lo cual es coincidente con su propósito de demostrar la libertad que tiene el individuo para decidir su suerte terrenal y eterna y de enseñar cómo el nuevo ejemplar femenino aplaudido en el teatro puede llegar a ser útil a la sociedad.

Esa es la importancia que tiene en su teatro Magdalena como personaje dramático y como nombre que toman varias de sus protagonistas en la religión. En Magdalena se multiplican y resumen los antecedentes y las futuras imágenes femeninas que buscan la felicidad y obtienen la gloria. El interés y el gran atractivo que tiene el tipo de Magdalena en el público deriva de la capacidad de producir afecto y piedad. Ese parece ser el éxito dramático de Catalina Pazzi, Teodora, Juliana y María Estuardo. La persistencia en el teatro devoto sugiere la actitud de Diamante hacia la mujer que, habiendo vivido una vida plena, se arrepiente y abraza la virtud. La teología presente en las comedias devotas resulta de la vida y de la experiencia en el vivir, lo cual está de acuerdo con la tradición cristiana:

Rosaura: Yo voy cansada de ver
 que quiera persuadirnos al error
 de creer que es santidad
 su estudiosa afectación.

La Magdalena..., III. 28.

La Gracia está presente de manera vital e intelectual en Santa Teresa, la protagonista que transmite el tema de la humanidad, fundiendo lo estético y la ideología de la salvación del alma. Diamante logra un fin práctico para la comedia, según es propio del género, a través de la psicología de la elección. Catalina elige, según es propio de una naturaleza como la suya, por el camino de la vida y el amor. En su papel ilustrativo, Catalina hace del amor y el arrepentimiento la norma de la salvación y de la conversión un ejemplo de pasión inmensa nacida de su naturaleza mudable y enamorada:

Cat.	Vengo loca, Fenisa de enamorada,
Fen.	¿De quién?
Cat.	Quien sea está convidado.
Fen.	Voló Lupercio
Cat.	Este amor no es como aquel, que aquí es toda templanza, la que allí fue torpeza: aquí atención sola, la que allí desenvoltura; luz aquí, lo que allí sombra. Y finalmente, esta es, según las señas me informan,

una pasión que no tiene
semejanza con las otras.

II, 22.

El tema de que lo mutable es lo único permanente en la vida está en función de demostrar el poder y el efecto renovador del amor.

Catalina la Bella es el tema y el subtítulo de la Magdalena de Roma. El gentilicio le da un toque local a las características de este personaje legendario, pero el papel de Catalina sigue siendo universal por permanecer dentro del prototipo bíblico de la pecadora redimida. Originalmente mujer alegre que participa en todas las diversiones, fiestas, gustos y regocijos del mundo, parece vivir olvidada de Dios, por lo cual es objeto de injurias y condenas. Pero en su vida interior Catalina conserva valores secretos. Lo atestigua uno de sus críticos que, "En la caridad descubre,/que algo en el alma le queda" (II, 14). Junto a la lujuria, la lascivia y la sexualidad características del tipo, Diamante le atribuye el juvenil amor a los placeres de la vida, dando a su mundaneidad un tratamiento elaborado y singularmente vital. Al final, se abandona todo para servir, buscar y seguir a Cristo. El auto de la Pasión incrustado y la alusión a:

aquel trance de

amargura,
que Magdalena pasó
no hallando el amado Cuerpo

III, 29.

es en realidad la *Visitatio Sepulcri*, coincide con la cena en que culmina el desfile comunal para juntar en la escena final el tema de la muerte y la resurrección de la humanidad simbolizada en la protagonista, convertida en el discípulo más importante de la religión.

Pero no todas eligen salvarse; al lado de la santa, Diamante presenta el tipo de bandolera como jóvenes que, no pudiendo casarse por haber sido sexualmente abusadas, se rebelan contra la sociedad que las desprecia y les impide seguir viviendo en ella respetadas. Para vengarse ellas, optan por una conducta antisocial en un último esfuerzo por afirmar su personalidad, soslayando la cruel humillación. Su decisión es moralmente equivocada, pero comprensible desde el ángulo de la verdad humana. En dicha dualidad, se ocupa Diamante de las preocupaciones teológicas y morales, no dejando que la bandolera se haga santa. A. Alexander Parker, en su estudio "Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro", considera que ésta es una doctrina monstruosa, mucho más que la presentación de bandidos como idealistas sociales y políticos.¹⁴ Unas se hacen penitentes, otras, las que no pudiendo perder la conciencia

de su error, se desesperan y acaban suicidándose porque
Cristo llama:

y seguirle ella pudo
teniendo la libertad.

Diamante ofrece en cada uno de los tipos distintas posibilidades de dar solución al problema humano de la libertad y al teológico del libre albedrío, la Gracia y la predestinación. Dramatiza el tema, limitando lo sobrenatural, haciendo el ángulo social y psicológico moral más creíble a todos, y adelantándose a los críticos, registra la sorpresa que causaría

¿ Cristo vestido de gala
en la tierra? ¿La lascivia
en penitencia mudada?

La Magdalena..., II, 18.

Los dos tipos femeninos extremos, la santa y la bandolera, no representan los distintos estratos ni las distintas clases de religiosidad; más bien manifiestan los efectos que la experiencia tiene en las personas, acentuando las circunstancias y experiencias adversas como peligros del vivir. En estos tipos, Diamante muestra interés en la psicología práctica y hace un examen emotivo y conmovedor de los factores que llevan a la decisión de las damas. Al hacerlo, patentiza que las acciones de los

personajes no siempre están dictadas por la recta razón y explora la influencia del medio en la personalidad.

Isabel-Rosaura, que acompañando a su dama entró al convento llevando sus muñecas, años más tarde decide que no esa esa su vocación.¹⁵ Niña-mujer, viaja a Roma para revocar su voto de castidad y, casarse luego con Federico. En el camino padece grandes humillaciones y el ataque sexual de un grupo de salteadores de familia noble que la roban y dejan a su amante medio muerto en el camino.¹⁶ Sabiendo que él no podrá casarse con mujer deshonrada, promete venganza y como otras salteadoras del teatro o la realidad, la joven se une al grupo de bandoleros, roba y mata como cualquier criminal.¹⁷ Su transformación revela que hay en ella un sentido de culpa por no haber cumplido su voto, lo cual se justifica en la comedia en el detalle de la edad; pero interpreta su desgracia como castigo y como otra injusticia tan grande que su lamento, una protesta cósmica, alcanza altura mítica porque se revela contra su hacedor:

Isab.	Cielos injustos...
	cielos
	rigurosos,...
	justicieros,
	pues en castigo del voto,
	que quebrantó mi deseo,

os vengáis de mí, pues yo
 ciega obstinada acepto
 vuestro castigo cruel,
 y una vez rotpido el freno
 de la modestia en venganza
 de vuestro justo decreto
 o injusto, daré de mí
 escandaloso escarmiento,
 pues el cielo me olvida,
 no es mucho que olvide al cielo.

Sta. Catalina..., I, 123-4.

La teología de Diamante engendra una concepción de la vida y de las fuerzas que la rigen, asomándose con ello al debate de la Gracia dentro de las líneas asociadas con las teorías molinistas. Las palabras de Isabel ejemplifican dos aspectos fundamentales en el teatro de Diamante. Uno es el inevitable error de interpretar la voluntad divina; el otro, el ángulo humano e imparcial del tratamiento de la dualidad santa/bandida. Diamante enfatiza la fibra humana y de ella exprime todo el dramatismo inherente al tema. Frustrado el amor y la felicidad, o no pudiendo perder la conciencia de la dignidad humana que han tratado de afirmar a todo trance, estas jóvenes se rebelan contra la sociedad que reconociendo su inocencia pone en ellas la responsabilidad. Diamante hace una distinción: la Isabel en Santa Teresa se arrepiente cuando invoca a Teresa y se

hace penitente, las Marcelas en Santas Teodora y Santa Justina, inician su desgracia con un engaño que nace del egoísmo. Lo realizan pactando con el demonio, causando mal en los demás, acaban suicidándose y encarnando al demonio, andan por el mundo haciendo el mal. Unida a la preocupación religiosa dada por los demás autores, se encuentra la dimensión secular que subraya el efecto negativo de la circunstancia social; la horrible experiencia sirve de enseñanza: amonesta sobre las amenazas de la vida, quizá el sufrimiento conmueve y evita futuros crímenes.

Característicamente, el cambio del personaje de virtuosa a santa o criminal está explicado lógicamente desde el ángulo psicológico y moral que en el arte aristotélico son maneras de llevar a cabo la transformación de los personajes. La dimensión de causa y efecto apunta al peligro del abuso y a las consecuencias a que conduce someterlas por la fuerza. El abuso del poder o la fuerza no teniendo en cuenta los sentimientos, pensamientos, deseos y resoluciones de los demás crea reacciones violentas como la de Isabel-Rosaura; odios entre familias (los Pazos y los Salvati, en Santa María Magdalena de Pazzi) o entre nobles envidiosos, galanes celosos y damas que son fieles al amado humano o divino. Tratada de este modo, la santa y la pecadora tienen las mismas posibilidades de decidir: la virtud o el pecado; el

arrepentimiento o el olvido del bien. La valentía que las identifica y las une sugiere que ambos espíritus son intrépidos. Lo que las distingue es la circunstancia, la experiencia que influye en el efecto que la adversidad tiene en el alma de cada una. Unas abrazan la virtud; otras optan por el martirio y otras, eligen el crimen, conscientes de lo que hacen, en un intento desaforado de conservar su propio valor. Cuando la elección conduce al desastre físico (la muerte en el martirio) o espiritual del que se suicida (la condena eterna), Diamante establece el conocido paralelo entre la el teatro y la vida, pero incluye el destino humano. Presenta el momento de la elección como el instante clave y el acierto o el error como lo que determina el final feliz o trágico del personaje.¹⁸

Las acciones no señalan las virtudes ni los vicios de los personajes, sino que llegan a definir su temperamento fuerte y decidido, pudiéndose considerar la producción de Diamante, mayormente la comedia galante y el drama trágico, como un teatro esencialmente psicológico. A través del tipo de la bandolera Diamante señala contradicciones básicas en el tratamiento de la honra en la Comedia: los hombres que guían la sociedad violan con impunidad y hasta con la sanción de la ley, su propia ley moral y los sentimientos de las damas. En el caso de un rey o su representante no hay apelación: él da, no quita la honra;

en la mujer, en cambio, se castiga como agravio cualquier infracción real o imaginada, como es el caso de las esposas en los dramas de venganza de Calderón. Para los historiadores del teatro, los episodios de sangre y violencia en la escena, son herencia de Séneca.¹⁹ En este sentido los tipos femeninos rebeldes se proyectan como personajes de oposición.

Isabel-Rosaura y las Marcelas son la realización plástica y dramática de las contradicciones básicas entre el principio moral y la conducta de la sociedad, no muy distintas de las que critican entre otros muchos escritores, Sor Juana Inés de la Cruz, en las famosas redondillas a los hombres necios, Cervantes en El curioso impertinente, Rojas de Villandrando en su Loa a la Comedia y Alarcón en estos versos pronunciados por el gracioso de la comedia que, aunque largos, merecen citarse:

Tristán	¿Qué es lo que más condenamos
(gracioso)	En las mujeres?
	
	Ser fáciles? ¿Qué han de hacer?
	Si ningún hombre porfía,
	Y todos al cuarto día
	Se cansan de pretender?
	Ser duras? ¿Qué nos quejamos
	Si todos somos extremos?

Difícil la aborrecemos,
 Y fácil no la estimamos.
 Pues si los varones son
 Maestros de las mujeres,
 Y sin ellas los placeres
 Carecen de perfección,
 Mala pascua tenga quien
 De tan hermoso animal
 Dice mal ni le hace mal
 y quien no dijere: Amén.

Todo es ventura, II, 632.20

Menos explícito es el juicio del criado de Federico, que viendo a su amo roto, sin Rosaura y sin honra le dice que no sufra "porque no tener mujer/ es fortuna en estos tiempos": Santa María Magdalen Pazzi, I, 126. Los versos anteriores y los ecos debilitan los resortes que sostienen la ficción. La violación se refleja como un rompimiento de la ley universal y su efecto, la desesperación o la angustia del personaje, aumentan el sufrimiento que causan las presiones del mundo en que viven. La virtuosa joven Catalina Pazzi también sale del convento; elige la santidad laica, pero sus pretendientes, ya obsesionados con su afamada belleza, la acechan y mortifican, encontrando mayor fuerza y poder seductor en su firme pureza. El tener que huir y encerrarse en un convento de clausura para vivir como ella ha elegido, convierte a Catalina en santa y juez.

La estricta doctrina ascética de la difícil negación tiene como efecto cambios que se operan en el estado de ánimo. La renuncia que afirma o conduce a la virtud influye en el modo de percibir la realidad exterior y, a su vez, proyecta el estado interior del personaje, donde lo sobrenatural, las voces y los signos portentosos de los cielos que caracterizan el género tienen importancia también en la dimensión psicológica.

La ansiedad, el temor y la culpa se manifiestan en las visiones y "avisos" de la satisfacción o insatisfacción divina con las prácticas devotas. La promesa de premio (la gloria) o reprobación definitiva, lleva a las presiones, a la esperanza y a la inseguridad, a la duda y al drama que vive el personaje, cuya realización plástica puede hallarse en Santa Teresa. En los dramas trágicos se ve cómo la fuerte presión de la circunstancia afecta la imaginación ilusoria y cómo ésta influye en el comportamiento, a veces supersticiosamente, en la actitud de la protagonista frente al mundo. Así, la visión del puñal que brilla en el aire, la voz de ultratumba que despierta a la reina María Estuardo que, escondida en los montes, comienza a dormir sin soñar, seguida de ecos incesantes que ella escucha en un estado medio consciente. Las primeras palabras que pronuncia en la escena evidencian el desasosiego a que la tienen reducida el sufrimiento, el terror y el miedo.

En La judía, Raquel confiesa al rey Alfonso el desasosiego que le causa hace varios días un sueño que supersticiosamente interpreta como profético y el rey considera "fantásticas ilusiones". Calvo, con la inteligencia intuitiva que suele darse en el tipo del gracioso, comenta:

Y apostaré que no es [sueño]
soñaba un ciego que vía.

II, 12.

Con las palabras de Calvo, la proyección de los estados interiores resultantes de conflictos se aleja de lo sobrenatural para bordear en lo psicológico, con una modernidad que acerca su tratamiento a un proceso psicoanalítico, sin dejar que ello nos distraiga de la importancia dramática que tiene el motivo de la ilusión y del sueño. A pesar de que Diamante establece su origen clásico llamándolo oráculo e "imagen de la muerte", pone en claro que se trata del oráculo de su corazón. Dramáticamente, las visiones del Niño, la Virgen, Cristo, el infierno y la gloria constituyen, como siempre, el aspecto sobrenatural de la obra. Pero junto a los ecos, el puñal y la sangre en el sueño de María y el clavel rojo que Raquel ve brotar de su pecho adquieren un carácter apremiante como signos explicativos del angustioso y desesperado estado en que se encuentra el personaje, perdida

su libertad física o espiritual en el encierro de la cárcel o en la clausura.

En todas estas figuras, Diamante funde el tipo tradicional de la mujer varonil y la imagen de la heroína liberada, en un personaje que es la exaltación de la vida cotidiana y del individuo concreto que lucha con los problemas de la existencia. Este tratamiento da al tipo y al personaje una nueva y profunda dimensión. Su resistencia a la circunstancia hace heroico su existir y este ser existencial, en efecto, es el héroe moderno.

Como héroe moderno los personajes femeninos tienen las mismas tensiones, ansiedades, preocupaciones y aspiraciones que los hombres. Ellas no nacen de la nada ni existen en el vacío. Su dirección y contenido, como ha señalado Maravall, tiene raíz en su carácter, en su posición y en su estado.²¹ Sus angustias, sus triunfos y sus fracasos constituyen una acción presionante sobre el personaje, que debe ajustar su conducta para triunfar en su propósito. Cuando las hallamos en la comedia están atravesando una crisis o enfrentando papeles sociales y sexuales que quieren superar. Las palabras de protesta de las protagonistas en las comedias palaciegas de mayor dimensión social las proyectan como personas abiertas y seres metafísicos. Un ejemplo son los versos siguientes, que expresan, a la vez, la conciencia y el deseo de que se les

trate con igualdad.22

¿Se debe privilegiar
 habiéndole de ganar
 el dominio a la mujer?

