

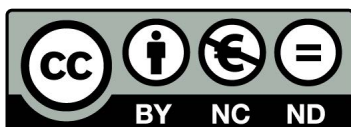
CUADERNOS DE ARAGÓN

José Ángel Sánchez Ibáñez

n.º 36

*El maestro Juan Cabeza (1635-1704)
Breve memoria de un dramaturgo
seiscentista*

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2682>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

José Ángel Sánchez Ibáñez
El maestro Juan Cabeza (1635-1704)
Breve memoria de un dramaturgo seiscentista

JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ IBÁÑEZ
Universidad de Zaragoza

El maestro Juan Cabeza
(1635-1704)
Breve memoria de un dramaturgo seiscientista



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza
Zaragoza, 2007

Publicación número 2.700
de la Institución «Fernando el Católico»
(Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza)
Plaza de España, 2.
50071 ZARAGOZA
Tff: [34] 976 - 28 88 78/79 - Fax: [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
<http://ifc.dpz.es>

FICHA CATALOGRÁFICA

CUADERNOS de Aragón / Institución «Fernando el Católico».-V. I.
(1996)-.-Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996-

24 c,
Irregular

ISSN: 0590-1626

1. Institución «Fernando el Católico», ed.
930.8 (460.22)

© El autor, José Ángel Sánchez Ibáñez
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

ISSN: 0590-1626

DEPÓSITO LEGAL: Z-1.259/2007

PRODUCCIÓN GRÁFICA: *a + d* arte digital, S. L. Zaragoza

IMPRESIÓN: Los Fueros Artes Gráficas, Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA - UNIÓN EUROPEA

BOSQUEJO BIOGRÁFICO

A Juan Cabeza le corresponde un lugar nada desdeñable entre los autores que el reino de Aragón aportó a la copiosa nómina de dramaturgos españoles del siglo XVII. Sin embargo, es aún muy poco lo que con total certidumbre puede afirmarse acerca de su vida, que, por lo demás, parece haber transcurrido de forma sumamente discreta¹. Nacido a mediados de 1635 en el seno de una modesta familia de Cariñena², es probable que cursara sus estudios elementales en esa misma localidad, pues resulta verosímil suponer que, dada su notable entidad, la población contaría con instituciones capacitadas para atender los primeros niveles educativos³.

En octubre de 1651 encontramos al joven Juan Cabeza matriculado en la Universidad de Zaragoza, cuyas aulas frecuentará al menos hasta que, en mayo de 1654, obtenga la licenciatura y el magisterio –grado aná-

¹ Para redactar estas páginas hemos tenido muy presente nuestro *Estudio y edición de una comedia de Juan Cabeza: La reina más desdichada*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1995 [ed. en microfichas]. La fortuna crítica de Cabeza –sobre quien ultimamos nuestra tesis doctoral, dirigida por la Prof^a Aurora Egidio– ha sido bien escasa, por otra parte. Matthew D. STROUD le dedicó un breve artículo pionero («The *Comedia* as Potboiler: Juan de Cabeza's *Matar por zelos su dama*», *Hispania*, 67 [1984], pp. 545-553), muchas de cuyas afirmaciones deben tomarse hoy con absoluta reserva. La filóloga italiana Fausta ANTONUCCI se ha ocupado de *La reina más desdichada* incidentalmente, aunque con buen tino, en dos trabajos de más largo aliento: «A proposito di retorica e teatro nel XVII secolo spagnolo», *Studi Ispanici* (1987-1988), pp. 243-269, y *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona-Toulouse, Universidad de Navarra-Université de Toulouse, 1995, pp. 175-181 especialmente. Puede verse también nuestro artículo «Pervivencias y olvidos. La oscura posteridad de un dramaturgo menor del Siglo de Oro», *Studium. Revista de Humanidades*, 1 (1995), pp. 223-252.

² Es de justicia agradecer la desinteresada ayuda que, para la obtención de esta y otras fechas sustanciales, nos brindaron en su día los PP. Antonio Ballester, Jesús Jaime y Ernesto Valenzuela, párrocos de las localidades zaragozanas de Vistabella, Cariñena y Encinacorba respectivamente. Nuestra gratitud va dirigida también a Félix Sánchez, de la Asociación Cultural «El Güeira», quien nos encargó este opúsculo hace ya mucho tiempo y ha sabido ser paciente.

³ Véase Emilio MOLINER ESPADA, *Historia de Cariñena*, Zaragoza, Librería General, 1980, 2ª ed., pp. 66, 167-168, 173 y 177-178.



Cariñena. Iglesia parroquial (antigua colegiata) de Nuestra Señora de la Asunción.