 ¿Es de mayor jerarquía
 el hombre en su preheminencia?
 ¿Tiene más vida, más alma?
 ¿goza de mejores potencias?
 pues, ¿por qué ha de avasallarnos?
 ¿No es de la propia materia
 que nosotras?
 Pues, ¿en qué funda su ambición soberbia?

Pasión vencida..., II, 135.

En los dramas de las dos reinas trágicas, honra y gloria son términos que se repiten muchas veces, pero en boca de nobles cortesanos pierden toda la significación que tuvieron en el pasado y cobran una resonancia hueca en el presente. No resulta, pues, contradictorio, aunque sí una ironía, que el choque de voluntades, actitudes e intereses que produce el conflicto en los distintos géneros de comedia en el fondo sean ansiedades iguales o semejantes a los que preocupan a los hombres. Así lo evidencian momentos como el siguiente, que el dramaturgo ha hecho a modo de duo operático:

Ed. El mundo esculpa
 Ma. en mármol.
 Ed. En Bronce.
 Los dos. Y quede
 contra villanas industrias
 Ma. yo reconocida siempre.
 Ed. Y yo enagenado nunca.

La reina María..., II, 446.

David, el padre de Raquel, expresa lo mismo con
 sentimientos conflictivos:

Dav. Hoy a la cumbre de Alfonso
 Te subo; ¡mas hay de mí!

I, 2.

Para bien del pueblo hebreo
 y de la fama el clarín
 Tu nombre eterno publique
 En uno y otro confín.

Ibid.

Diamante proyecta la visión de que el deseo de gloria o
 poder, el orgullo, la obstinación, la soberbia y la
 ambición que caracteriza a sus figuras, cuando no dominan y
 enceguecen, son cualidades vitales o señales de grandeza

espiritual. El deseo, transformado en pasión, cambia la vida y la suerte del personaje. Lo nuevo es que en su teatro, tanto la mujer, como el hombre sientan y padezcan los efectos de la pasión. El deseo de dominio y poderío es común a los dos sexos y tan fuerte como el deseo amoroso. Los personaje masculinos y femeninos se aniquilan, se deshacen y se destruyen unos a otros y a sí mismos en las dos obras más trágicas del autor. Las reinas, santas, mártires, princesas y duquesas, con todo su propio respeto, castidad, honor y sentido del deber persiguen sus intereses particulares, insisten en que se las trate con justicia, se les reconozca y respete su dignidad y, si no lo consiguen, hasta las almas angelicales protestan y luchan en santa rebeldía.

Notas del capítulo VIII
Temas, tipos y papeles

- 1 Amor es sangre..., II, 361.
- 2 J. A. Maravall, La cultura del Barroco (Barcelona: Ariel, 1975), pág. 346.
- 3 Isidore Silver, "Humanism, The Conscience of the Renaissance", en Studi Francesi, (Milán: 1962), No. 17, 201-7; Il Pensiero italiano del rinascimento, Florence, 1940, de Giovanni Gentile. Entre las fuentes directas manejadas, pueden citarse la Oración acerca de la dignidad del hombre de Giovanni Pico della Mirandola (1463). Trad. de José María Bulnes Aldunate, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1970, *passim*; Of the Novility of Womankynde, Agrippe of Nettesheim (1542); Montaigne Selected Essays. Blanchard Bates, ed. (New York: The Modern Library, 1949. Del siglo XVIII, por ser el más próximo al Siglo de Oro, An Essay on Man y Moral Essays de Alexander Pope, en The Best of Pope. Ed. de George Sherburn (New York: Thomas Nelson and Sons, 1948), págs. 114-198; y los Dialogues Concerning Natural Religion de David Hume. Ed. de Norman Kemp Smith, (Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1976).
- 4 Pasión vencida..., II, pág. 143
- 5 La Gallarda Toledana, Obras de Lope de Vega. Tomo IV. Real Academia Española. Nueva ed. (Madrid: Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1928).
- 6 M. Ruth Lundelius, "The Appeal of The Mujer Varonil in the Theatre of The Siglo de Oro." Tesis Doctoral. Universidad de Pennsylvania, 1969, pág. 96.
- 7 No aspirar a merecer... II, 265.
- 8 Cf. Nota 9 del Capítulo V, pág. 256 en este estudio.
- 9 Cf. Alejandro Pidal Doña Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús, Paralelo entre una reina y una Santa, (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1904) pág. 55; Martín A. Hume, Queens of Old Spain (London: McClure, Phillips, 1906), *passim*.
- 10 Cit. por Carmen Bravo-Villasante, La mujer vestida de hombre..., pág. 166. Las alusiones a hermafroditas y a los casos de homosexualidad, frecuentes en este estudio, págs. 78, 122, 195, 198, parecen, todavía, exageradas, por salir de los criados, y a pesar de las más recientes interpretaciones de los conceptos freudianos que postulan

una básica atracción hacia la madre, no hacia el padre, como base de la homosexualidad femenina. Véase The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Sprengnether, eds. (Ithaca, New York-London: Cornell University Press, 1985. Una reacción, o quizá, una defensa implícita parece ser la consistente presentación que hace Diamante de mujeres de gran coraje y muy femeninas. Cercana al espíritu de Diamante, en este momento, es la opinión de Katherine Rogers, que mofa el que "The sex variant is constructed by male supremacy as a desire of women to be male" en Troublesome Helpmate: A History of Mysogyny in Literature. Seattle: University of Washington Press, 1966.

11 Obras dramáticas completas, ed. de Blanca de los Ríos (Madrid: Aguilar, 1962) I, pág. 409.

12 Juana de José Prades, Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos. Anejos de Revista de Literatura, 20 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963), pág. 75.

13 Diamante parece estar revitalizando los antiguos debates sobre la mujer que en el siglo XVI volvieron a suscitarse, con nueva fuerza, por las teorías científicas de obras como El arte de los ingenios, del Dr. Huarte de San Juan, considerado el padre de la psicología diferencial. Lo interesante es que Diamante utiliza el mismo método analítico; fija la atención en el temperamento del personaje y observa de manera sistemática los fenómenos psíquicos. Igual que Huarte de San Juan, Diamante se proyecta en sus obras, independiente y renovador en su filosofía -la filosofía natural- y en lo religioso, un sincero y sencillo creyente. Diamante debió conocer muy bien El arte de los ingenios para las ciencias. Pues, también es posible rastrear ideas y puntos de contacto en las actitudes y nociones que Diamante cuestiona, disputa, ataca, defiende o "prueba" en sus comedias. Desde este ángulo podría darse nuevo sentido al problema de lo acertado y/o lo erróneo del rigor con que se interpretan, en el presente, ideas, principios y nociones del pasado por respeto a la autoridad. Hasta aquí las coincidencias.

Dede el enfoque temporal que favorece, se aleja de las conclusiones de Huarte. Mediante el empleo del método empírico y con énfasis en lo individual, Diamante demuestra la posibilidad, masculina y femenina, para la virtud y la nobleza y dignidad del alma humana. Relacionando todo lo anterior, llega a parecer más clara la elección sistemática de personajes femeninos tradicionales, reales o imaginados, que actúan como modelos, rebeldes y apasionados, de libertad, en una "acción" que es fiel ejercicio del libre albedrío. Véase Mauricio de Iriarte, El doctor Huarte de

San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial, 3a. ed. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1938); reimp. 1939 y 1948; G. Ferrero, "The Problem of Women from a Biological point of View" The Monist 4 (1984), 261-74.

14 "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," Arbor, 13 No. 43-44 (May-August, 1947), 395-403. A este respecto puede consultarse también su Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe 1599-1753 (Edinburgh University Press, 1967); traducción española, Madrid, 1969.

15 Alusión, tal vez, a Las muñecas de Marcela de A. Cubillo de Aragón, "Clásicos olvidados", Angel Valbuena Prat, ed. en BAE, tomo III (Madrid, 1928).

16 Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara escribieron, en colaboración, la comedia El capitán Serrallonga y Bandos de Balona sobre el rapto de una joven que se hizo luego su compañera y cómplice. El Serrallonga fue personaje real. Sus correrías y crímenes eran notorios. Fue capturado y ajusticiado el 8 de enero de 1634. Cf. Victor Dixon, "El auténtico 'Antonio Roca' de Lope" en Homenaje a Fichter..., pag. 175.

17 Similar es el caso sucedido en California a una joven rica, Patty Hearst. Sobre esta criminal moderna se han querido hacer películas y obras, pero la influyente familia no ha dado la aprobación.

18 Angel Valbuena Prat, El sentido católico en la literatura española. (Zaragoza: Ediciones Partenón, 1940), pág. 129.

19 La común referencia, en las historias de la literatura, a las influencias que tuvieron Séneca, Lucano y otros clásicos, en la creación literaria de España, ha suscitado controversia. Por ejemplo, en su Historia de la literatura Española, J. L. Alborg considera que la influencia de Seneca es una constante en el teatro español. Para José Antonio Maravall, "hacer referencia a similitudes de estilo con escritores latinos de origen peninsular...[o] Pretender hallar caracteres hispanos desde los más remotos orígenes, al modo que postulaba M. Pelayo, o creer encontrar ecos lucanescos o senequistas en escritores españoles, después de la crítica de A. Castro y otros..., es cosa que no se puede hacer con seriedad." "Cultura del Barroco como concepto de época," en La cultura del Barroco, (Barcelona: Ariel, 1975), pág. 42. La coincidencia de ideas y procedimientos en los distintos países parece impedir la creación de barreras culturales absolutas, cuando políticamente apenas existían. No veo yo el empeño de tanta controversia. Lo español no será menos

español si se aprendió de importantes maestros, si aprovechó de Séneca y rechazó a Terencio. No gana nada el arte literario ni de otro género reduciéndolo a un fenómeno de lugar. Si los rasgos idiosincráticos han ido aliándose en España, igual que en otros lugares, con el ambiente espiritual de otros tiempos y lugares, el arte se amplía y gana universalidad.

20 Juan Ruiz de Alarcón, Obras completas. Teatro, ed. Agustín Millares, tomo I (México: Fondo de Cultura Económica, 1957).

21 Maravall, Teatro y sociedad..., págs. 98-104.

22 Para Valbuena Prat, El sentido católico..., pág. 145) el teatro español es la proyección dramática del ideal que tiende a la igualdad del rey y el villano. De distinto modo y por distintos pasos, lo defienden, en las comedias, personajes famosos de Lope y Calderón. La crítica de hace unos años, influida por el momento histórico, vio en ello una protesta de tipo socioeconómico, pero esa interpretación parece ser menos aceptada y aceptable, que la del sentido religioso, propuesta por Valbuena,

Capítulo IX

Resumen y conclusión

A lo largo de los VIII capítulos precedentes, se ha intentado resaltar las marcadas preferencias personales de Diamante en el tratamiento y reinterpretación de los temas, motivos y modelos heredados y el sitio de primer orden que ocupa la mujer valerosa en el universo artístico del autor.

Se ha dicho que si Diamante estructura sus comedias con los elementos heredados, es para parodiar y satirizar la convención, la relacionada con la presentación, positiva o negativa extrema, de los personajes, especialmente los femeninos. Diamante evoca el espíritu de reinas y santas de la historia reciente y la sombra de mujeres que quizá sólo existieron en el mundo de la imaginación. Su dramatización de las historias niega la visión tradicional, ideal y romántica de la mujer como encarnación de la pasión destructora o de la virtud salvadora. Juliana, Isabel de Inglaterra, Raquel y María Estuardo, no son estampas que "prueban" la maldad y la bondad femenina, ni seres sublimes o condenados. Son grandes y poderosas mujeres, injusta o caprichosamente traicionadas, burladas o sacrificadas, personas sufridas y trágicas; mártires creíbles y héroes verdaderos, llenos de verdad humana. Diamante va a

reconstruir el espíritu verdadero del personaje y la esencia del drama verdadero.

Las figuras femeninas pueden parecer falsas, incoherentes o contradictorias si no se percibe que, a través de ellas, Diamante recrea, con gran ironía, el problema de la obediencia y sometimiento por respeto, a la autoridad, abordado por la generación anterior. A través del personaje rebelde que viola la convención, exige la libertad y defiende el principio natural del libre albedrío, Diamante parodia o satiriza la formación de nuevos cánones dramáticos, rompe la norma vigente y defiende los mismos principios y las mismas leyes. Común es el tratamiento paródico de los argumentos y teorías abstractas, sociológicas y psicológicas como factores sociales que contribuyen al éxito o fracaso del personaje (y de la producción artística). Se patentiza en él la actitud revisionista y la intención renovadora de Diamante.

Las protestas de las jóvenes mujeres en las comedias novelescas, urbanas y palaciegas, corresponden a toda la serie de argumentos y posturas feministas y antifeministas empleadas por los dramaturgos, en favor o en contra de la mujer. Con ellas y por medio del concepto de la temporalidad y la teatralidad de la vida, lo que el personaje exige, o intenta cambiar, parece ser necesario o natural. De esta suerte, Diamante justifica o facilita la aceptación de los cambios que él mismo introduce o

intenta introducir en el universo teatral, un mundo no más ni menos, engañoso, cambiante y dinámico que el mundo, "real". Su transformación artística de la historia representa, pues, una nueva versión y una posibilidad más de volver al pasado para interpretar el presente.

Por ser la imagen de la mujer como expresión artística tema de controversia y enorme significación, el problema humano de la protagonista tiene una fuerte dimensión social. Los argumentos, las situaciones y los puntos que los personajes debaten, condenan o defienden, son preocupaciones constantes en las obras de autores seculares y religiosos, pero Diamante trasciende, sistemáticamente el prototipo y el modelo, porque reconstruyendo el pasado, da la visión moderna de las problemas y conflictos comunes en la escena.

Diamante basa la tensión en las relaciones familiares, sociales y políticas en el fundamento biológico de las teorías psicológicas y sociológicas. Frente a los debates teológicos que afirman esa estructura, presenta la actitud cristiana moderna que favorece la psicología diferencial, defiende la igualdad entre el hombre y la mujer y exige a los dos sexos, igual grado de responsabilidad moral.

El conflicto de los sexos a que dio origen la interpretación medieval de conceptos aristotélicos sobre biología, aparece con frescura y sin haber perdido su

condición peremne, en la postura feminista y antifeminista de los nobles en La judía, en el rechazo que hacen las doncellas del señor que es tirano por naturaleza, costumbre o ley, en la rebeldía y en los suicidios femeninos. Está, también, en las lágrimas de Catalina la Bella, en La Magdalena de Roma, que arrepentida, llora también por el dolor causado por quienes la atormentan y la juzgan. Diamante zahiere la conciencia con la angustiada queja de Catalina (la Magdalena moderna), en la cual incluye todos los elementos míticos y legendarios vigentes todavía en la mentalidad común. Al tratar el tema de la Culpa en las comedias religiosas, decide presentar a las santas y mártires, como seres deshechos y torturados, por la agonía que Unamuno, también expresó con dramatismo.

En general, el Siglo de Oro se refleja en el teatro como una época que necesita, desea y favorece cambios; un período, parecido al nuestro, lleno de promesas, expectativas, y amenazas para la mujer. Con renovada fe, nuevas posibilidades de éxito y oportunidades nuevas, las protagonistas inician o tratan de iniciar cambios importantes en la actitud, en la conducta, en las normas y en las costumbres. Fénix y Margarita, entre las defensoras de la igualdad que debe reconocerse a la mujer en la vida pública o privada, luchan para que el matrimonio sea un lazo sentimental, no un contrato social, Raquel se niega a aceptar que el loco amor del rey, antes honra que deshonra

y Aurora, de quien ya sabemos reclama a su pretendiente que admire su valor, no sólo su belleza, quiere también que la obediencia deje de ser virtud femenina. Con gesto gracioso asegura que:

nunca se ha visto el galán
 más cortés y más discreto
 que cuando está obedeciendo.

Más encanto...II, 215).

La postura de estas damas, entonces revolucionaria aunque no exclusiva de las heroínas de Diamante, no ha perdido interés. Aunque ellas fueron creadas en la España del siglo XVII, siguen teniendo actualidad en nuestro tiempo, cuando el tema de la mujer despierta todavía en ambos sexos, las más extremas actitudes y reacciones y cuando el problema moral y social reflejado en las comedias, aún no ha llegado a su desenlace.¹

Hay, además, una relación entre el empeño, la actitud y la conducta inconforme de la heroína de entonces y las acciones rebeldes de las creaciones femeninas más notables de nuestro siglo. También, las heroínas del siglo XX oponen límites y papeles sociales basados en la axiología de la estricta división genérica que las transforma en objeto bello, codiciado, vendible. Como ramificaciones del tipo de mujer valiente, decidida y arrojada, popular en el Siglo de Oro, están motivadas por el vivo deseo de decidir

su vida y su destino. Para mejorar su imagen, defienden su naturaleza, rompen la norma, abandonan el hogar y su actuación convencional. Pero, son mujeres prácticas, con gran vitalidad luchan por superarse, viven como pueden, no como quisieran; encarnan con realismo, el liberalismo social de nuestro tiempo; lo que les dicta la moral es la circunstancia, no el principio moral universal. Su descontento exterioriza la misma insatisfacción básica anotada en las protagonistas del siglo XVII. Su actitud rebelde e inconforme, refleja ese común anhelo de tener otro tipo de existencia más integral y menos limitado que Ibsen definió, a principios de este siglo, en la proverbial casa de muñecas, de donde salió, con Nora, el arquetipo femenino, poético y verdadero, actual.

El ejemplar femenino de Diamante, encarna la mujer de entonces y de siempre y, como la heroína actual, representa el ideal. Gonzague Truc tratando de definir el ejemplar femenino del Siglo de Oro ha concluido que, vista desde la perspectiva de trescientos años, la mujer española del siglo XVII no es la mujer de Estado, la esclava, la cortesana, la actriz, la campesina, ni la menestrala. No es tampoco la mística, ni la amazona que embarca en las naves en busca de una vida de riesgo y acción. ... Es

La dama por quien suspira,
por inventarle su antojo

enseña apenas un ojo
que él llama sol, y es mentira."

Es la linda doncellita retratada por Lope en los versos anteriores, "siempre airosa, toda donaire y melindres, cuyo manto muestra y esconde, ofrece y niega, esencia pura de la coquetería cuyo imperio, cualquier hombre gustosamente aceptaría, por coincidir en ella, el sueño y la realidad."² Diamante analiza la realidad, la norma y la visión convencional de la mujer, y presenta sus consecuencias dramáticas y trágicas, a través de la idea de la teatralidad del mundo. La mujer valerosa y arrojada, el ejemplar femenino de Diamante, movida por el vivo deseo de defender su dignidad, su honra y su virtud hasta la muerte trata de cambiar esa imagen, su papel y su sitio en la sociedad. Catalina la Bella se niega a representar el papel tradicional que dramatiza la veneración y el abuso de la mujer como heredera de la debilidad de la carne. Raquel, rebelde y vengativa, transforma la historia de una hermosa e hidalga cortesana en una acción heroica y trágica. Todas, resisten o rompen, luchan o se rebelan, contra la fuerza o la norma que destroza su espíritu, traiciona o tergiversa el principio natural y la verdad humana.

Igual que las figuras femeninas en el género de las palaciegas, las santas, las mártires y las reinas son,

precisamente un producto de la falsa impostura cultural que él trata con un matiz trágico en los dramas y con humor y sátira, en las comedias en las que todo acaba bien. Igual que las figuras que defienden el ser auténtico de manera directa, abierta, o enmascarada, las reinas se proyectan como seres que están aferradas a los principios que les dicta su ser interior. Pero, por su categoría excepcional, por decoro, cautela, prudencia y orgullo, reprimen como las santas, la emoción, el deseo, la pasión aun y arriesgan la vida tratando de realizar la misión que les ha sido encomendada. Irónicamente, ese replegarse el autor sobre los aspectos más íntimos y ocultos de la naturaleza humana ha provocado una reacción lógica en los críticos y lectores, para quienes seres como Catalina Pazzi, María Estuardo, Teodora o Isabel resultan contradictorios e indefinidos. La verdad es que estas protagonistas parecen surgir del deseo de ofrecer una visión más equilibrada del personaje que recrea la realidad como ficción. Todas se enfrentan con el peligro y lo combaten con firme voluntad, seguras que si son destruidas físicamente, no serán desrrotadas jamás.

La reina Isabel de Inglaterra muestra un carácter cruelmente austero de tendencias ascéticas, lo cual explica que ella proclame su triunfo en la pasión reprimida y en la inevitable privación del placer. Puestas en una cárcel, María Estuardo, Juliana y Raquel se dan cuenta que con la

falta de libertad se intenta destrozar su espíritu y sin verdadera alternativa, actúan; con valentía heroica se enfrentan con la circunstancia, rebelándose contra la fuerza que las destruye, trascienden su temporalidad, alcanzando altura trágica. Desde un ángulo visual diferente, el papel decisivo de la libertad sirve para probar que existe el peligro del error moral; prueba de ello es la transformación de la de las segundas damas que se hacen bandoleras. En cualquiera de las dos direcciones, la degeneración moral o la santa rebeldía, para salvar la dignidad personal aun a costa de la vida, se hace la renuncia a lo mejor que constituye la existencia. La huida temporal o definitiva parece aumentar los caminos que conducen a la tragedia humana. La tragedia es el descrédito, la deshonra y la destrucción de seres que siendo fundamentalmente inocentes, ven salvación en la muerte violenta. Sus pensamientos, su conducta y la manera de resolver los conflictos, da al personaje y a su lucha un matiz intemporal y trágico. El martirio, y la muerte trágica les da heroica grandeza, pero Diamante interpreta el martirio y la muerte de mujeres trágicas como un espectáculo de dolor, una fuerza adversa de la vida y, la mártir, como modelo de vida, no en el modo de morir.

Como mártires, las reinas son mujeres cerradas en el individualismo de seres superiores que hicieron del sacrificio, del martirio y del silencio un ancla para

salvarse de la indefinición, gozar de la fama de la gloria y conseguir inmortal memoria. La reina María Estuardo desea que su nombre se esculpa en bronce, "Y quede contra villanas industrias/yo reconocida siempre" (II, 446). La decisión de Juliana y de Raquel tiene la misma finalidad. La muerte violenta de seres, fundamentalmente inocentes que se destruyen es, en la acción heroica teatral de Diamante, una mascarada esencial, y la mártir, un héroe verdadero. A pesar de que el elemento religioso pesa en las obras de martirio, no es lo más importante. Sí lo es lo psicológico, dado el vigor, la grandeza y la energía interior con que están trazadas las santas, las reinas, las pecadoras y las virtuosas mujeres que eligen vivir o morir heroicamente para salvarse y triunfar en su ideal. Este deseo, sentido como una necesidad humana, constituye el vínculo interior de la acción.

La salvación que buscan los personajes, y quizá el propio autor, en cuanto fuente inspiradora de esa actitud rebelde que él erige como rectora, las lleva a ser mártires del amor, de la fe o de la sociedad y a encerrarse en sí mismas, superando su dolor y su desengaño en una actitud de la cual, aun el silencio de las santas, es una orgullosa autoafirmación. Desde el punto de vista teatral, la virtud de las santas, mártires y reinas, el sufrimiento y la tragedia en que termina el drama de sus vidas, invierten la estructura del ser y el parecer y la noción de la vida como

engaño. El drama de Diamante no subordina la realidad al mensaje ideológico, a la manera de Calderón. En La Reina María Estuardo, trata nociones aceptadas, por ejemplo, la idea de que el mundo no está envenenado, sino que se envenena y que la persona buena o mala no lo es sino por voluntad de serlo; las analiza en todos sus aspectos hiere la sensibilidad y pone en juego nuestras facultades afectivas e intelectuales, porque muestra que el origen del drama es la vida, no la pasión, como era dado, pues la reina Isabel de Inglaterra, aun en momentos de ira, mantiene la postura equivalente al juicio moral que recomienda control.

Las aspiraciones, angustias, dificultades, triunfos y fracasos no afirman ni niegan grandes verdades morales. Son experiencias que destacan el carácter fuerte y la postura firme de la protagonista frente a conflictos comunes. La rebeldía trágica de María Estuardo, o de Raquel, en La judía; el bandolerismo y el suicidio, por desesperación, de las segundas damas, en las comedias de santas, son soluciones posibles para individuos que, presionados por las necesidades interiores y exteriores y no pudiendo resignarse, se resisten o ven solamente la perspectiva de la rebelión. Más que por la transformación moral, Diamante se ocupa de la psicología del crimen, de las situaciones y las circunstancias que lo producen, obligando a ver los cambios que se operan en los

personajes, como algo lógico o natural. Presenta, así, las dos formas posibles de transformación aristotélica: La psicológica, en las protagonistas aristocráticas y la moral, en las segundas damas. Las dos quedan, vital y dramáticamente justificadas. En estos dramas, Diamante está reconstruyendo la historia, renovando el espíritu del personaje trágico y re-presentando la tragedia de todos los tiempos.

Por su naturaleza mitad humana, mitad símbolo, los personajes femeninos que actúan en los distintos géneros de comedias admiten diferentes planos de interpretación. Una posible interpretación sería ver la lucha por el amor, la libertad, la felicidad y la gloria, como expresión del ideal humano y éste como un reflejo del ideal del dramaturgo: la búsqueda del héroe verdadero.

En las páginas anteriores se ha resumido lo dicho, a lo largo de este estudio, sobre la importancia de los personajes femeninos. Se ha subrayado su naturaleza concreta y específica, sus diferencias prioridades, preocupaciones y objetivos principales. Se ha resaltado que el proceso empleado por Diamante en la creación de sus protagonistas femeninas es, principalmente, la repetición del tipo de la mujer valerosa cuya valentía, se traduce en la defensa de su ser y, concluido que:

La ruptura de las categorías estéticas, psicológicas y sociales anotadas, sugiere que en la pasión rebelde que caracteriza y distingue a las figuras femeninas, Diamante pone la chispa de una reacción. Con la chispa de su pasión, los personajes femeninos estudiados están contribuyendo a la creación de la realidad artística, participando en la recreación del espíritu colectivo y en la renovación social. Tal renovación incluye la renovación de los valores humanos que encarna un tipo de mujer, la mujer varonil. La actitud de la heroína valiente frente a su papel, prepara los cambios en la estructura interior y exterior de la comedia. La realización dramática concreta son las comedias que tienen como protagonista el héroe femenino.

Lo que relaciona a las reinas santas, mártires y a las jóvenes mujeres de las comedias urbanas y palaciegas que luchan para sobrevivir, es la resolución con que emprenden la larga y sostenida lucha. Sus dificultades triunfos y aun los fracasos que padecen, ponen de relieve su heroísmo, las acerca al héroe moderno y al arquetipo de mujer actual. Si su experiencia personal las particulariza, la virtud las une y hace que compartan toda esa esencial universalidad del carácter diamantino que las traslada del nivel común, sagrado o mítico a la alta esfera del humano y trágico heroísmo.

A Diamante le preocupa que sus obras sean tenidas como un deleite pasajero. En "al lector" dice haberlas publicado "para que en la lectura detenida se piense lo que se vio con premura en la comedia." Insiste en ello cuando advierte que:

pensar que estas palabras
tienen tan sabio artificio
que el corazón no las siente,
y las dice el ocio mismo,
es error.

Santa Teresa, II, 365.

Queda demostrado que indudablemente los personajes femeninos representan un aspecto injustamente postergado. Su estudio facilitará la valoración de la producción de Diamante desde otros aspectos que también aparecen en las obras.

Notal del capítulo IX

¹ La abundante bibliografía que aumenta cada día y el creciente interés en el estudio de la los personajes femeninos de la literatura narrativa, poética y dramática universal, sugiere que hasta este momento, el tema de la mujer sigue teniendo candente actualidad.

² Historia ilustrada de la mujer. 3 tomos (Madrid: Idea, 1946), II, pág. 112.

Apéndice descriptivo de las comedias de Diamante
Abreviaturas

- Bib. Nac. Biblioteca Nacional, Madrid.
- Bib. M.P. Biblioteca Menéndez y Pelayo
- Cat. Bib Nac. A. Paz y Meliá, Catálogo de las
 piezas de teatro que se conservan
 en el departamento de manuscritos
 de la Biblioteca Nacional Madrid,
 1899.
- Cot. E. Cotarelo, "Don Juan Bautista
 Diamante y sus Comedias" BRAE,
 3 (1916).
- Escog. Comedias escogidas de los mejores
 ingenios de España (1652-1704) 48
 tomos (Bib. Nac., T-6833 a 88).
- LB Cayetano Alberto de La Barrera,
 Catálogo bibliográfico y biográfico
 del teatro antiguo español, Madrid,
 1969, reimpresión. Madrid: 1860.

- M "Indice de autores con títulos de la obras dramáticas atribuidas a cada uno en los índices de Medel del Castillo" reimpresso por John M. Hull, en Revue Hispanique 75 (1929).
- BAE Mes. Rom. Comedias seleccionadas por don Ramón de Mesonero Romanos en el Tomo II de Dramáticos posteriores a Lope de Vega. Tomo 49 de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra.
- HSA Hispanic Society of America Catalog.
- SU Colección de las obras sueltas.
- M., P&R J. A. Molinaro; J. H. Parker, E. Rugg, Bibliography of Comedias Seltas in University of Toronto, University of Toronto Press, 1959. Las sueltas de esta colección pertenecieron a la biblioteca privada del profesor Milton A. Buchanan, quién las donó a la Universidad de Toronto.
- PP Cristóbal Pérez Pastor, " Documentos relativos a Juan Bautista Diamante"

MRAE X, (1911).

- J.R. J. Regueiro, A Catalog of The Comedias in The University of Pennsylvania. Research Publications, New Haven, Connecticut, 1971.
- SD J. Simon Díaz, Bibliografía de la literatura Hispánica, Tomo IX, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- Mcrflm Spanish Drama of the Golden Age, a catalogue of the Comedia Collection in the University of Pennsylvania. Research Publications, New Haven, Connecticut, 1971.

I. Colecciones

PARTE I (1670)

Madrid, Andrés García de la Iglesia. A costa de Juan Martín Merinero. 1670.-4.; 4 hs. prels. + 288 + 138 págs.

COMEDIAS DE F. D. IVAN BAUTISTA DIAMANTE DEL [h]ábito de San ívan, Prior y Comendador de Morón. Dedicadas al Excelentísimo Sr. D. Ivan Bautista Ludovico, por la Gracia de Dios Príncipe de Pomblín. Año 1670 (Gran escudo del Mecenas, grabado por Orozco Presbiter. Con privilegio. En Madrid, por Andrés García de la Iglesia). A costa de Juan Martín Marinero, Mercader de Libros en la Puerta del Sol. Apr. del Padre Remilio Noydens (Madrid, 25 noviembre, 1669). -Apr. de don Francisco Avelláneda y de la Guerra: Madrid 6 de enero 1670. Privilegio: Madrid 25 enero 1670. -Tasa: 13 julio 1670. - Tabla. - Al lector: Amigo Lector. - Texto. (Microfilm.)

AL LECTOR. Amigo Lector: Las propias comedias que has visto en los teatros, si eres curioso, son las que te presento en este libro, para que con menos prisa consideres lo que culpaste o aplaudiste; advirtiéndote que si leyeres con buena intención resultará en ti el beneficio, pues te divertirás, y si con mala, también pues no te faltará en

que ensangrentarte. Huélgate tú, que ya yo lo hago en pensar que te ha de costar tu dinero en leer lo que quizá no te costó nada oír. Vale". (Microfilm).

Contiene las comedias siguientes, en el mismo orden:

El defensor de el peñón.

El remedio en el peligro.

Santa Iuliana.

Pasión vencida de afecto.

El Sol de la Sierra.

Más encanto es la hermosura.

Triunfo de la Paz, y el Tiempo.

No aspirar a merecer.

Santa María del Monte y Convento de S. Iván.

El Hércules de Ocaña.

Iúpiter y Semele.

Santa María Magdalena de Pazzi.

PARTE II (1674)

COMEDIAS de Fr. Don ____ ...Madrid. Roque Rico de Miranda.

A costa de Juan Martín Merinero. 1674. 4.; 4 hs. +448 +
38 pags.