Foto: Archivo Comarca Campo de Cariñena.

logo al de doctor— en la disciplina de Artes, que proporcionaba una instrucción de carácter misceláneo y más bien generalista. Tal circunstancia señala el principio de una etapa en tinieblas que abarca casi siete años, pues no volvemos a tener noticia del trayecto vital de Cabeza hasta 1661. Dado que este período coincide aproximadamente con el tiempo de formación requerido para alcanzar el magisterio en Teología, resulta punto menos que inevitable preguntarse si Juan Cabeza no decidiría proseguir sus estudios, abordando la materia más íntimamente relacionada con una futura carrera eclesiástica de cuantas la Universidad de Zaragoza le ofrecía. El hecho de que, por disposición legal, los cursos de Artes facultaran además para acceder a otras disciplinas⁴ habla en favor de tal eventualidad. Pero a una suposición que en sí misma parece razonable le falla el respaldo decisivo: y es que hasta el momento no se ha encontrado huella documental alguna del paso de Juan Cabeza por las aulas teológicas cesaraugustanas. Son, en suma, años oscuros para la biografía del cariñenense; también los más importantes desde el punto de

⁴ Manuel JIMÉNEZ CATALÁN y José SINUÉS Y URBIOLA, *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Tip. «La Académica», t. II, 1923, pp. 106 y 109.

El maestro Juan Cabeza (1635-1704)

vista que ahora nos ocupa, pues enmarcan, con toda probabilidad, sus quehaceres literarios.

Será en la primavera de 1661 cuando nos reencontremos con Cabeza, quien, ya ordenado sacerdote, se establece en la pequeña localidad de Vistabella. En este lugar, perteneciente a la histórica Comunidad de Daroca y muy próximo a su Cariñena natal⁵, desempeñará la modesta función de rector –equivalente, en líneas generales, a la de párroco– y permanecerá hasta su muerte, ocurrida en julio de 1704, cuando frisaba los sesenta y nueve años de edad. A fecha de hoy no disponemos de datos que permitan vincular a Juan Cabeza con ningún género de actividad literaria tras la publicación de sus *comedias* (hecho que se produjo, como



Vistabella. Foto: Antonio Sánchez.

⁵ Para el entorno aquí mencionado y sus condicionantes histórico-sociales durante la época es útil ahora la introducción de Pascual DIARTE LORENTE *Presente y pasado de Vistabella*, Vistabella (Zaragoza), Asociación Cultural y Recreativa «El Gũeira»-Ayuntamiento, 2004.

José Ángel Sánchez Ibáñez

enseguida veremos, en 1662), y tampoco parece que la rebusca por archivos y bibliotecas pueda ya deparar grandes sorpresas en este sentido. Es posible (y verosímil) que, con su integración efectiva en el clero, Cabeza decidiese dar por concluida una juvenil etapa de veleidades dramáticas, aunque no sin coronarla mediante una edición de sus obras que probablemente sufragaría él mismo. Pero todo esto no sobrepasa, claro, el terreno de las hipótesis.



Iglesia parroquial de San Miguel de Vistabella. Foto: Jesús Gómez.

OBRA

La producción dramática de Cabeza es, en suma, labor de juventud, circunstancia que ayuda a entender mejor sus logros y sus limitaciones. Esos que, con falsa modestia tópica, el propio autor denomina «cómicos borroneos» nada más empezar la dedicatoria de su libro, se publican en la Zaragoza de 1662 bajo el título *Primera parte de comedias del maestro Juan Cabeza*, y conforman un grueso volumen en 4º, impreso por Juan de Ibar sin lujos tipográficos pero con la solvencia que caracterizaba a su taller.

Para un lector actual poco avisado, el título del libro arranca con un numeral tan prometedor como decididamente engañoso: no hubo ninguna otra *parte* que siguiera a ésta, cosa que el perspicaz erudito decimonónico Agustín Durán ya apuntó en su día⁶. Por lo demás, la colección va dedicada a don Artal de Azlor y Guasso, un jovencísimo noble a quien Cabeza se refiere explícitamente como «mecenas»; pero ello no implica que don Artal o su familia le hubieran brindado apoyo efectivo, pues con ése u otros elogios por el estilo los escritores de la época solían traducir más bien unas difusas expectativas de beneficio que una realidad tangible. A lo que sabemos, la colección nunca se volvió a imprimir.

Según era habitual en este tipo concreto de ediciones, la *parte* de 1662 comprende doce *comedias*, término que durante el siglo XVII entrañaba, ante todo, el significado de ‘obra teatral extensa’. Las de Cabeza lo son, desde luego: rondan siempre los tres mil versos en total, repartidos a su vez en tres actos o *jornadas* de dimensiones similares, ciñéndose en ello –igual que en tantas otras cosas– a las pautas dramáticas más usuales a la sazón. Y es que las piezas contenidas en la edición de Ibar se ajustan punto por punto a las características generales de la *comedia* barroca española, aunque, como es lógico, presenten ya una serie de hechas propias de la segunda mitad del XVII. En este sentido, la huella de

⁶ En varios de los minuciosos repertorios bibliográficos que dejó manuscritos (y hoy custodia la Biblioteca Nacional de Madrid), Durán alude a la *parte* zaragozana como «única» o bien «1ª y única» de su autor. Otros pormenores sobre la cuestión en nuestro artículo (citado en nota 1) «Pervivencias y olvidos...», pp. 241-243.

Calderón resulta particularmente intensa –a todos los niveles– en la escritura y la concepción dramática de Juan Cabeza, cuyas obras enumeramos por el mismo orden con que figuran en la *Primera parte*:

- (1) *El pretensor de su madre*
- (2) *Matar por celos su dama*
- (3) *Los empeños que hace amor*
- (4) *También hay sin amor celos*
- (5) *Engañar para casarse*
- (6) *Morir a un tiempo y vivir*
- (7) *La reina más desdichada y parto de las montañas*
- (8) *El galán bobo*
- (9) *Galan y esclavo uno mismo*
- (10) *Querer por hacer querer*
- (11) *No hay castigo contra amor*
- (12) *Los príncipes de Tesalia*

La simple lectura de estos títulos permite adivinar que las *comedias* rubricadas por el joven autor aragonés dan cabida a una profusa variedad de matices temáticos y argumentales. Aunque, en rigor, toda esa combinatoria sea un tanto rutinaria, pues para hilvanarla Cabeza siempre echa mano de elementos muy típicos del discurso teatral vigente, cuyas notas más características a menudo se complace en exacerbar. Así, los centros de interés de esta surtida gama tonal se desplazan desde el puro enredo amoroso de *Engañar para casarse* hasta la solemnidad –verbal y argumental– de *Los príncipes de Tesalia* o *La reina más desdichada*, sin que convenga olvidar tampoco los espinosos relieves que adquiere el desarrollo de *El pretensor de su madre*, con el riesgo del incesto como telón de fondo permanente y muy sombrío. La consecuencia de todo ello es que, cuando las obras de Juan Cabeza se examinan con algún detenimiento, resulta difícil eludir la sensación de encontrarse frente a un *tour de force*, a un alarde, como si el de Cariñena se hubiera propuesto tantear diversos subgéneros dramáticos en un intento por mostrar al público –y acaso también por *demostrarse* a sí mismo– que era capaz de transitar con desenvoltura las distintas vías que el teatro de su tiempo mantenía abiertas.

Pero más allá de las diferencias aludidas, las *comedias* de Juan Cabeza presentan rasgos comunes muy acusados, lo que les proporciona un fondo de evidente unidad técnica y constructiva. Bastará con reseñar de

forma sucinta algunos de los más notables entre tales rasgos, empezando por el hecho de que todas las piezas incluidas en la *Primera parte* desarrollan tramas enmarañadas, donde los conflictos de amor y honor desempeñan un papel fundamental en cuanto catalizadores de la acción. Por contraste, el número de personajes es relativamente corto; aunque con frecuencia estos pocos personajes se desdoblan, disfrazándose o desplegando falsas identidades en distintos momentos y ante diferentes interlocutores, según dicten las conveniencias... Con ello se produce un efecto multiplicador, en ocasiones casi vertiginoso, muy apto para vehicular esas tramas complejas a que nos referíamos unas líneas atrás.

Las *comedias* de Cabeza apenas requieren utilería ni aparato escenográfico –algún disfraz, algún tapiz, unos enseres domésticos, si acaso unas pocas piezas de mobiliario–, pues la funcionalidad del espacio, polivalente y muy sencillo en términos generales, suele definirse merced a la palabra de los personajes que por él se desplazan. Éstos emplean un lenguaje a menudo preciosista, sazonado por una retórica ostentosa pero, en el fondo, poco variada. Los diálogos serios van tenazmente contrapunteados por las intervenciones cómicas del *gracioso*; destaca asimismo la abundancia de soliloquios y monólogos, muchas veces en forma de largas *relaciones* que narran (o describen) cosas que durante una representación, y normalmente por meras cuestiones técnicas, no resultaría factible escenificar ante los ojos del público.

A las necesidades de la acción y la trama se supeditan tiempos y espacios, de modo que en las obras de Juan Cabeza no faltan las discontinuidades en el calendario ni los saltos de una población a otra, cuando ello es preciso. Todo se encarrila, en suma, hacia unos desenlaces por regla general muy convencionales, de apariencia intrascendente si no abiertamente feliz, y donde casi nunca fallan las bodas de galanes y damas, tan socorridas para cerrar la obra en tranquilizadora armonía. Pero a veces estas *comedias* de la *Primera parte* camuflan, al hilo de un argumento trivial, motivos de mayor calado, que, como sucede en *Matar por celos su dama*, pueden acarrear consecuencias netamente trágicas.

Carecemos de los datos necesarios para delimitar con precisión el arco cronológico durante el cual redactó Cabeza sus textos. Ahora bien: si se conjugan con unas dosis de sentido común, los pocos hitos ciertos que proporciona su biografía permiten establecer a tales efectos unas bases mínimas pero razonablemente seguras. Así, y puesto que Juan Cabeza nació ya bien entrado 1635, cuesta imaginar que hubiese escrito alguna de las piezas conservadas antes de octubre de 1651, momento de



Zaragoza tal como la conoció Juan Cabeza. Detalle de la Vista de Zaragoza de Juan Bautista Martínez del Mazo (1646-1647). El puente de piedras, mutilado por la riada de 1643, no se reparó totalmente hasta la segunda mitad de siglo. Justo tras la brecha central se distinguen la esbelta Torre Nueva y, a su derecha, el templo de Santa María la Mayor (es decir, el Pilar), en edificio muy distinto del que hoy se alza a orillas del Ebro.