____Dedicadas a D. Fernando de Valenzuela, caballero del
Orden de Santiago (Escudo del Mecenas, 1674). -

Privilegio: En Madrid, 14 junio 1674; Apr. de Fr. Domingo Gutiérrez, Madrid 14 (sic) 1674. - Tasa 20 julio 20. - Erratas: 18 julio. - Apr. de don Francisco Avellaneda y de la Guerra. - Madrid, 20 abril 1674. - Licencia: 21 mayo. - Tabla. - "Al que leyere: " ... no perderás más que los doce reales que ha de costarte, léele muchas veces, así por hacerme merced como por desyuntar la costa que te tiene y adios"- Texto.

Contiene, en el mismo orden, estas comedias:

Loa a las bodas del Excmo. Sr. Condestable de Castilla con la Exma. Sra. Dna. María de Benavides.

Alfeo y Aretusa. Fiesta de Zarzuela que se representó a dichas bodas.

Ir por el riesgo a la dicha.

Cumplirle a Dios la palabra.

Cuánto mienten los indicios, y el ganapán de desdichas.

El jubileo de Porcincula.

El cerco de Zámora.

Zarzuela del nacimiento de Christo.

El Negro más prodigioso.

Amor es sangre, y no puede engañarse.

Santa Teresa de Jesús.

La reyna María Estuarda.

Lides de Amor y Desdén. Fiesta de Zarzuela que se representó a sus Magestades.

El tomo II va dedicado a don Francisco de Velenzuela.

I y II llevan aprobaciones del poeta dramático Francisco de Avellaneda.

PARTES I y II Biblioteca Nac. Madrid; Bibl. MP;
 Univ. of Pa.
 Boston: Harvard Univ. Library

II Hispanic Society of America.

I y II Microfilm. Research Pubs. Spanish Drama
 of the Golden Age. New Haven, Conn.
 New York: Graduate School and University
 Center of C.U.N.Y.

COMEDIAS Madrid. Heredero de Antonio González de
 Reyes. 1722. 2.hojas +416+38 pags.
 -Tabla. - Texto
 Es una reimpresión del tomo II de la
 edición del autor con nueva portada y tabla.

Madrid, Bibl. Nac. R-11.695. Procede de
 la Bibl. de Gayangos.

COMEDIAS Madrid. Ameno Jardín de Comedias, de los insignes autores Don Antonio de Zamora, Don Juan Bautista Diamante, y Don Alvaro Cubillo de Aragón que nuevamente se han dado a luz por algunos aficionados, y curiosos. [s. i.]. 1734. 248 pags.

Parte II contiene:

El defensor del Peñón. (Pags. 1-40)
El remedio en el peligro (Pags. 41-84)
Santa Juliana. (Pags. 85-128)
Pasión vencida de afecto (Pags. 129-164)
El sol de la sierra. (Pags. 165-178).
Más encanto es la hermosura. (Pags. 209-248)

Madrid. Bibl. Nac. T-2000. Sevilla.
 Colombia 212-14.

BAE XLIX Dramáticos posteriores a Lope de Vega.
 Edición de Ramón de Mesonero
 Romanos. Tomo II. Madrid, 1859. pp. 1-76.

Contiene:

La Judía de Toledo (Pags. 1-18).
El valor no tiene edad y Sansón de
Extremadura. (Pags. 19-42)

El honrador de su padre. (Pags. 43-58)

Cuanto mienten los indicios y el ganapán
de desdichas. (Pags. 59-76).

II. COMEDIAS (POR ORDEN ALFABETICO)

Advertencia.

Además de las 24 comedias impresas en las dos Partes publicadas con aprobación del 25 de noviembre de 1669 y dedicatoria del autor, otras comedias se conservan en manuscrito, en ediciones sueltas o en las colecciones de Escogidas con las de otros autores del siglo XVII.

La siguiente lista incluye a) todas las comedias que sin duda alguna escribió Diamante; b) las que escribió en colaboración con otros dramaturgos contemporáneos; c) las comedias de atribución dudosa.

ALFEO Y ARETUZA

Fiesta de Zarzuela.

Parte II del autor.

Madrid, 1674. 4. 4 hojas prels. y 458

+ 38 páginas.

Dos representaciones, según Cotarelo; una fue hacia 1672

pues alude a la segunda boda del Exmo. Sr. don Iñigo Melchor Fernández de Velasco, octavo condestable de Castilla, séptimo duque de Frías, con doña María Teresa de Benavides, hija de los condes de San Sebastián. La otra en palacio el 18 de enero de 1678 por la compañía de Antonio de Escamilla, para celebrar el cumpleaños del archiduque Leopoldo de Austria. La precede una loa.

AMOR ES SANGRE Y NO PUEDE ENGANARSE

Parte II del autor.

Comedia novelesca parecida a La entrenida de Cervantes en el tema del aparente enamoramiento incestuoso de dos hermanos. En la comedia de Diamante la situación queda salvada cuando Margarita confiesa el enredo a su falso hermano.

APOSTOL DE VALENCIA, EL: SAN VICENTE FERRER

(en colaboración con Pedro Lanini Sagredo).

M La incluye en su Índice de Comedias con el título EL APOSTOL DE VALENCIA, p. 12). Bajo el título SAN VICENTE FERRER hay una comedia atribuida a Lanini y a Diamante, otra a Diamante y otra, en

dos partes, a Cañizares. Según Cotarelo sólo se encuentra la de Cañizares, la única que se imprimió.

BAQUERO EMPERADOR, EL. TAMERLAN DE PERSIA.
(Véase Vaquero Emperador, El. y Gran Tamerlan de Persia).

CERCO DE ZAMORA, EL.

Parte II del autor

SU Salamanca por Francisco Diego de Torres, (s. a.)
M.P. 39 págs. Valencia, imprenta de la Viuda de J.
& R. de Orga, 1766, 32 págs. De esta edición hay un
ejemplar en la Universidad de Toronto.

CORTESANA DE LA SIERRA, LA.

(en colaboración con don Juan de Matos Fragoso y Don Juan Vélez).

M (p.26) dice también que es de tres ingenios.

MS del siglo XVII en Madrid, Bibl. Nac. No. 16-188

Parte 27 de Comedias Escogidas, (Madrid, 1667,
pag. 93)

SU Valencia, impr. de los Hermanos Orga, 1793, 34 págs.

SU con el título La Cortesana de la Sierra y
Fortunas de D. Manrique de Lara. Con censuras
de 1756. En 4o.
Madrid. Bib. Municipal.

CRUZ DE CARAVACA, LA.

MS Bibl.de Osuna de 1664. Aprobación de
Don Francisco de Avellaneda y de Vicente
Suarez del 6 y 7 de septiembre de 1664.

MS Bibl. Mun. Madrid, con censuras de 1756.

Parte XXVII de Comedias Escogidas (Madrid, 1667),
pág. 333. Se estrenó en Julio
de 1664. Cotarelo, p. 461.
New York, Hispani Society of America. IV, No. 27 (10)

CUANTO MIENTEN LOS INDICIOS Y EL GANAPAN DE DESDICHAS

Parte II del autor.

Londres, British Museum. 1342-28-(49);

11728.h.20.(10)

Madrid, Bibl. Mun.

Oviedo, Bibl. Universitaria. P-32-36-

Paris, Nationale. Yg. 354(6).-

Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras. Col.

Hazaña, C.a 19-39-

Toronto: University Library.

SU Valladolid, imprenta de Alonso del Riego

[s. a.] en 4*,

Cotarelo p. 460.

Valladolid, Alonso del Riego [s. a.] 16

hojas, con el título Comedia Famosa.

El ganapán de desdichas. De Vn ingenio

de esta Corte. S. D. No. 2823, p. 343.

Madrid, Bibl. Nac. T -3887.

SU Valencia, imprenta de la viuda de J. de Orga,

1763. con el título Cuanto mienten los indicios,

y el ganapán de desdichas. Toronto University

Library.

New York: HSA. #121 N 63. P. I/ "Comedia

Famosa" / 4o.: A-C4 D2, 28 pp.

BAE [Ed. de Mesonero Romanos], en Dramáticos

posteriores a Lope de Vega. Tomo II, Madrid,

1859, p. 59-70.

New York. New York Public Library.

CUMPLIRLE A DIOS LA PALABRA

PARTE II del autor

SU Parte II de una colección antigua mencionada por Cotarelo quien tomó la información del Catálogo manuscrito de don Juan Isidro Fajardo.

Sevilla, José Padrino, s.a. 24 págs.

Barcelona, Pedro Escuder, 1756. 32 págs.

MS Del siglo XVII En Bibl. Nac., 16.791, 50 hojas con el título El capitán Jepté o cumplirle a Dios la palabra

DEFENSOR DEL PEÑON, EL

Comedia Famosa

PARTE I del autor.

Ameno Jardín de Comedias, Madrid, 1734.

SU [s. a.], 40 pags. (Impresa) [s. l. s. a.]

Bibl. Mun. de Madrid, con censura de 1739.

SU Madrid, Bibl. Nac. T-7089 - 20 cms.

SU Madrid, Bibl. Nac. T 15 .01620 (ex
libris de Gonzagas.

SU [s.l., s.i.] [s. a.] 20 hojas -21 cm.
Madrid, Bibl. Nac. T-19.01720. "Se hallará esta
Comedia, y las siguientes que escribió este
Autor en la Librería de Francisco Manuel de
Mena [Madrid]. ." Al final lleva una
lista de las comedias de Diamante impresas
en colección)". S. D. No. 2826 p.344.

DEVOCION DEL ROSARIO, LA

Se estreno en Toledo en 1651 por la compañía
de Sebastian de Prado Cat. p. 461 No. 10

SU Madrid, 1672 (sin impresor) Cat. 461 No. 10
"Impreso, según Barbosa en Madrid 1672"

SU Sevilla por Francisco Leefdael, (s. a.).

SU Sevilla Joseph Padrino, (s. a.), 24 pgs.
Tiene por segundo título: y El esclavo de María.

SU Madrid, Antonio Sanz, 1740.

Medel (pág. 29) la pone bajo el título

El defensor del rosario

Cotarelo, (pág. 461) dice que Lope

tiene una comedia de igual título pero que el texto de la de Diamante es muy diferente.

SU Madrid, Antonio Sanz, 1729. 16 hs. 4*. Palau, IV, no 71. 753. S. D. No. 2829, pág. 344.

Griswold Morley (p. 444) incluye entre las Comedias de dudosa o incierta atribución a Lope La devoción del rosario con la anotación "atribuida a Diamante".

DICHA POR EL AGRAVIO, LA

Parte XXXVI de Comedias escritas por los mejores ingenios de Espana, Madrid, 1671.
(Microfilm).

GRAN CARDENAL DE ESPAÑA, EL. PRIMERA PARTE

(En colaboración con Lanini Sagredo)

- MS Madrid. Bibl. Nac. 17042 con el título Comedia
El gran cardenal de España fray Francisco Ximenes
de Cisneros de Don Juan Bautista Diamante y don
 Pedro Lanini Sagredo". Primera parte, 1699. Al
 final repite el título con la fecha "Madrid 27 de
 Noviembre:"

GRAN CARDENAL DE ESPAÑA, EL Segunda Parte

- MS Madrid, Bibl. Nac. num. 15693 con el título
Comedia de Fray Francisco Ximenes de Cisneros, en
 la misma letra que ms. anterior. Añadido en
 letra moderna: Segunda Parte de Diamante.
- SU El gran cardenal...Comedia Famosa. Segunda Parte.
 Por un ingenio.
- SU Valencia. Joseph y Thomas de Orga 1777. 32 págs.
 Con el título, El gran cardenal de España, fray
Francisco Jiménez de Cisneros. Comedia famosa.
 Segunda Parte. Por un ingenio.

Madrid. Academia Española.

Toronto, University Library.

HERCULES DE OCAÑA, EL
(Comedia Famosa)

PARTE I del autor.

PARTE XXVII de

Jardín ameno de varias y hermosas flores...

[s.l., s.i.] Madrid, 1704. No. 325.

Madrid, Bibl. Nac.; N. Y. Public Library NPL

PV. 790

SU Madrid, Antonio Sanz, 1748, 32 pags. a dos
columnas.

Barcelona. Bibl. Central.

Londres. British Museum 1342e.8

Madrid. Bibl. Nac. T-21.436; T-14837.

New York. The Hispanic Society of America

Oviedo. Bibl. Universitaria P-64-9.

Paris. Bibl. Nationale. Yg. 421

Toronto. Toronto University Library.

SU Salamanca, Santa Cruz [s. a.] 36 pags. No. 41. 19

Madrid, Academia Española.- Bibl. Nac.

T-15016 (ex libris de Gayangos); T-686.

Boston. Harvard University Library,

No. 51743.o.

Cotarelo (pag. 461) fecha esta suelta hacia
1760.

- SU Madrid, Francisco de Sanz [s. a.] 16 hs.
Madrid. Academia Española.
- SU Sevilla. Joseph Navarro y Armijo [s. a.].
32 págs. Toronto. University Library.
- SU Sevilla. Impr. del Correo Viejo. [s. a.].
32 págs. No. 11. Madrid. Bibl. Nac. T-1.168.
- SU New Yor. N. Y. Pub. Library. NPL
pv790
- SU SD Nos. 2768; 2908;
- SU Relación Nueva. El Hércules de Ocaña.
[s. l. a.i.] [s. a.] SD No. 2891, 2 hs. 4o.
- SU New York: HSA. Cf. Szilvia Szmuk #219.
(Tratan sobre el mismo asunto
El valiente Céspedes de Lope y la que
escribió con el mismo título Vélez de Guevara).

HIDALGO DE LA MANCHA, EL

(En colaboración)

SD No. 13187. La primera Jornada de Matos;
la segunda de Diamante y la tercera de
Juan Vélez de Guevara.

HONRADOR DE SU PADRE, EL

PARTE XI de Comedias nuevas escogidas de los
mejores ingenios de España.

Madrid, 1658, fols. 1r-17r.)

Penn. University of Pennsylvania Library.

Tesoro del Teatro Español... por Eugenio

Ochoa Tomo V. Paris. Baundry, 1838,

págs. 1-27. Madrid, Bibl. Nac. E-884.,

New York. N. Y. Publ. Library.

BAE XLIX ed. R. de Mesonero Romanos en
Dramáticos posteriores a Lope de Vega
Tomo II. Madrid, 1859.

Teatro selecto antiguo y moderno

coleccionado...por Francisco de Orellana.

Tomo III Barcelona. Salvaro Manero, 1867.

págs. 697-720, con grabado.) En Madrid.

Bibl. Nac. T. 1.-14.

BAE XLIX ed. R. de Mesonero Romanos, en Dramáticos posteriores a Lope de Vega, II. Madrid, 1859.
Se estrenó, en el otoño de 1657, por la compañía de Francisco García, apodado El Pupilo, célebre galán, director de teatros, quien actuó el papel de Rodrigo. Esta comedia es "la más conocida del autor." Cot, pág. 468.

Trad. Le Cid [or Celui qui honore son pere] en Lucas, H. [J.J.], 1860, p. 133-205.

Boston. Harvard University Library.

Trad. de G.B.S. Il Cid Ossia il figlio che onora il padre. Ed. de Giovanni la Cecilia Giovani. En Teatro Scelto Spagnolo... 1857, VIII, 63-107.

Boston: Harvard University Library.

INDUSTRIAS DE AMOR LOGRADAS.

Véase Juanilla la de Xerez.

M (pág. 303) aparecen los dos títulos como si se tratase de dos comedias diferentes.

SD la menciona como Juanilla la de Xerez, tomo IX,
pág. 339, #2783.

INFANTE DON PELAYO, EL. Véase Restaurador de
Asturias, El.

IR POR EL RIESGO A LA DICHA

Parte II del autor.

JUAN SANCHEZ DE TALAVERA

MS Madrid. Bibl. Nac. Núm. 16056. Letra del siglo
XVII. 60 hs.4.o.

MS Madrid. Bibl. Nac. Núm. 14.947. Letra del XVIII.
Copia del anterior.

SU Barcelona por Carlos Gilbert y Tutó. [s. a.].
Cotarelo pág. 469 la fecha "hacia 1760".

JUANILLA LA DE XEREZ

- MS autógrafo (?) núm. 17.103. Madrid. Bibl. Nac.
 con el título Juanilla la de Jerez, Industrias
 de amor logradas. Letra del siglo XVII., 59 hs.
 4.o. Procede de la Bibl. de Osuna.
- SU Industrias de Amor logradas. 4.o. [s.a. s.i.
 s. 1.] Madrid. Bibl. Munic.
- SU Sevilla. Imp. Real por los herederos de Tomás
 López de Haro. [s. a.]. 36 págs. No. 7. con el
 título "Comedia Nueva, y Famosa, INDUSTRIAS DE
 AMOR LOGRADAS, por otro título, Juanilla la de
 Xerez."
- En Madrid. Bibl. Munic. -Bibl. Nac. T-4576;
 T-14.818.
 Boston. Harvard University Library.
- SU Sevilla. Francisco Leefdael. [s. a.]. Escudero,
 No. 2.787.
 SD No. 2846.
- SU Sevilla. Imp. Real [s. a.]. 32 págs. No. 132.
 Madrid. Bibl. Nac. U-9.369.

JUBILEO DE LA PORCINCULA, EL

PARTE II del autor.

JUDIA DE TOLEDO, LA

PARTE XXVII de Comedias escogidas. Madrid, 1667.

García de la Iglesia para Francisco Serrano de Figueroa. No. 286. págs. 410-416.

La Barrera: No es de Diamante sino...de Mira de Amescua.

Philadelphia. University of Pennsylvania Library.

Comedias nuevas de los más célebres Autores...Amsterdam, 1726. Págs. 1-42. D. No. 2849. Págs. 349.

SU Madrid. Juan de Sanz. [s. a.].

Cot.: "hacia 1730".

Oviedo. Bibl. Universitaria. P-80-1.

SU Barcelona. Pedro Escuder, [s. a.]. Cot. No. 21, pág. 471: "Hacia 1756".

Valencia. Viuda de Joseph de Orga. 1764. 32

págs. 4o. No. 77.

Boston. Harvard University Library no. 51743.

Barcelona. Bibl. Cent. Londres.

British Museum 11728-c.36.

Oviedo. Bibl. Universitaria. P.-28-15.

Toronto. University of Toronto Library, dos ejemplares.

SU Madrid. Quiroga, 1792. 32 págs.

Barcelona. Bibl. Central

Boston. Harvard University Library

Londres. British Museum. 1342.e.8.20(6) [Con notas ms. de Chorley].

Madrid. Academia Española.

New York. HSA. 4o: A-D4, 32 pp. Cf. Szilvia E. Szmuk #240.

Oviedo. Bibl. Universitaria. P-59-5; P-29-2.

Toronto. University of Toronto Library.

BAE XLIX ,ed de R. de Mesonero Romanos. En Dramáticos posteriores a Lope de Vega, II, Madrid, 1859, págs. 1-18. Con el subtítulo acostumbrado de "Comedia Famosa". En su emanario Español, Mesonero Romanos la titula La Judía de Toledo o La hermorusa de Raquel. El MS de Ticknor lleva por título La disdichada Raquel con cambios en letra diferente. Se atribuye a Mira.

JUPITER Y SEMELE

PARTE II del autor.

LABERYNTO DE CRETA, EL

Fiesta Zarzuela que se representó a sus
magestades.

PARTE XXVII

de Comedias varias...Madrid, García de la
Iglesia para Francisco Serrano Figueroa,
167. págs. 167-89. Hay una comedia de Lope con el
mismo título.

Penn. University of Pennsylvania Library.

LIDES DE AMOR, Y DESDEN

No tiene el nombre del autor. SD No. 2855
(pág. 346), la atribuye a Diamante.

PARTE II del autor.

SU [s.l. s.i.] [s. a.] 36 págs. a dos
 dos columnas con el título Lides de amor y
desdén, fiesta de zarzuela que se representó
a sus majestades copiada como se
 remite a la Señora Emperatriz".

Madrid. Bibl. Nat. T-25.533.

MAGDALENA DE ROMA, LA

PARTE I del autor.

SU Madrid, en la Imprenta de Antonio Sanz...1748.
 No. 168, 36 págs. Con el título Comedia Famosa.
 La Magdalena de Roma, Catalina la Bella.

Londres. British Museum T-1486(23);

1342.e.8.(47)-

Madrid.Bibl. Nac. T-3.864.

Oviedo. Bibl. Universitaria. P-32-7.

Phil. University of Pennsylvania Library.

New York. New York Public Library,

New York. HSA.

SU Madrid. [s. a.] 44 págs. Con el título LA
 COMEDIA DE LA MAGDALENA DE ROMA

SD No. 2857 pág. 347.

Madrid. Bibl. Nac. T-20.824.

SU Madrid. [s. a.] con el título LA MAGDALENA DE ROMA, en 4o.

Madrid. Bibl. Munic.

Michigan. State University Library.

SU Sevilla. Viuda de Francisco Leefdael. [s. a.], No. 308, 32 págs.

Boston. Harvard University Library

New York. Public Library.

SU Córdoba. Imprenta Hispano-Latina del Colegio de la Asunción. [s. a.]. Censuras de 1758. No. 3, 31 págs.

Madrid. Bibl. Munic. T-14.821.

Oviedo. Bibl. Universitaria P-28-17.

LB (pág. 124) cita la comedia con algunas variantes. Una vez usa la palabra "santa" y otra menciona La Magdalena de Roma y Catalina la Bella.

Diamante escribió con el título La Magdalena de Roma. Santa Engracia. Relación de Mujer un romance de asunto completamente diferente

(son pasajes del Antiguo Testamento. Debió pensar cubrir desde el Génesis hasta el Apocalipsis (comienza con la creación del mundo). Sólo en el título se parece a la comedia. 3 págs. Hispanic Society of America.

Cotarelo (p.483) cree que la comedia que Medel atribuye a Diamante con este título "De seguro será La Magdalena de Roma, porque el asunto es semejante a la vida la primitiva Magdalena." Magdalena es el nombre que Catalina Pazzi toma en la religión, obedeciendo a Cristo que la llama: "María Magdalena "que así es como has de llamarte en la religión..." (I, Pág. 113). La comedia se basa en la vida de Santa Catalina y no tiene nada que ver con la Magdalena bíblica a quien encarna La Magdalena de Roma, Catalina la Bella.

MANCEBO DEL CAMINO, EL

PARTE XXVI

Comedias Escogidas, Madrid, 1666 fols.

64r-85v con el título de Comedia Famosa.

El mancebo del camino.

Penn. University of Pennsylvania Library.

PARTE XXIII Jardín ameno de varias y hermosas flores..., Madrid, 1704.

SU [s.l. s.i.] [s. a.]. No.275.
Madrid. Bibl. Nac. T.1.-120 (vol. 23).

MAS ENCANTO ES LA HERMOSURA

Fiesta que se representó a sus Majestades.

PARTE I del autor.

Ameno jardín de comedias de los insignes autores
...Zamora, Diamante y Cubillo. Madrid, 1734,
pág. 209.

SU [s. l. s.a.] Cotarelo. No. 28, pág. 475.

NACIMIENTO DE CRISTO, EL Zarzuela

PARTE II del autor.

MS Antiguo. Copia hecha en Valencia en 1718.
41 hs. 4o. de la colección Osuna.

Madrid. Bibl. Nac. Ms. 17077.

EL NACIMIENTO DE CRISTO, LA ANUNCIACION DEL ANGEL Y
ADORACION DE LOS REYES
Auto Sacramental

MS Letra del siglo XVIII. 32 hs. 4o. Procede de
la Bibli. ducal de Osuna.
Madrid, Bibl. Nac.
Paz. I. No. 2.493; SD No. 2786. pág. 334.

NEGRO MAS PRODIGIOSO, EL

PARTE II del autor

PARTE III Comedias antiguas de varios ingenios.
Madrid, 1748. [s. i.] 32 pág.

University of Pennsylvania Library.

Toronto. University of Toronto Library.

SU [s. i. s. i.] [s. a.]

Cotarelo No. 29. Pág. 476.

SU [s. a.] del siglo XVIII. 32 Págs.

SU Madrid. Imprenta de A. Sanz, 1746.
New York Public Library

SU Madrid. Imprenta de Antonio Sanz, 1748
SD No. 2864. Pág. 347, da 1748 como el año
de impresión. Posiblemente se trata de una
inversión. En todos los demás catálogos y
bibliografías figura el año 1748.
Toronto. University of Toronto Library
New York. Hispanic Institute of America
No. 94.
Madrid. Bibl. Nac.
New York. HSA De D3 r/ Prodigioso D4 v.
Oviedo. Bibl. Universitaria.
Paris: Bibl. Nationale. Yg. 484
Pennsylvania. Univ. of Pennsylvania Library.

SU Salamanca. Imprenta de la Santa Cruz [s. 1.
s. i.] 32 págs.
Madrid. Bibl. Nac. T-23-654.
Madrid. Bibl. Munic.

SU Barcelona. Francisco Suriá. 1770 16 hs. 4o.

Madrid. Bibl. Mun. con censura ms. de 1795.

SU Barcelona. Francisco Suriá y Bugarda [s. a.]
 32 págs. No. 126.
 Barcelona. Bibl. Central.
 Toronto. University of Toronto Library.

SU Valladolid. Alonso del Riego [s. a.]. 16 hs.
 Barcelona. Bibl. Central.

SU Valencia. Viuda de Joseph de Orga. 1763. 34
 No. 55
 Barcelona. Bibl. Central.
 Londres. British Museum No. 11728.h.20(15).
 Madrid. Bibl. Nac. U.8.975.
 Toronto. University of Toronto Library.

SU [s. l. s. i.] [s. a.] 32 págs.
 Madrid. Academia Española.
 Madrid. Bibl. Nac. T15016 15 (ex libris de
 Gayangos)
 Toronto. University of Toronto Library.

SU [s.l. s. i.] [s. a] 18 hs.
 Madrid. Academia Española.

SU Sevilla con el título Relación: El Negro más

prodigioso escrita por Diamante.

New York. Hispanic Society of América.

NO ASPIRAR A MERECEER

Fiesta que se representó a sus magestades

PARTE I del autor

PASION VENCIDA DE AFECTO

Fiesta que se representó a sus magestades a principios de 1659 con motivo de la celebración del nacimiento del infante don Fernando por la la compañía de Diego Osorio de Velasco. Cot. p. 478.

PARTE I del autor.

Ameno jardín de Comedias, Madrid, 1734. Págs. 129.

SU [s. l. s. a.] 16 hs.

Madrid. Bibl. Nac. T-510; T24.085; T-19.600.

PEDRO DE URDEMALAS
De dudosa atribución

Ha sido atribuida a Montalbán y a Cañizares. Cotarelo (pág. 479) dice "Son falsas las atribuciones modernas..." pero no explica su opinión

- MS Letra del siglo XVII. 75 hs. Perteneció a M. Durán.
Madrid. Bibl. Nac. 15.285.
- MS Copia con el título La gran comedia de Pedro de Urdemalas en Cadiz, a 3 de septiembre de 1690. Contiene la siguiente información:
"Hubo de entrada 787 reales. Soy de Antonio Escamilla". Repite el lugar y la fecha en la hoja siguiente, con la misma letra del texto dice: "Jornada primera de Pedro de Urdemalas. Comedia famosa de Diamante. La trasladó Bartolomé Romero". Sigue su firma. 73 págs.
Procede de la bibl. ducal de Osuna.
Madrid. Bibl. Nac. No. 16420.
- MS Cotarelo No. 32. (Pág. 470): "quizá sea el perdido de Lope de Vega".
Parma. Bibl. ducal.

MS Madrid, Antonio Sanz, 1750. " Anónimo. De un ingenio de esta corte". LB.

QUANTO MIENTEN LOS INDICIOS
(Véase CUANTO MIENTEN LOS INDICIOS...)

REINAR POR OBEDECER (En colaboración)

PARTE II de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Madrid, 1657. fol. 90r-106r.
[La primera jornada de Diamante; la segunda de Villaviciosa; la tercera de Juan Matos Fragoso].

MS del siglo XVII. 45 hs. 4o. Procede de la Bibl. ducal de Osuna.

Madrid. Bibl. Nac. 17.327.

(Paz, I, No. 3116; Cotarelo No. 34; SD No.2793
La primera jornada, la de Diamante, es la mejor construída aunque es la menos entretenida.)

SU [s. l. s. a.] 16 hs.

SU Sevilla. Francisco Leefdael, [s. a.].

SU Sevilla. José Padrino, [s. a.], No.242.
24 págs. con el título Reynar por obedecer
Comedia Famosa. De tres ingenios.

Madrid. Academia Española.

Madrid. Bibl. Nac. T-9.169.

Toronto. University of Toronto Library.

New York. Public Library

SU Sevilla. Imprenta Real [s. a.] de tres ingenios
No. 165. 28 Págs.

Madrid. Bibl. Nac. T-6.188

RELIGIOSAS CONSTANCIAS EN BARBARAS TRAGEDIAS, LAS

(Véase La Reyna María Estuarda)

M pág. 90, incluye una comedia bajo este sólo
título. Es posible que sea La Reyna María
Estuardo, como piensa Cotarelo.

RESTAURADOR DE ASTURIAS, EL

- MS Copia. Letra del siglo XVIII. Anónimo. 84 hs.
 4o. Paz I, No. 3156.
 SD No. 2794, pág. 338.
 Madrid. Bibl. Nac. Mss. 15.805
- SU 4o. SD No. 2795, pág. 338.
 Madrid. Bibl. Munic.
 Boston. Harvard University Library.
- SU Madrid. Antonio Sanz [s. a.] Cotarelo: "hacia
 1750", sin dar razones.
 Madrid. Bibl. Nac. T-12-605
 Madrid. Bibl. Munic.
 Boston. Harvard University Library.
 New York. Hispanic Society of America.
 New York Public Library.
 Oviedo. Bibl. Universitaria P-73-10.

REYNA MARIA ESTUARDA, LA

Se estrenó en Palacio por la Compañía de
 Diego Osorio el 27 de julio de 1660.
 Medel la titula La Reyna Maria Astuarda.

SU [s. 1. s. 1.] [s. a.] Madrid: Bibl. Nac.
U-9.354.

Toronto. University of Toronto Library.

SU Salamanca. Francisco Diego [s. a.] con los
dos títulos: Comedia Famosa, Las religiosas
constancias en las bárbaras tragedias o
La Reyna María Estuarda. 36 págs.

Londres. British Museum 11728.c.40

Madrid. Bibl. Nac. T-12.743.

SAN VICENTE FEFFER

Véase: Apostol de Valencia, El.

SANTA JULIANA

PARTE I del autor.

Ameno Jardín de Comedias... Madrid: 1734.

Pág. 85.

New York. Hispanic Society of America

SANTA MARIA DEL MONTE Y CONVENTO DE SAN JUAN

PARTE I del autor

SANTA MARIA MAGDALENA DE PASSI

(Véase Magdalena de Roma, La)

SANTA TERESA DE JESUS

PP [MRAE, X, 1910, pág. 121] informa de una Carta de pago del Maestro D. José de San Juan por 300 reales por la música que puso para la comedia de Santa Teresa de Jesús, de JBD. Y en nota dice que fue representada el 20 de julio de 1732 por la compañía de Manuel de San Miguel en Madrid.

PARTE II del autor.

[También escribieron comedias basadas en la vida de la Santa otros de dramaturgos del XVII entre ellos Lope, Vélez de Guevara y Cañizares S. Griswold Morley en su Cronología de las comedias de Lope de Vega (Gredos, Madrid, 1968) menciona entre las Comedias de dudosa o incierta autenticidad dos comedias sobre

Santa Teresa, una temprana y otra tardía. "Debió ser la primera la que representó Morales en Alba de Tormes el 6 de octubre de 1614". pág. 581).

SANTO TOMAS DE VILLANUEVA

PARTE XXIII de Comedias Nuevas Escogidas. Madrid, 1665. José Fernández Buendía para Manuel Meléndez.

University of Pennsylvania Library [2 ejemplares]
No. 216 y 228.
New York. Hispanic Society of America.

(Representada en el teatro Cruz el 24 de febrero de 1659 por la compañía de Pedro de la Rosa. Se repitió la representación muchas veces.

SERVIR PARA MERECEER

PARTE XII de Comedias nuevas escogidas, Madrid, 1658
Por Adres [sic] García de la Iglesia para Juan de San Vicente. Pág. 89.