su ingreso en la Universidad de Zaragoza y, presumiblemente, también de su asiento en la capital aragonesa. Parece bastante más verosímil, en cambio, suponer que fue durante su permanencia en esta ciudad cuando el joven Cabeza cobró afición al arte escénico, del que ahora podía disfrutar –lecturas aparte– acudiendo a una *casa de comedias* de primer orden. La ubicada en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia (que ocupaba aproximadamente el espacio urbano donde hoy se levanta el Banco de España) desde luego lo era⁷: en ella recalaban las

⁷ Sobre la rica actividad teatral que se desarrolló dentro de las lindes aragonesas es todavía fundamental la visión de conjunto de Aurora EGIDO, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987. Respecto a los Siglos de Oro puede complementarse con nuestro «Textos y contextos: teatro en Aragón» (comprendido en *Estudio y edición...*, ya citado [en nota 1], t. I, pp. 14-66) y, sobre todo, con los sustanciosos aportes de Ángel SAN VICENTE «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad-Librería General, 1972, pp. 267-361, y «Algunos documentos más para la historia del teatro en Zaragoza en el siglo XVII», *Criticón*, 34 (1986), pp. 27-50.

principales compañías teatrales hispanas, y por textos de la época nos consta, entre bromas y veras, que muchos universitarios la visitaban con asiduidad poco recomendable⁸.

Por este costado inicial nada más puede añadirse, ya que, según indicábamos páginas atrás, ni siquiera sabemos si Cabeza continuó en Zaragoza tras tomar los grados en Artes, durante el último tramo de mayo de 1654. En cuanto al rastreo de posibles claves en la *Primera parte de comedias*, el volumen sólo nos ofrece un punto de apoyo consistente. Y es que la aprobación eclesiástica del libro que firma fray Pedro Fernández va fechada a 18 de marzo de 1662. Ahora bien, este trámite implicaba que el aprobante había leído ya completos los textos que iban a publicarse. Así pues, como las obras de Cabeza reciben el 18 de marzo la primera de sus dos aprobaciones –la segunda es de 13 de abril–, habrá que suponerlas definitivamente acabadas unos meses atrás. En el intervalo, los talleres de Juan de Ibar se habrían dedicado al proceso técnico de impresión, previo a la confirmación de las aprobaciones y a la composición tipográfica de las páginas preliminares que encabezan el volumen.

Todo esto –lo normal en la producción de un libro español del siglo XVII, por otra parte⁹– acarrea una importante consecuencia: nos *obliga* a inferir que Juan Cabeza tendría terminadas las *comedias* a principios de año, quizás ya a finales del anterior... o incluso en los primeros meses de 1661, antes de hacerse cargo de la rectoría de Vistabella, como sugeríamos al principio de este trabajo. De manera que lo más prudente, y también lo más plausible, es considerar que el carriñenense escribió sus obras entre los diecinueve o veinte años y los veinticinco.

El texto de las *comedias* en sí mismo no se opone a tal datación, por el sencillo motivo de que resulta muy pobre en indicios que apunten hacia realidades históricas identificables. Y esto, por cierto, convierte en tarea vana el empeño de fijar una secuencia interna de composición de las distintas obras. Si nos ceñimos a las que se desarrollan en un marco espa-

⁸ Es rasgo de ociosidad que a la altura de 1642 se les afea desde la propia institución académica, aunque en tono jocoso: véase Juan Francisco ANDRÉS DE ÚZTARROZ, ed., *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró al arzobispo D. Pedro de Apaolaza en 1642, según el manuscrito E. 41-5.942 de la Biblioteca Rodríguez-Moñino / Brey*, introd. de Aurora EGIDO, estudio y transcr. de Ángel SAN VICENTE, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 89, 101, 110.

⁹ Jaime MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107: véanse las pp. 52-53.



Portada de la Primera parte de comedias del maestro Juan Cabeza, Zaragoza, Juan de Ibar, 1662, 4hh. + 496 pp.; en 4º. Ejemplar de la Biblioteca Nacional (Madrid), signatura R-13747. Perteneció a Pascual de Gayangos, destacado erudito del XIX, como atestigua su sello de ex libris. Siguiendo una práctica frecuente en la época, la portada se adornó con el escudo de armas (grabado en madera, 79 x 74 mm) de la persona a quien el libro se dedicaba, en este caso don Artal de Azlor.