University of Pennsylvania Library.

PARTE XII Primavera numerosa de muchas armonías
luzientes. Madrid, 1659. Reimpresa en 1679
 fols. 114r-130v.

SU [s. l. s. a.] de fines del siglo XVII.
 Cot. No. 42. Pág. 484.

(Estrenada en palacio el 14 de julio de 1659
 como fiesta real por la Compañía de Diego Osorio.)

SOL DE LA SIERRA, EL

PARTE I del autor

Ameno jardín de Comedias. Madrid, 1734. Págs. 165.

TIRANO CASTIGADO, EL

PARTE XXXVI de Comedias escogidas. Madrid, José
 Fernández Buendía, 1671. Pág. 94.
 Cotarelo No. 44. Pág. 484.
 J. Regueiro
 SD No. 2880. Pág. 349.
 Penn. University of Pennsylvania Library

Microfilm.

TRIUNFO DE LA PAZ Y EL TIEMPO, EL

PARTE I del autor

Se estrenó en el Real sitio ante Felipe IV y Mariana de Austria en 1659. Tiene una sola jornada. Es una alegoría de la próximas bodas de la Infanta María Teresa (Amarilí), con Luis XIV (Liceno).

MS Letra del siglo XVIII. 8 impresas y 32 en manuscrito. 40 hs. 4o.
 Paz. I No. 3.635.
 SD No. 2796, pág. 340.
 Madrid. Bibl. Nac. Mss 15.194.

VALOR NO TIENE EDAD, EL

MS Letra del siglo XVIII. 80 págs. 4o.
 Procede de la Biblioteca ducal de Osuna.
 Con el título El valor no tiene edad y Sansón de Extremadura, Diego García de Paredes. Cot. p. 486.

Madrid. Bibl. Nac. Mss. 15673.

- MS Copia fechada en Toledo, a 15 de marzo de 1685.
SD: "De mano de Matos Fragoso?". 62 hs. 4o.
Procede de la bibl. Nac. de Osuna.
Madrid. Bibl. Nac. Mss. 16347.
- MS Copia de Juan de España, 1684. Censura de 1585.
51 hs. 4o. Procede de la bibl. ducal de Osuna.
- PARTE XLVIII de Comedias escogidas, Madrid, 1740. Pág.
400-447 con el título El valor no tiene edad,
y Sansón de Extremadura, Diego García de
Paredes. El gran Capitán
- SU Madrid. Antonio Sanz. 1736. No. 74.
Madrid. Bibl. Munic. (Con censura y aprobación
Ms. de agosto de 1757]. Bibl. Nac. T-15.016 7 ex
libris de Gayangos.
- SU Barcelona. Pedro Escuder 1758. 39 págs.
con el título El valor no tiene edad, y
Sansón de Extremadura. Comedia famosa.
Londres. British Museum 11728.h.(12)
Madrid. Academia española.

SU Barcelona. Francisco Suriá y Burgada [s. a.] a
costas de la Compañía. 18 hs. No. 135 con el
título Comedia Famosa, El valor no tiene edad
y Sansón de Extramadura [sic].

Madrid. Academia española

Madrid. Bibl. Nac. T-15.015 5 ex libris de
Gayangos.

New York. Public Library

Oviedo. Bibl. Universitaria. P-29.1

Santiago de Compostela. Bibl. Universitaria.

SU Barcelona. Carlos Saperá, 1770.

Barcelona. Bibl. Central.

SU Sevilla. Joseph Padrino [s. a.] 36 págs.

Paris. Bibl. Nationale. Yg. 354(13).

SU Valencia. Vda. de Joseph de Orga. [1762].

36 Pags. No. 38.

Barcelona: Bibl. Central.

Londres. British Museum 1342e8.(46).

Madrid. Bibl. Munic.

Madrid. Bibl. Nac. T-14.837.

Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras. Caja
19-38.

Toronto. University of Toronto Library.

- BAE XLIX ed. Mesonero Romanos Dramáticos Posteriores a Lope de Vega. II, Madrid, 1859. págs. 19-42.
- M Incluye como de Diamante una Comedia titulada Gran Capitán Paredes.
- MS: anónimo fechado en 1636 con el título Darles con la entretenida sobre el mismo personaje.
Madrid. Bibl. Nac.
Es diferente a la comedia de Belmonte del mismo título, impresa en Parte XXXI en la Colección de las mejores Comedias, Barcelona, 1638. Hay otra comedia titulada Diego García de Paredes y Valor, ingenio y fineza de Fernando de la Torre y la Contienda de Diego García de Paredes, de Lope. Cot. p. 486, No. 46.

VAQUERO DE GRANADA, EL
(De dudosa autoría)

PORTE XXVI de Comedias escogidas. Madrid. 1666. Fol. I con el título Comedia famosa. El baquero de Granada. De Don Juan Bautista Diamante.

Penn. University of Pennsylvania Library.

MS Del siglo XVIII. 64 hs. Para Cot. no tiene valor.

Madrid. Bibl. Nac. 16091.

MS Del siglo XVII. 47 hs. con el siguiente encabezamiento: " Jesús, María, Joseph, S. Primera jornada del Baquero de Granada". En Madrid a 15 de febrerp de 1662 años, sacó este traslado Sebastián de Alarcón". Al final de la tercera jornada dice: Sacó esta comedia de su original por mandado de Antonio de Escamilla, Sebastián de Alarcón, [era cómico] y zierito berdadero este traslado, y lo firmé en M.d. a quince de marzo de 1662. Sebastián de Alarcón."

Madrid. Bibl. Nac. No. 17.308, 47 págs.

SD No. 2803 pág. 341

SD No. 2804 pág. 341, dice que este MS es copia del original que tiene la Bibl. Nac. de Madrid.

Sólo no coincide el mes; sí la fecha 15 (de marzo).

[s. l.], 1662. La letra de la primera jornada parece autógrafa de Matos Fragoso, su posible autor, según Paz.

SU [s. 1. con censura de José de Canizares, fechada
26 de octubre de 1740. 4o.
Madrid: Bibl. Munic.

VAQUERO EMPERADOR, EL. Y GRAN TAMERLAN DE PERSIA
PRIMERA PARTE
(en colaboración)

La primera jornada de Matos Fragoso,
La segunda de Diamante
La tercera de Gil Enríquez.

MS anónimo.
Madrid. Biblioteca de Osuna
LB incluye este título también entre los Autos.

MS Aut. con las firmas de Matos y Diamante en las
jornadas correspondientes; la tercera jornada de
Enríquez no está firmada. Censura de Madrid.
1672. 55 hs. 4o. Procede de la bibl. ducal de
Osuna Madrid. Bibl. Nac. Mss. Vol. 18-4 Res. 129.

PARTE XXXIX de Comedias Escogidas, Madrid, 1673 con el
título El baquero Emperador. Comedia Famosa
La primera jornada de Don Ivan de Matos Fragoso,
la segunda de don Ivan Bautista Diamante, la

tercera de don Andrés Gil Enríquez.

(Sobre el mismo asunto escribió Vélez de Guevara su comedia La nueva ira de Dios y Rojas Zorrilla El villano gran señor.

SU El gran Tamorlán de Persia y Vagüero Emperador
El nombre Tamerlán cambia a Tamorlán en la suelta.
de Matos, Diamante y Andrés Gil Enríquez.
Madrid. Bibl. Munic.
SD 2776, pág. 338.

VENENO PARA SI, EL

M Autógrafo fechado a primero de agosto de 1653.
firmado, según la rúbrica por "el Ldo. Ju.o
Baup ta diamante."

Madrid. Bibl. Nac. Sig. 18.316. Perteneció a
la Bibl. de Osuna y luego a la de Gayangos.

PARTE XXXIX de Comedias escogidas. Madrid, 1673.
págs. 155-192. Anónima. ("de un ingenio de esta
Corte").
Se la atribuye LB.
Madrid. Bibl. Nac. R-22-692.

SU [s. l. s. i.] [s. a.]. Es una reimpresión de la anterior. El texto impreso difiere del manuscrito. Según Cotarelo la refundición es mejor: Hay mayor interés, el desenlace es más estético. Opina que debe ser del mismo Diamante. (pág. 489-490).

VIDA Y MUERTE DE SAN CAYETANO

En colaboración.

PARTE XXXVIII de Comedias nuevas escogidas... Madrid, 1672. Pág. 311-51. De seis ingenios de esta Corte): Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Ambrosio de Arce y Moreto. Así lo indican estos versos citados por Cot.(pág. 490):

Con que seis plumas piadosas
que son las que iré nombrando,
Diamante y Villaviciosa,
con Avellaneda y Matos,
Ambrosio de Arce y Moreto
Si merecen vuestro aplauso
dan fin a la Vida y Muerte
del glorioso Cayetano.

COMEDIAS EN COLABORACION

APOSTOL DE VALENCIA, EL: SAN VICENTE FERRER

(en colaboración con Pedro Lanini Sagredo).

- M La incluye en su Índice de Comedias con el título El apóstol de Valencia, p. 12). Bajo el título San Vicente Ferrer hay una comedia atribuida a Lanini y a Diamante, otra a Siamante y otra, en dos partes, a Cañizares. Según Cotarelo sólo se encuentra la de Cañizares, la única que se imprimió.

CORTESANA DE LA SIERRA, LA.

(en colaboración con don Juan de Matos
Fragoso y Don Juan Vélez).

- M (p.26) dice también que es de tres ingenios.
- MS del siglo XVII en Madrid, Bibl. Nac. No. 16-188
Parte 27 de Comedias Escogidas, Madrid, 1667,
pag. 93
- SU Valencia, impr. de los Hermanos Orga, 1793, 34 págs.

SU con el título "La Cortesana de la Sierra y Fortunas" de D. Manrique de Lara. Con censuras de 1756. En 4e Madrid. Bib. Municipal.

GRAN CARDENAL DE ESPAÑA, EL Segunda Parte

MS Madrid, Bibl. Nac. num. 15693 con el título Comedia de Fray Francisco Ximénes de Cisneros en la misma letra que ms. anterior. Añadido en letra moderna: Segunda Parte de Diamante.

SU El gran cardenal... Comedia Famosa.
Segunda Parte. Por un ingenio.

SU Valencia. Joseph y Thomas de Orga 1777. 32 págs.
Con el título, El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros.
Comedia famosa. Segunda Parte. Por un ingenio.

Madrid. Academia Española
Toronto. University Library.

HIDALGO DE LA MANCHA, EL

SD No. 13187. La primera Jornada de Matos;

la segunda de Diamante y la tercera de
Juan Vélez de Guevara.

PEDRO DE URDEMALAS
(Véase la pág. 513)

REINAR POR OBEDECER

PARTE II de Comedias nuevas escogidas de los mejores
ingenios de España. Madrid, 1657. fol. 90r-106r.
[La primera jornada de Diamante; la segunda de
Villaviciosa; la tercera de Juan Matos Fragoso].

MS del siglo XVII. 45 hs. 4o. Procede de la Bibl.
ducal de Osuna.

Madrid. Bibl. Nac. 17.327.

(Paz, I, No. 3116; Cotarelo No. 34; SD No.2793
La primera jornada, la de Diamante, es la mejor
construída aunque es la menos entretenida.)

SU [s. l. s. a.] 16 hs.

SU Sevilla. Francisco Leefdael, [s. a.].

SU Sevilla. José Padrino, [s. a.], No.242.
 24 págs. con el título Reynar por obedecer
 Comedia Famosa. De tres ingenios.

Madrid. Academia Española.

Madrid. Bibl. Nac. T-9.169.

Toronto. University of Toronto Library.

New York. Public Library

SU Sevilla. Imprenta Real [s. a.] de tres ingenios
 No. 165. 28 Págs.
 Madrid. Bibl. Nac. T-6.188

VAQUERO EMPERADOR, EL. Y GRAN TAMERLAN DE PERSIA
 PRIMERA PARTE

La primera jornada de Matos Fragoso,

La segunda de Diamante

La tercera de Gil Enríquez.

MS anónimo.

Madrid. Biblioteca de Osuna

LB incluye este título también entre los Autos.

MS Aut. con las firmas de Matos y Diamante en las

jornadas correspondientes; la tercera jornada de Enríquez no está firmada. Censura de Madrid.

1672. 55 hs. 4o. Procede de la bibl. ducal de Osuna Madrid. Bibl. Nac. Mss. Vol. 18-4 Res. 129.

PARTE XXXIX de Comedias Escogidas, Madrid, 1673 con el título El baquero Emperador. Comedia Famosa
La primera jornada de Don Ivan de Matos Fragoso, la segunda de don Ivan Bautista Diamante, la tercera de don Andrés Gil Enríquez.

(Sobre el mismo asunto escribió Vélez de Guevara su comedia La nueva ira de Dios y Rojas Zorrilla El villano gran señor.

SU El gran Tamorlán de Persia y Vaguerio Emperador
El nombre Tamerlán cambia a Tamorlán en la suelta.
de Matos, Diamante y Andrés Gil Enríquez.
Madrid. Bibl. Munic.
SD 2776, pág. 338.

VIDA Y MUERTE DE SAN CAYETANO

PARTE XXXVIII de Comedias nuevas escogidas... Madrid, 1672. Pág. 311-51. De seis ingenios de esta Corte): Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos

Ambrosio de Arce y Moreto. (Véase la pág. 528).

COMEDIAS DE DUDOSA ATRIBUCION

HOMBRE DEMONIO Y MUJER

- Ms. Letra del siglo XVIII. 4o.
 Madrid. Bibl. Nac. Núm. 15.964. SD. No. 2778;
 Paz I No. 1696.
- Ms. Letra del siglo XVIII. 68 hojas. 4o.
 Madrid. Bibl. Nac. No. 14.909. LB la atribuye
 a Cañizares.

LIDES DE AMOR, Y DESDEN

No tiene el nombre del autor. SD No. 2855
 (pág. 346), la atribuye a Diamante.

PARTE II del autor.

- SU [s.l. s.i.] [s. a.] 36 págs. a dos
 dos columnas con el título Lides de amor
y desdén. Fiesta de zarzuela que se
representó a sus magestades "copiada como se
 remite a la Señora Emperatriz".

Madrid. Bibl. Nat. T-25.533.

VAQUERO DE GRANADA, EL

PARTE XXVI de Comedias escogidas. Madrid. 1666. Fol.

I con el título Comedia famosa. El baquero de Granada. De Don Juan Bautista Diamante.

Penn. University of Pennsylvania Library.

MS Del siglo XVIII. 64 hs. Para Cot. no tiene valor.
Madrid. Bibl. Nac. 16091.

MS del siglo XVII. 47 hs. con el siguiente encabezamiento: " Jesús, María, Joseph, S. Primera jornada del Baquero de Granada". En Madrid a 15 de febrerp de 1662 años, sacó este traslado Sebastián de Alarcón". Al final de la tercera jornada dice: Sacó esta comedia de su original por mandado de Antonio de Escamilla, Sebastián de Alarcón, [era cómico] y zierto berdadero este traslado, y lo firmé en M.d. a quince de marzo de 1662. Sebastián de Alarcón."

Madrid. Bibl. Nac. No. 17.308, 47 págs.

SD No. 2803 pág. 341

SD No. 2804 pág. 341, dice que este MS es copia del original que tiene la Bibl. Nac. de Madrid. Sólo no coincide el mes; sí la fecha 15(de marzo) [s. 1.], 1662. La letra de la primera jornada parece autógrafa de Matos Fragoso, su posible autor, según Paz.

SU [s. 1. con censura de José de Canizares, fechada 26 de octubre de 1740. 4o.
Madrid. Bibl. Munic.

Bibliografía General

- Aghena, Ion., Henry W. Sullivan. "The Unholy Matyr: Don Juan Misuse of Intelligence". Romanische Forschungen, 81 (1969), 311-325.
- Aguado Bleybe, Pedro. Manual de historia de España. 2 tomos. Bilbao: Elíspura hermanos, 1927-1929.
- Alborg, Juan Luis. Historia de la literatura española. Tomo II. Madrid: Gredos, 1967.
- Alemán, Mateo. Guzmán de Alfarache. Edición de S. Gili Gaya. 5 tomos. Madrid: Clásicos Castellanos: 73, 83, 90, 93, 114, 1968-1972.
- Altamira y Crevea, Rafael. Historia de España y la civilización española. 4 tomos. Barcelona: J. Gili, 1900.
- . "La mujer española a través de la historia". Cuadernos americanos, 6 (1947), 175-203.
- Andioc, René. Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII. Madrid: Castalia, 1967.
- Angulo Iñigues, Diego. "La fábula de Vulcano, Venus y Marte". Archivo español de arte, (abril-septiembre, 1960), 141-149.
- Arjona, J. Homero. "El disfraz varonil en Lope de Vega". Bulletin Hispanique, 39 (1937), 120-145.
- Armas, Frederick A. The invisible Mistress: Aspects of Femenism and Fantasy in the Golden Age. Charlottesville, Va.: Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- Arróniz, Othon. La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Madrid: Gredos, 1969.
- Ashcomb, B. B. "Concerning la mujer en hábito de hombre en the Comedia". Hispanic Review, 28 (1960), 45-60.
- Aubrun, Charles Vincent. La comedia española (1600-1680). Traducción de Julio Lago Alonso. Madrid: Taurus, 1968.
- Auerbach, Erich. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Trad. por Willard R. Trask. Princeton University Press, 1971.
- Ayala, Francisco. "Erotismo y juego teatral en Tirso."

Insula, 19 No. 214 (1964), 1-7.

Ballesteros y Barrett, Antonio. Historia de España y su influencia en la historia universal. Barcelona: Salvat, 1910-1941.

Bances Candamo, Francisco. Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos. Duncan W. Moir. London: Tamesis, 1970.

Barker, Ruth. Women and Language in Literature and Society. New York: Praeger, 1980.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII. Madrid: Ribadeneyra, 1860.

Barrionuevo, Jerónimo de. "Escritores castellanos. Avisos". Memorias de la Real Academia Española, MRAE. Tomo I. No. 220 Madrid: 1892, 138

Barysson, Morrison. Mary Queen of Scots. New York: Random House, 1960.

Bataillon, Marcel. Erasmus y España. Trad. de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

-----". "Cervantes y el 'matrimonio cristiano.'" Varia lección de Clásicos españoles. Madrid: Gredos, 1964, págs. 239-55; reimp. Realidad II, No. 5 (1947), 171-82; Bulletin Hispanique, 49, No. 2 (1947), 129-44.

Baysterveldt, A. "Revisión de los debates feministas del siglo XVI y las novelas de Juan Flores." Hispania, I (1964), 1-13.

Bergman, Hannah E. Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Madrid: Castalia, 1965.

-----". "Auto definition of the Comedia de Capa y espada". Separata de Hispanófila especial I, (1974). 3-27.

Bleier, R. "Myths of the Biological Inferiority of Women: An Exploration of the Sociology of Biological Research." University of Michigan Papers on Women Studies, 2 (1976), 39-63

Blés, Arthur de. How to Distinguish the Saints in Art. New York, 1925.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of

- Poetry. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bloomfield, Morton W. Allegory, Myth And Symbol.
Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Bomli, P. W. La femme dan l'Espagne du Siecle d'Or. La
Haye: M. Nijhoff, 1950.
- Bravo-Villasante, Carmen. La mujer vestida de hombre en
el teatro español (Siglos XVI-XVII). Madrid: Revista
de Occidente, 1956.
- Briesemeister, Dietrich. "El honor y su función en algunas
tragedias de Francisco Rojas Zorrilla". Criticón,
23 (1983), 159-73.
- Cánovas del Castillo, Antonio. ...Estudios del reinado
de Felipe IV: I Negociación y rompimiento con la
república inglesa. II. Antecedentes y relación
crítica de la batalla de Rocroy, con el principio y
fin de la superioridad militar de los españoles en
Europa. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1888.
- Carrasco, Rafael. Lope de Vega y Mira de Amescua.
Guadix: Imprenta de Flores, 1935.
- Casaldueiro, Joaquín. Estudios sobre el teatro español.
Madrid: Gredos, 1967.
- Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del
concepto del honor en los siglos XVI y XVII".
Revista de filología 3 (1916), 1-50, 357-86
Reimp. en Semblanzas y estudios españoles, n.p.,
Princeton: Princeton University Press, (1959).
- ., Hugo A Rennert. Vida de Lope de Vega. 2a.
ed. New York: Las Américas, 1967.
- Ceñal, Pedro. "La filosofía española del siglo XVII".
Revista Univ. Madrid, 11 (1962), 373-410.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo don
Quijote de la Mancha. ed. y notas de Celina S. de
Cortázar e Isaías Lerner. 2 tomos. Buenos Aires:
EUDEBA, 1969; reimpr. Buenos Aires: Abril, 1984.
- ., El casamiento engañoso, en Novelas
Ejemplares. Francisco Rodríguez Marín, ed. Tomo II
Madrid: Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1969,
pág. 175.
- ., La española inglesa en Novelas Ejemplares
Juan Alacina Franch, ed.. Barcelona: Bruguera, S. A.,
1972, pág. 237.

- Coe, Ada M. Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819. Baltimore, Maryland: The John's Hopkins University Press, 1935.
- Comas, Antonio. "Santa Teresa de Jesús. Femenina, inquieta y andariega" Cuadernos Hispanoamericanos, 53 (1967), 509-520.
- Conway, J. "Stereotypes of Femininity in a Theory of Sexual Evolution." Victorian Studies, 14 (1970), 47-62.
- Cossío, José María. "Notas al romancero. Caracteres de la feminidad en la doncella que va a la guerra". Escorial, 4 (1942), 413.
- Cotarelo Emilio. Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid: Talleres de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1904.
- . "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias". Boletín de la Real Academia Española, (1916), 272-97 y 454-97.
- Criado del Val, Manuel. Las mujeres de Cervantes. Contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca. Actas del VI Congreso Internacional sobre Cervantes. Madrid: 1981, 1181.
- Cueva, Juan de la. El ejemplar poético ed. Francisco A. Icaza. Madrid: Clásicos Castellanos, 1965.
- Cuitanovic, Dinko y colaboradores. La idea del cuerpo en las letras españolas (Siglos XII al XVII). Bahía Blanca: Instituto de humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1973.
- Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley: University of Calif. Press, 1978.
- Dapaz Strout, Lilia. "Psicomauía y Hierogamia en Las paces de los reyes y judía de Toledo". Tesis. Illinois State University, 1974.
- Deleyto y Piñuela, José. La mujer la casa y la moda en la España del rey poeta. 2a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1954.
- También se divierte el pueblo... (Recuerdos de hace tres siglos). Madrid: Espasa-Calpe, 1954.

------. La mala vida en la España de Felipe IV. 2a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

------. La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe. Santos y pecadores. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

Diamante, Juan Bautista. Comedias. 2 tomos. I Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1670. II Madrid: Roque Rico de Miranda, 1674.

Díaz de Escovar, Narciso. Anales de la escena española correspondientes a los años 1680-1700. Valladolid: Imprenta Helénica, 1916.

-----., y Francisco de P. Lasso de la Vega. Historia del teatro español. 2 tomos. Barcelona: Montaner y Simón, 1924.

------. "Poetas dramáticos del siglo XVIII" [sic]. Bulletin de la Real Academia de la Historia, 90 (1927), 105-114.

Díaz Plaja, Guillermo. Historia General de las literaturas hispánicas. Tomo III. Barcelona: Barna, 1957.

------. "El sentimiento del amor a través de la literatura española" en Hacia un concepto de la literatura española. Barcelona: Olimpo, 1943.

Díez Borque, José María. "El feminismo de Doña María de Zayas". La mujer en el teatro. Actas del II Congreso de Hispanistas. Toulouse, 1979.

------. La sociedad española y los viajeros del XVII. Madrid: Temas, 1975.

------. Sociología de la comedia española del siglo XVII. Madrid: Cátedra, 1976.

Donovan Josephine. Feminist Literary Criticism. Lexington: University of Kentucky Press, 1975.

Dunn, Peter. " 'Materia la mujer, el hombre forma': Notes on the Development of a Lopean Topos". En Homenaje a William L. Fichter. A. David Kossoff y J. Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971, págs. 89-99.

Durán, Agustín. Romancero General, ed. 2 tomos. BAE X y XVI Madrid: Atlas, 1945.

Eagelton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, págs. 229-230.

- Edholm F., O. Harris, and K. Young. "Conceptualizing Women." Critique of Anthropology, 3 No. 9 y 10, (1977), 101-130.
- El Safar, Ruth. Beyond Fiction: The Recovery of The Feminine in the Novels of Cervantes. Berkely: University of California Press, 1984.
- Erikson, Erik H. The Child and Society. New York: Norton, 1950.
- Falconiere, John V. "Historia de la 'Comedia dell'arte en España." Revista de Literatura, 12 (1958), 75-78.
- Faliu-Lacourt Christiane. Sacrificios y redención, o de la fatalidad en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV coloquio del GESTE (Grupo de estudios sobre el teatro español): Toulouse, 1983, 49-63.
- Feé, Antoine L. A. Etudes sur l'ancien theatre espagnol. Paris: F. Didot, 1873.
- Fernández Juncos, Manuel. "Las mujeres de Tirso de Molina." Nuestro Tiempo, 4 (1916). 16-21.
- Ferrante, Joan M. Woman as image in Medieval Literature from XII Century to Dante. New York: Columbia University Press, 1975.
- Ferrero, G. "The Problem of Woman from a Bio-Sociological Point of View." The Monist, 4 (1894), 261-74.
- Fiore, Robert L. Ethos, Natural Law Ethics in Spanish Golden Age Theatre. Kentucky: The Union Press, 1975.
- Fita, R. P., Fidel. "Elogio de la Reina de Castilla y Esposa de Alfonso VIII, Doña Leonor de Inglaterra". Memorias de la Real Academia de la Historia. (1910), 421-437.
- Fitzmaurice-Kelly, Julie. "Women in the Spain of the XVI Century". Bulletin Hispanique, 70 (1927), 558-632.
- Froldi, Rinaldo. "La tradición trágica española según tratadistas del siglo XVIII". Criticón, 23 (1983), 133-57.
- Garasa, Delfín Locadio. Vega Carpio, Lope "Santos en la escena". Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega. Bahía Blanca, Argentina: Cuadernos del Sur, 1960, págs. 1-134.

- García de la Huerta, Vicente. IV de Theatro hespañol. Catálogo alphabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al theatro español. Madrid: 1785.
- Gillet, Joseph E. "Lucrecia necia". Hispanic Review, XV (1947), 120-136.
- ed. The Propalladia and Other Works. Torres Naharro and the Drama of the Renaissance. 4 tomos. Tomo IV. Philladelphia: University of Pennsylvania Press, 1961.
- . "Lucrecia necia". Hispanic Review, 15 (1947), 120-136.
- . "The Autonomous Character in Literature." Hispanic Review, 24 (1956), 181-8.
- Glasgow, Ellen A. The Woman Within. New York: Harcourt Brace, 1954.
- Glasser, Edward. "Pugnare Necesse Est: A Beast Simile a lo Divino in La Ninfa del Cielo". Homenaje a William L. Fichter. A. David Kossoff y J. Amor y Vázquez, eds. Madrid: Castalia, 1971, págs. 241-48.
- Góngora y Argote, Luis de. Góngora y el "Polifemo". Dámaso Alonso. 3 tomos. Madrid: Gredos, 1967.
- González López, Emilio. Historia de la Literatura Española. II Edad Media y Siglo de Oro. New York: Las Americas Publishing Company, 1962.
- González Ruiz, Nicolás. II de Piezas maestras del teatro teológico español. Madrid: Editorial Católica, 1946.
- Gordon, Alan. "Rosaura Mujer, Varón y Monstruo". Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas. Toronto: Toronto University Press, 1980.
- Gracián Baltazar. El Héroe; El discreto, El Oráculo manual y Arte de Prudencia. Obras completas, ed. de E. Correa Calderón. Madrid: Aguilar, 1945.
- Green, Otis. Spain and the Western Tradition 4 tomos. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1963-66. Tomos I, 1963 y III, 1965.
- Gutiérrez Cano, Marcelino. "Ensayo de una catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 3 (1899), 662-71. 4

(1900), 77-85, 667-678 y 735-739.

Habicht, Joachin. Die Dramen des don Juan Bautista Diamante Ein Beitrag Zur Spat-Comedia. Tesis doctoral. Universitat zu Koln, 1970.

Hamlyn, Paul. Encyclopedia of Greek Mythology. London: Larousse, 1959.

Hanrahan, Thomas, S. J. La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán. 2 tomos. Madrid: Porrúa Turanzas, 1964.

Harding, Mary Ester. Women Mysteries, Ancient And Modern -A psychological Interpretation of the Feminine Principle As Portrayed in Myth, Story, And Dreams. New York: Putman Press, 1979.

----- . The Parental Image: Its Injury and Reconstruction; A Study in Analytical Psychology. New York: Putman, 1965.

Hartman, Geoffrey, ed. Psychoanalysis and the Question of the Text. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Hatzfeld, Helmut. Estudios sobre el Barroco. Madrid: Gredos, 1972.

----- . Santa Teresa de Avila. New York: Twayne, 1969.

----- . Estudios literarios sobre mística española. Madrid: Gredos, 1968.

----- . La poesía mística española. Madrid: Gredos, 1955.

Herrero García, Miguel. "Génesis de la figura del donaire". Revista de filología española, 25 (1941), 46-78, 161-175.

Hesse W. Everett. Teology, Sex and the Comedia and Other Essays. Madrid: Porrúa, 1982.

Hildner, David Jonathan. Reason and the Passions in the 'Comedias' of Calderón. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1982.

Hilty, Gerold. Reseña. "James Castañeda, Lope de Vega. A Critical Edition of 'Lope de Vega's Las paces de los reyes y judía de Toledo.'" Chapel Hill, 1962" Revista de filología española. 77 (1965), 72-79.

- Hochman, Baruch. Character in Literature. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Hografe, Pearl. Women of action in Tudor England. Iowa State University Press: 1967.
- Huerta Calvo, Xavier. "Cómico y femenino buro: del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro". Criticón, 23 (1983), 1-68.
- Hume, David. Dialogues Concerning Natural Religion. Norman Kemp Smith. Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1976.
- Hume, Martin A. S. Queens of Old Spain. London: McClure, Phillips & Co., 1906.
- Hurtado, Juan y Angel González Palencia. Historia de la literatura española. 6a. ed. corregida y aumentada. Madrid: Talleres Gráficos Montana, 1949.
- Hutton, Lewis J. "Huellas de la teología de la Gracia en La vida es sueño de Calderón". En Homenaje a William Fichter. A David Kossoff y J. Amor y Vázquez, eds. Madrid: Castalia, 1971, págs. 307-17.
- Iriarte, Mauricio de. El doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial. 3a. ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1939, reimpresión, 1939, 1948.
- Jones, C. A. "Honor in Spanish Golden Age Drama: Its Relations to Real Life and Morals". Bulletin of Hispanic Studies, 35 (1958), 198-210.
- ". "Some Ways of Looking at Spanish Golden Age Comedy". Homenaje a William L. Fichter. A. David David Kossoff y Amor Vázquez, eds. Madrid: Castalia, 1971. págs. 341-55.
- Jones, R.O. Poems of Gongora. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- José Prades, Juana de. ed. Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo, de Lope de Vega. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- ". Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos. Revista de Literatura. Anejo 20. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1963.
- Jung, C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious

- Volume 9, part I of Collective Works. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- . The Structure and Dynamics of the Self. Volume 9, part II of Collective Works. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Kelso, Ruth. Doctrine for the Lady of the Renaissance. Urbana: University of Illinois Press, 1956.
- Kennedy, Ruth. "La prudencia en la mujer and the Ambient that brought it Forth". PMLA, 63 (1948), 131-1190.
- Kolodny, Annette. "A Map for Rereading; or Gender and the Interpretation of Literary Texts." New Literary History, 11 (1979-80), 451-67; reimpresso en (M)other Tongue. Shirley Nelson Garner, C. Kahane, and M. Sprengnether, eds. Ithaca-London: Cornell University Press, 1985.
- Krauss, Werner. La doctrina de la vida según Baltazar Gracián. Madrid: Ediciones Rialp, 1962.
- Lacadena, E. Reseña. "Guido Mancini: Teresa de Avila, la libertad del sublime". Criticón, No. 22 (1983), 143.
- Lambert, Elie. "Alphonse de Castille et la Juive de Toledo". Bulletin Hispanique, 25 (1923), 371-394.
- Lampéres de los Ríos, Blanca. ed. Tirso de Molina. Obras dramáticas completas. Madrid: Aguilar 1952, 1958.
- Lasher-Schlitt, Dorothy. Grillparzer's Attitude Toward the Jews. New York: 1936.
- Lista, Alberto. Ensayos literarios y críticos. 2 tomos. Sevilla: Calvo Rubio, 1844.
- Lundelius, Margarita Ruth. "The Appeal Of The Mujer Varonil in the Theatre of the Siglo de Oro". Tesis. Universidad de Pennsylvania, 1969.
- Madrigal, José A. "Fuenteovejuna y los conceptos de metateatro y psicodrama: un ensayo sobre la formación de la conciencia en el protagonista". Bulletin of The Comediantes, 31, (Spring, 1979), 15-23.
- Malkiel, María Rosa Lida. "Lope de Vega y los judíos". Bulletin Hispanique, 75 No. 1, 2 (1973), 73-113.