ñol, cada pieza perfila unas coordenadas espaciotemporales propias, aunque poco nítidas: las acciones se sitúan, por ejemplo, en Barcelona, Madrid, Zaragoza o Toledo, y el ambiente es vagamente contemporáneo. El entorno aragonés viene refrendado, además, por las alusiones al Ebro, al Pirineo o a la pequeña localidad de Moros, a partir de cuyo nombre el gracioso de *No hay castigo contra amor* ejecuta un chiste de doble sentido, bastante malo, dicho sea de paso. Pero nada más. A lo largo y ancho de toda la *Primera parte* ni siquiera se vislumbran algunas circunstancias que dejaron huella apreciable en la literatura del momento, como la cruel peste que asoló el reino durante los primeros años cincuenta. Otras posibles alusiones a la coyuntura española o aragonesa resultan, a la postre, sumamente difusas. Por citar un caso relevante, la protagonista femenina de *Los empeños que hace amor* se llama Lísida Moncayo: la elección de este apellido puede encerrar –o no– un recuerdo del marqués de San Felices, Juan de Moncayo –otrora cortesano de Felipe IV y exitoso poeta–¹⁰, o bien de su ilustre familia. En cuanto a *No hay castigo contra amor*, es obra que cabría interpretar como una secuela ideológica de la entrada de don Juan José de Austria en Barcelona, hecho que tuvo lugar en 1652 (y que significó el final de la penosa guerra que desde 1640 se venía librando en suelo hispano), pero esto no pasa de ser una hipótesis. Tampoco resulta más esclarecedora la farragosa dedicatoria a don Artal de Azlor y Guasso.

No tenemos constancia documental de que las obras de Cabeza llegaran a representarse, ni de que escribiera nada distinto de lo que hoy conocemos. En cualquier caso, el corpus recogido en la *Primera parte de comedias* basta para acreditarlo como uno de los más importantes dramaturgos aragoneses del Barroco. Por otro lado, tres de sus piezas –*Engañar para casarse*, *Matar por celos su dama* y *No hay castigo contra amor*– conocieron reediciones dieciochescas en el popular formato de *comedia suelta*. Publicadas fuera de Aragón, su mera existencia atestigua que gozaron de cierto favor –muy moderado, eso sí– entre los aficionados tardíos al teatro de los Siglos de Oro. En esta misma dirección apunta la subsistencia de varias *relaciones* impresas, extraídas de *El pretensor de su madre* y *No hay castigo contra amor*; y, por último, de una copia manuscrita de *Morir a un tiempo y vivir*, sacada posiblemente durante el XVIII por un lector curioso.

¹⁰ Sobre este personaje véase Aurora EGIDO, «Introducción» a Juan de Moncayo, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. VII-XXXVII.

Morir à un tiempo y Vivir.

Comedia Famosa.

Del Maestro Iuan Calera

Personas.

D. Feliz. D. Aguaciles.

D. Lope. Clorinda Dama.

D. Cesur. Señora Dama.

Julio Viejo. Clara Criada.

Vn Relator. Vn Criado.

Cañamón. Griacioso.

Jornada Primera.

Clorinda huyendo de D. Lope que sale con una Daga y.
Clara deteniendole

D. Lope. Has de morir à mi acero.

Clor. Ay de mí! detento Clara

Clor. ¿ente Señor?

D. Lope. Dejame, porque
de aquesta trama
he de taladrar el pecho
con el Vayo desta Daga.

Clor. Ducte el acero à la cinta.
ducte esta Daga à la bayna;

D. Lope. Que es bolver la Daga, quita
por que su concha à buada
he de bolver en coral.

Clor. La pisan de posadas

EJEMPLARIO MÍNIMO

La reina más desdichada y parto de las montañas es la séptima de las *comedias* que Juan Cabeza incluyó en su colección de 1662. Simplificando un tanto, podríamos decir que la obra se desarrolla en dos grandes ámbitos espaciales y, por añadidura, simbólicos: la corte de Casimiro, rey de Francia, de un lado; de otro, el campo –con sus correlatos particulares: monte, aldea, camino–, donde halla discreto cobijo la reina Isabela, víctima inocente de la perversidad de Lidoro, el valido rijoso y traidor. En este orden de cosas, la pieza constituye una modulación añadida al viejo tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, que opone las insidias de aquélla a la armónica sencillez de ésta. Claro que los montes también pueden ocultar inquietantes amenazas, como el monstruo tan temido por los personajes de esta obra...

Cabeza ideó una trama enrevesada, en que la reina Isabela escapa a lo que parecía una muerte segura, da a luz en pleno monte a dos varones (uno de los cuales, para mayor complicación, le es arrebatado por una osa nada más nacer) y recalca en una aldea, entre cuyos rústicos moradores vive como una campesina más. Cuando el rey Casimiro la vea y la trate, quedará prendado de ella, ignorante de que se encuentra ante su propia esposa, a la que cree muerta, pues, engañado por Lidoro, la había mandado ejecutar muchos años atrás. Al final todo se aclara, los gemelos son repuestos en su papel de herederos de la corona, el avieso Lidoro es muerto en buena lid por uno de los hermanos –durante su agonía confiesa, de paso, la traición que años antes cometiera– e Isabela recobra su condición real. En suma, *La reina más desdichada* constituye una muestra ejemplar de que la dramaturgia española de la época gustaba seguir un trayecto que discurría del orden perturbado al orden restablecido, como señaló Arnold Reichenberger en un trabajo clásico¹¹.