- . "The bandoleras of Golden Age Drama: A symbol Of Femenist Revolt". Bulletin of Hispanic Studies, No. 2 (1971), 16-17.
- Maravall, José Antonio. Teatro y Literatura en la sociedad barroca. Madrid: Seminarios y ediciones, 1972.
- . La cultura del Barroco. Barcelona: Ariel, 1975.
- Marcuse Herbert. Eros and Civilization. London: Oxford University Press, 1956.
- Martí, Antonio. La perspectiva retórica española en el Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1972.
- Martínez Sierra, Gregorio. Feminismo, feminidad, españolismo. Madrid: Renacimiento, 1917.
- Matulka, Barbara. "The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro." Romanic Review, 24 (1935), 191-231 Reimp. Columbia University, Institute of French Studies. Comparative Literature Series (1936).
- McKendrick, Melveena. Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil. London: Cambridge University Press, 1974.
- . "The mujer esquiva-A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Dramatists". Hispanic Review, 40 (1972), 162-97.
- Medel del Castillo, F. Indice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Madrid, 1735. Reimpreso por John M. Hull en Revue Hispanique, 75 (1929), 144-339.
- Menéndez Peláez. Nueva visión del amor cortés. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega. Tomos IV y VI de Obras. Edición Nacional. A. Sánchez Reyes, ed. Madrid: Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1949
- Menéndez Pidal, Ramón. De Cervantes y Lope de Vega. Madrid: Austral, 1964
- . Flor Nueva de Romances Viejos. Madrid: Austral, 1965.
- Mesonero Romanos, Ramón de. "Teatro de Diamante" Semanario

- pintoresco español. Madrid: 1958, 58-61.
- Millett, K. Sexual Politics. New York: Avon Books, 1971.
- Molinaro, J. A. Parker, J. H., Rugg, E. A Bibliography Comedias Seltas in the University of Toronto Library. Toronto, 1959.
- Moll, Jaime. "Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española". Boletín de la Real Academia Española. 44 (1965), 125-158.
- Montero de la Puente, Lázaro. "El teatro de Toledo durante el siglo XVIII. (1762-76)" Revista de Filología Española, 26 (1952), 411-468.
- Montesinos, José de. La corona merecida de Lope de Vega. Madrid: Sucesores de Hernando, 1923.
- Montoliu, Manuel de. El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro. Barcelona: Editorial Cervantes [s.a.].
- Morel-Fatio, Alfredo P. LaComedia espagnole du XVII Siecle. Paris: E. Champion, 1923.
- Moreno García, C. "Las mujeres y Tirso de Molina" Nuestro Tiempo, 9 No. 216. (1916), 16-21
- Morrison, N. Barysson. Mary Queen of Scots. New York: Random House, 1960.
- Mujica, Bárbara. "'The Rapist and his victim: Calderón's No hay cosas como callar.'" Hispania, 62 (1979), 30-46.
- Murray, Donald Alan. "Mira de Amescua's La desgraciada Raquel". Tesis. Stanford: Stanford University, 1951.
- Napoli-Signorelli, Pietro. Storia critica dei teatri antichi y moderni. Napoli: Vincenzo Orsino, 1789.
- Nelson Garner, Shirley, Claire Kahane y Madelon Sprengether. (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- Nigro, Kirstene F. "Rosario Castellanos' Debunking of the Eternal Feminine". Journal of Spanish Studies, 8 (1980), 89-102.
- Ochoa, Eugenio de. Tesoro del teatro español. Tomo V.

Paris: Baudry, 1838.

Oñate, María del Pilar. El feminismo en la literatura española. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

Oostendorp, H. Th. El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII. La Haya: Van Gaor, 1962.

Orellana, José. Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero. Barcelona: Severo Moreno, 1866-69.

Ornstein, Jacob. "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana." Revista de Filología Hispánica, 3 (1941), 219-32.

Parker, Alexander A. Hacia Calderón. Los amores y los noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón. Actas del Segundo Coloquio anglo-germano. Hamburg, Berlín and New York: Groyter, 1970, 79-87.

-----". "Towards a Definition of Calderonian Tragedy." Bulletin of Hispanic Studies, 39 (1962), 222-237.

-----". "The Approach to the Spanish Drama of the "Golden Age." Diamante Series, 6 (1957); reimpresión. Tulane Drama Review, (Fall, 1959), 42-59.

-----". "Santos y Bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro." Arbor, 13 No. 43-44 (May-August, 1947), 395-403.

-----". "Reflexions on a Definition of Baroque Drama." Bulletin of Hispanic Studies, 30 (1953), 141-151.

Pasero, Anne M. "Male vs Female: Binary Opposition and Structural Synthesis in Calderón's Estatua de Prometeo." Bulletin Of The Comediantes, 32 (Fall, 1980), 109-115.

Paz y Meliá, A. Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional. Tomo I. Madrid: 1899; reimpreso. Madrid, 1934-35.

Peers, E. Allison. The Mystics of Spain. London: Allen & Unwin, 1951.

Pérez Pastor, C. "Noticias y documentos relativos a la historia de la literatura española." Memorial de la

- Real Academia Española, MRAE, X (1911), 9-307.
- Petrini, Domeneco. Dal Barroco al Decadentismo. Tomo I
Firenze: Mannier, 1957.
- Petrov, D. K. "El amor, sus principios y su dialéctica en
el teatro de Lope de Vega." Escorial, 16 (1944),
9-40.
- Pfandl, Ludwig. Historia de la literatura nacional
española en la Edad de Oro. Trad. J. R. Balaguer.
2a. ed. Barcelona: G. Gili, 1952.
- . Cultura y Costumbres del pueblo Español de los
siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro.
Barcelona: Araluce, 1959.
- Pico della Mirandola, Giovanni. Trad. Oración acerca
de la dignidad del hombre. José María Bulnes
Aldunate. Río Piedras: Editorial Universitaria,
Universidad de Puerto Rico, 1970.
- Pidal, Alejandro. Doña Isabel la Católica y Santa Teresa
de Jesús. Paralelo entre una reina y una Santa.
Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, bibliotecas
y museos, 1913.
- Pope, Alexander. An Essay on Man y Moral Essays. en
The Best of Pope. George Sherburn, ed. New
York: Thomas Nelson and Sons, 1948.
- Regueiro, José. Spanish Drama of the Golden Age; A
Catalogue of the "Comedia" Collection in
The University of Pennsylvania Libraries. New
Haven, Conn.: Research Publications, 1971.
- Reichenberger, Arnold G. "The Uniqueness of the Comedia."
Hispanic Review, 27 (1959), 303-317.
- Rennert, Hugo A. "Mira de Amescua et "La judía de Toledo."
Revue Hispanique, 7 (1900), 119-140.
- Richmond, Hugh C. "Personal Identity and Literary Personae:
A Study in Historical Psychology." PMLA,
90 (1965), 209-27.
- Ríos, José Amador de los. Historia social, política y
religiosa de los judíos de España y Portugal.
Buenos Aires: Bajel, 1943.
- Rivers, Elías, L. Poesía lírica del Siglo de Oro.
Madrid: Cátedra, 1980.
- Rodríguez Cepeda, Enrique. "Fuentes y relaciones en La

- Serrana de la Vera". Nueva Revista de Filología Hispánica, 23 (1974), 100-11.
- Rogers, Katherine. Troublesome Helpmate: A History of Mysogyny in Literature. Seattle: Univ. of Wash. Press, 1966.
- Rogers, Paul Patrick. The Spanish Drama Collection in the Oberlin College Library. Oberlin: Ohio, 1940.
- Rojas Zorrilla, Francisco. Cada cual lo que le toca. Texto y estudio por Américo Castro. Madrid: Herederos de Hernando, 1917.
- . Comedias Escogidas, Tomo 54 BAE. Ramón de Mesonero Romanos, ed. Madrid: Herederos de Hernando, 1897.
- Romera-Navarro M. "Las disfrazadas de varón en la comedia". Hispanic Review, II (1934), 269-289. reimp. en La perspectiva dramática de Lope de Vega. Madrid: Ediciones Yunque, 1935, págs. 109-135.
- Rosado, Michelle and L. Lamphere, eds. Women, Culture and Society. Stanford: Stanford University Press, 1974.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Sainz de Robles, F. C. El teatro español. Historia y antología. Tomo IV. Madrid: Aguilar, 1942-1943.
- San Sebastián, Carmen. Mujeres en la Biblia. Buenos Aires, Arg.: Studium de Cultura, 1949.
- Sánchez, Escribano, F. y A. Porqueras Mayo. Preceptiva Dramática del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Gredos, 1972.
- Sánchez Rojas, J. "Las mujeres de Cervantes." Revista de Filología Española, 5 No. 2 (1916). 175-186.
- Sanz, Fructuoso. "El Doctor Don Mira de Amescua." Boletín de la Real Academia Española, I (1934), 551-564.
- Schack. Adolfo Federico, Conde. Historia de la literatura y del arte dramático en España. Trad. Eduardo de Mier. Madrid: M. Tello, 1888.
- Sassone, Felipe. El teatro. espectáculo literario. Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930?

- Sayers, Janet. Biological Perspectives. Feminist and Anti-Feminist Perspectives. New York: Methuen, 1983; reimpression. London: Tavistock Publications, 1982.
- Scott, Wilbur. Five Approaches of Literary Criticism London: Macmillan, 1970.
- Serrano Poncela, S. "Amor y apetito en el teatro clásico español." Asomante, No. 4 (1949), 42-62.
- Shergold, N. D. A History of the Spanish Stage: From Medieval Times until the End of the Seventeenth Century. Oxford: Claredon Press, 1965.
- Signorelli, Pietro Napoli. Storia critica dei teatri Antichi e moderni. Tomo IV. Napoli: Orsino, 1939, 227.
- Silver, Isidore. "Humanism, The Conscience of the Renaissance." Studi Francesi. 17 (1962), 201-7.
- Simón Díaz, José. Bibliografía de la literatura Hispánica. Tomo IV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- Sponsler, Lucy A. Women In The Medieval Spanish Epic and Lyric Traditions. Lexington: Kentucky University Press, 1975.
- States, Burt O. Irony and Drama; a Poetics. Ithaca: Cornel University Press, 1971.
- Stroud, Mathew. "The Resocialization of the Mujer Varonil in three plays by Vélez de Guevara." Antigüedad y Modernidad de Luis Vélez de Guevara: Purdue University Monographs in Romance Languages, PUMRL, 10 (1983), págs. 111-26.
- Sullivan, Henry W. Tirso de Molina and the Drama of The Counter Reformation. Amsterdam: Rodopi N.V., 1976.
- Szmuk, Szilvia E. A Descriptive Catalog of a Collection of 'Comedias Seltas' in The Hispanic Society of America. Tesis. Graduate School and University Center of CUNY. New York, 1985.
- Templin, E. H. The Exculpation of Yerrores por Amores in The Spanish Comedia. Berkeley: University Press, 1933.
- Ticknor, George. History of Spanish Literature. 3 tomos. 4a. ed. Boston - New York: Houghton Mifflin Co. 1871.

- Tirso de Molina. El vergonzoso en palacio. Comedias. Nueva Edición. J. E. Hartzenbush ed. BAE. Tomo V. Madrid: 1944, pp. 203.
- Trachman, Sadie Edith. Cervantes' Women of Literary Tradition. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1932.
- Treacy, Mary Jane. "An Approach to Lope de Vega's Comedias: 1585-1610." Tesis doctoral. Boston University, 1979.
- Truc, Gonsague. Historia ilustrada de la mujer. 2 tomos. Barcelona: Talleres gráficos de la Sociedad General de Publicaciones, 1946.
- Trueba y Cossío, Telesforo. "The Fair Jewess" The Romance of History in Spain. Tomo II. London: E. Bull, 1830.
- Tyler, R. W. "False Acusations of Women in the Plays of Tirso de Molina." Kentucky Romance Quaterly, 16 (1969), 119-123.
- Ulloa y Pereyra, Luis de. Raquel. Obras. Madrid: Francisco Sanz, 1764.
- Valbuena-Briones, Angel. "Sobre el teatro europeo en la época barroca." Escorial, 14 No. 2 (1914), 353-368.
- . Don Pedro Calderón de la Barca. Obras completas. 2 tomos. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1973.
- Valbuena Prat, Angel. El teatro español en su Siglo de Oro. Barcelona: Planeta, 1974.
- . Historia de la literatura española. Tomo I. 2a. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1964.
- . Historia del teatro español. Barcelona: Noguera, 1956.
- . El sentido católico en la literatura española. Zaragoza: Ediciones Partenón, 1940.
- Vega Carpio, Lope Félix de. Fuenteovejuna. Edición de Francisco López Estrada. 2a. ed. Madrid: Castalia, 1973.
- . Las bazarrias de Belisa. Edición de A. Zamora Vicente. Madrid: Clásicos Castellanos 157, 1963.

- . El peregrino en su patria. Edición de Myron Peyton. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
- . La corona trágica. Edición de Michael G. Paulson y Tamara Alvarez Detrell. York: So. C., Spanish Literature Publications Co. Inc., 1982.
- . La vengadora de las mujeres. Tomo 41 BAE. Ramón de Mesonero Romanos, ed. Madrid: Rybadeneyra, 1857.
- Vives, Juan Luis. Deberes del marido. Tomo I de Obras completas. Trad. por L. Riber. Madrid: Aguilar, 1947.
- . Formación de la mujer cristiana. Tomo I de Obras completas. Trad. por L. Riber. Madrid: Aguilar, 1947.
- Volmer, S. M. "The Position of Women in Spain as Seen in Spanish Literature". Hispania, (Calif.) 8 (1929).
- Vossler, Karl. Lope de Vega y su tiempo. Trad. de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Revista de Occidente, 1933.
- Wardropper, Bruce W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1548). Salamanca: Anaya, 1967.
- . "The implicit Craft of the Spanish comedia." Studies in Spanish Literature of the Golden Age. R. O. Jones. London: Tamesis, 1973, pp. 339-56.
- . "Fuenteovejuna: El gusto y lo justo". Studies in Philology, 53 No. I (enero, 1956), 159-71.
- Warnke K. Frank. "The World as Theatre." en Versions of Baroque European Literature in Seventeenth Century. New Haven and London: Yale University Press, 1972, págs. 661-89.
- Watson, Foster. Vives and the Renaissance Education of Women. London: Edward Arnold, 1912.
- Willis, Raymond S. "Mary Magdalene, Mary of Bethany and the Unnamed Woman Sinner: Another Instance of Their Conflation in Old Spanish Literature." Romance Filology, 24 (agosto, 1970), 89-90.

- Wilson, Edward M. "Spanish and English Religious Poetry of the Seventeenth Century." The Journal of Ecclesiastical History. 9 No. 1 (1958), 49-67.
- Wilson, Margaret. Spanish Drama of the Golden Age. Oxford: Program Press, 1969.
- Wiltrout, A. E. "Las mujeres del Quijote." Anales Cervantinos, 12 (1973-1974), 167-172.
- Williamsen, Vern G. The Minor Dramatists of Seventeenth-Century Spain. Boston: Twayne, 1982
- Wisleittner, Raimund. "Die Komodien Juan Bautista Diamantes." Tesis. Wien, 1949.
- Zuckerman-Ingber, Alix. El bien más alto. A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays. Gainesville: University Presses of Florida, 1984.