¹¹ Arnold G. REICHENBERGER, «The Uniqueness of the *Comedia*», *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 303-316. En los fragmentos de *La reina más desdichada y parto de las montañas* que integran el presente “ejemplario” seguimos el texto establecido en nuestro *Estudio y edición...*, ya cit., t. II, pp. 82-295, con mínimas modificaciones que resultaban aconsejables para esta particular ocasión. Asimismo hemos aligerado muy sustancialmente las notas que allí acompañaban a cada uno de los pasajes.

248 *Morir á un tiempo, y vivir.*
temer á la inquisición
no se elula, con que dixe,
que quando le abran las puertas:
le calará amante, y firme.
Sir. Y yo su esposa seré.
Sale el Relator.
Rel. Pues la libertad que pide
vuestro gen valor tenéis.
Ces. Así es razón se publique.
Cal. Con que pade Lope perdona
tambien el Poeta pide
perdon de sus muchas faltas,
quando por trazado se rinde.

LA REYNA MAS DESDICHADA,
Y PARTO DE LAS MONTAÑAS.

COMEDIA
FAMOSA.

DEL MAESTRO IVAN GABEÇA.

PERSONAS.

<i>Casimiro Rey de Francia.</i>	<i>Mellsq villano</i>
<i>Luis.</i>	<i>Mosquete gracioso.</i>
<i>Pisón.</i>	<i>Isabela, Reina de Francia.</i>
<i>Lidoro.</i>	<i>Madama Flor,</i>
<i>Cleoncib.</i>	<i>Mosquet. y Villano.</i>
<i>Silbio.</i>	<i>Tirso Villano.</i>
<i>Manfredo.</i>	

JORNADA PRIMERA.

<i>Dextro Isabela</i>	<i>que sin Dios, ni ley pretende</i>
<i>Ysa. No ay, quien se corra á la Reyna,</i>	<i>quitarame el honor heroico!</i>
<i>contra un traidor siervo.</i>	<i>ha de todos mis criados,</i>

602

Página inicial de La reina más desdichada, dispuesta a manera de falsa portada.
Corresponde a la Primera parte de comedias..., p. 248.

al verte con el enojo:
[...]
Compadécete de mí,
un alivio dame sólo,
mira que a tus luces muero¹⁵,
advierte que...

ISABELA	Cielos sordos, ¿cómo no escucháis mi llanto? ¿Cómo del nevado globo no se arrancan esos ejes y encendiendo promontorios no abrasan este tirano ¹⁶ ?	25
LIDORO	...advierte que soy Lidoro.	30
ISABELA	¡Suelta, tirano!	

Con objeto de acentuar el patetismo de la escena, el diseño retórico del pasaje se articula en torno a reiterados apóstrofes y paralelismos sintácticos, al tiempo que explota recursos gramaticales aptos para transmitir una intensa emotividad, como la interrogación, la exclamación o el

¹⁵ *lucis*: los ojos de la dama, que matan con su mirada. Se trata de una metáfora de raigambre petrarquista, aunque a la sazón ya muy desgastada, muy sabida. Con todo, el hecho mismo de que Lidoro se sirva de este alambicado código amoroso mientras intenta forzar a su reina, nada menos, constituye un rasgo altamente caracterizador de su brutal cinismo, cosa que un público avezado sabría percibir.

¹⁶ Nótese el complemento directo sin preposición. Era uso sintáctico bastante común en la época. Por otra parte, los vv. 26-29 revisten cierta oscuridad. Con la fórmula *nevado globo* (v. 26) puede aludir Cabeza al firmamento cuajado o tachonado de estrellas como copos de nieve; pero también puede tratarse de una referencia hiperbólica a la región de la atmósfera en que se forman nubes y tormentas. En tal caso hay que entender una suerte de ecuación metafórica en que los *ejes* (v. 27) están por los 'rayos' y las 'nubes' (o quizá la frialdad y claridad de la región del aire) reciben la atribución de algunos rasgos de la nieve (v. 26), de ahí el participio *nevado*. Por lo demás, los problemas de interpretación literal de estos versos son relativamente secundarios, pues lo que destaca aquí y en otros pasajes de la obra es la asunción literaria de una tradicionalizada imagen precopernicana del universo y la deuda con Calderón de la Barca, para quien, por ejemplo, «los polos del cielo gimen, / los ejes del orbe crujen» en su obra *Apolo y Climene*. Sobre la concepción ptolemaica del mundo y sus imágenes literarias pueden consultarse Aurora EGIDO, «El mundo en los autos sacramentales de Calderón», en Hans Flasche, ed., *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano. Bochum, 1987*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 40-64, y Clive S. LEWIS, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península, 1997, pp. 77 y ss.

uso de vocativos e interjecciones. Y es que, según apuntaba por esas fechas Juan de Zabaleta –no en vano dramaturgo él mismo–, la *comedia*, ya desde su mera configuración textual, «habla [...] como que padece». Por ello hasta su simple lectura «mueve» y «embravece [...] los afectos»¹⁷.

Complicación cultista

La escritura teatral de Cabeza es eminentemente *cultista*, en la amplia y dinámica acepción que estudiosos como Carmelo Samonà o María Cristina Quintero han conferido a este término en sus agudas tentativas de caracterizar el drama español seiscentista¹⁸. En ese orden de cosas, nuestro autor enlaza plenamente con los modos de hacer más habituales en el llamado “ciclo calderoniano” y, en última instancia, también con Luis de Góngora.

Aunque en distintos grados, la propensión cultista está presente en la voz de casi todos los personajes –sin que los *graciosos* sean excepción– y, desde luego, en todas las obras de Cabeza. Pero se acentúa especialmente cuando quien habla es una figura de rango social o moral elevado; por lo común, un noble. Podemos comprobarlo merced al siguiente parlamento de Isabela, en que ésta, todavía en hábito y vida de aldeana, alude a su antiguo estado de felicidad. Una felicidad tan plena, tan perfecta, que ya le hacía barruntar las *desdichas* que dan título a la obra:

ISABELA	Viento en popa la Fortuna nos favorecía, pero al mirarnos ¹⁹ tan dichosos (aun al referirlo temo) sospeché que nuestra dicha puesta se miraba al riesgo;	1065 1070
	y así dije a la Fortuna, esta desdicha temiendo: «No nos favorezcas tanto, pon en esa rueda freno,	

¹⁷ *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* [1654-1660], ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 387.

¹⁸ Carmelo SAMONÀ, «Poesia, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope», en su libro *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 111-187, y María Cristina QUINTERO, *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

¹⁹ Es decir, ‘al vernos’. Se trata de un uso frecuentísimo en el estilo de Juan Cabeza.

porque miro el precipicio 1075
que va a la dicha siguiendo²⁰.
Y es cierto, no dije mal,
cuando casi siempre vemos
que al morir la Aurora hermosa
–perlas y aljófar vertiendo²¹– 1080
empieza Febo a lucir
y, cuando abrasa más Febo²²,
vapores levanta leves
con que en el zafir²³ de yelo
se forma nublado opaco 1085
en el cual, bramando el Euro²⁴,
centellas vibra el zafir²⁵,
dispara ese globo truenos,
haciendo la luz tinieblas,
la luz en sombras volviendo. 1090

²⁰ Las palabras de Isabela recogen fielmente la imagen de la *rueda de la Fortuna* y las ideas que ésta promueve de inmediato. Compárese con Antonio de Torquemada, quien en 1570 recordaba que, desde la antigüedad, la Fortuna venía pintándose ciega y acompañada de una rueda «para que pareciese que los que estaban en la cumbre de la prosperidad fácilmente podían ser derrocados; y así, también los de muy bajos estados podrían con facilidad subir a los más altos» (A. de TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas* [1570], ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, p. 335).

²¹ Esto es, ‘esparciendo gotas de rocío’. Compárese: «la alba que aljófares vierte; / la aurora, que perlas llora» (Calderón, *Primero y segundo Isaac*). *Aljófar* fue voz muy grata a Góngora; en sentido estricto, designa un tipo de perla, menuda e irregular. Las metáforas de este verso eran ya moneda muy corriente y muy devaluada a las alturas de siglo en que Juan Cabeza compone sus obras.

²² *Febo*, personificación del Sol.

²³ *zafir*, ‘zafiro’; aunque, por su color azulado, en Cabeza y otros autores tiende a convertirse automáticamente en imagen sustitutiva de ‘cielo’. De acuerdo con nociones cosmográficas todavía comunes en la época, el *zafir de yelo* a cuya actividad se refiere Juan Cabeza es una zona intermedia de la atmósfera, donde se forman las lluvias por condensación de *vapores* (v. 1083). Lo explica, por ejemplo, fray Luis de GRANADA en 1583: «Aquí también se engendran las aguas lluvias, porque el sol, mediante su calor, levanta los más sutiles vapores de la mar [...] los cuales, como sean sutiles y de la condición del aire, fácilmente suben a lo alto y, llegando a esta media región del aire, que es [...] fría, espésanse y apriétanse con el frío, y así se mudan en agua» (*Introducción del símbolo de la fe* [1583], ed. de José María Balcels, Madrid, Cátedra, 1989, p. 208).

²⁴ *Euro*: viento de levante.

²⁵ Es decir: ‘el cielo hace vibrar sus relámpagos’. Este uso transitivo de *vibrar* no falta en la versificación calderoniana (por ejemplo: «según los rayos que *vibra* / toda la ardién-



La Fortuna, implacable, hace girar su rueda, elevando a unos y derrocando a otros. Grabado de la portada de Giovanni Boccaccio, Caída de príncipes, Alcalá de Henares, 1552. Con algunas variantes, esta alegoría fue imagen común en toda Europa desde la Edad Media.

El tono solemne y cultista –como exigía, por otra parte, el que la poética y la retórica de la época denominaban “estilo sublime”– lo impregna absolutamente todo y se desparrama en una ostentosa cascada de aliteraciones, de imágenes y metáforas, de símbolos, de sentidos traslaticios, de hipérbatos y quiasmos... Este pasaje, tan preciosista, no sólo contiene voces o usos cultos, claramente entroncados con Calderón y

te región / en globos de fuego», *¿Quién hallará mujer fuerte?*) ni en otros dramaturgos del mismo ciclo, como Bances Candamo («cuantas luces rayos *vibran*», en su loa introductoria para *El gran teatro del mundo*). En los dos casos citados es interesante notar las semejanzas estilísticas y conceptuales con este pasaje de *La reina más desdichada*.



La etérea Aurora encabeza el cortejo del nuevo día, dejando caer a su paso coloridos pétalos; la sigue de cerca el carro de Febo, enérgica personificación del Sol, rodeado de las Horas. Fresco de Guido Reni para el Palazzo Rospiigliosi de Roma (1613-1614).

Góngora²⁶, sino que exige comprender unas cuantas alusiones mitológicas e incluso entraña una concepción del universo –ya muy manida a la sazón, es verdad– que se afinca en la tradición precopernicana y resulta bien distinta de la actual²⁷. Sin olvidar que el gusto por el circunloquio, expresivo y ornamental a un tiempo, hace que las cláusulas sintácticas se hinchen desmesuradamente. Al menos para nuestra sensibilidad contemporánea, claro, porque la retórica no se traduce sólo en ornato, sino, ante todo, en verdadera *construcción* del discurso. Lo confirma por ejemplo la calculada disposición de los vv. 1087-1090, agrupados en dos parejas pero también sujetos a la inversión de orden que, con apreciable simetría, imponen los quiasmos. Todo ello permite resaltar términos de significado opuesto (*luz / tinieblas, sombras*) o complementario (*centellas / truenos*), y ayuda así a evocar con notable eficacia el ímpetu confuso de una tormenta.

²⁶ A los casos ya señalados en las notas anteriores pueden añadirse otros, no siempre tan evidentes. Así, en los autos sacramentales de Calderón los verbos *lucir* y *abrasar* designan corrientemente la actividad solar, justo como sucede aquí (vv. 1081-1082). *Precipicio* (v. 1075) es voz muy destacada en el sistema de pensamiento que implican las obras del dramaturgo madrileño (R. LAPESA, «Lenguaje y estilo...», artículo ya cit., pp. 268-269), mientras que el sintagma *Aurora hermosa* (v. 1079) nos remite tanto a la lengua calderoniana como a la gongorina, pues en ambas es frecuentísimo el sustantivo, casi siempre flanqueado por epítetos que denotan ‘belleza’.

²⁷ Algo también patente en los versos transcritos en el apartado anterior. Véase, con especial atención a la nota 16.

El ingenio del gracioso (o el corto vuelo del chiste)

Como era de rigor, en *La reina más desdichada* no falta un personaje gracioso, que ejerce el contrapunto de la acción seria merced a sus intervenciones, casi ineludiblemente marcadas por la pretensión de resultar chistosas. Se trata de Mosquete, criado y compañero de Luis, uno de los hijos de Isabela. En el teatro de esta época, el gracioso llegó a asumir un gran rendimiento funcional, como es sabido. Pero los alcances del nuestro resultan más bien modestos. Su reiterativa y simplona comicidad se basa, de forma casi invariable, en juegos de palabras que explotan los dobles sentidos, razón por la cual insiste hasta la extenuación en un corto elenco de figuras retóricas (especialmente paronomasia, dilogía, diáfora, y, en menor medida, aliteración o calambur). Mosquete, como los demás graciosos con que Juan Cabeza quiso alegrar sus obras, también echa mano generosamente de refranes y locuciones idiomáticas.

En el siguiente fragmento, Mosquete le trae unas botas a su señor, puesto que han de salir a rastrear el monte en busca de un ser monstruoso que aterroriza a la comarca (tal es la *empresa* a que se alude en el v. 1850):

MOSQUETE	Pues señor, para la empresa cálzate estas botas.	1850
LUIS	Bien, que en la maraña revuelta las he menester.	
MOSQUETE	¡Jesús, y qué estrechura que ostentan!	
LUIS	¿De eso te espantas ²⁸ ?	
MOSQUETE	Parecen a religión recoleta de solitarios cartujos.	1855
LUIS	¿Por qué?	
MOSQUETE	Porque son estrechas.	

²⁸ Entiéndase 'te asombras'.

- MOSQUETA Advierta que con Mosqueta
no vale ninguna flor³¹.
- MELISO ¡Que siempre quieras, travieso,
reñir sin ley ni razón!
- MOSQUETE Y sepa que es la cuestión 765
por una cosa de peso³².

³¹ En respuesta a la agudeza de Mosquete, la *graciosa* juega con uno de los sentidos de su propio nombre ('rosa silvestre') y con el de *flor* como 'trampa, argucia'.

³² Es decir, 'por una razón de importancia'; pero, a la vez, 'por motivo del azadón, que pesa'.

ÍNDICE

Bosquejo biográfico	5
Obra.....	9
Ejemplario mínimo.....	17
La retórica de los afectos	19
Complicación cultista.....	21
El ingenio del <i>gracioso</i> (o el corto vuelo del chiste)	25



C. S. I. C.