

## La luna que vino detrás del eclipse

(A los sanitarios y sanitarias, que salvaban vidas mientras yo escribía este artículo.)

Antonio Serrano  
*Fundador de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*  
[aserrano46@movistar.es](mailto:aserrano46@movistar.es)

### Palabras clave:

Vélez de Guevara. Cristóbal de Castro. *La luna de la sierra*. La Novela Teatral. Refundición

### Resumen:

El artículo trata de la refundición de *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara, que Cristóbal de Castro estrenó en el Teatro Español en el año 1910, y posteriormente fue editada dentro de la colección en «La Novela Teatral» en 1922. Se hace un estudio comparativo entre las dos versiones de la obra, y, con este motivo, se dan algunos datos sobre el texto impreso, su estreno con Enrique Borrás y Carmen Cobeña, y la recepción que obtuvo por parte de la crítica.

---

## La lune qui vint après l'éclipse

### Mots-clé:

Vélez de Guevara. Cristóbal de Castro. *La luna de la sierra*. La Novela Teatral. Refonte

### Résumé:

L'article aborde la refonte de *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara, que Cristóbal de Castro presenta au Teatro Español en 1910, et qui fut ultérieurement éditée dans la collection «La Novela Teatral» en 1922. Je propose une étude comparée entre les deux versions de l'œuvre et, de par cet objectif, je donne certaines données au sujet du texte imprimé, de la représentation avec Enrique Borrás et Carmen Cobeña, ainsi que de sa réception de la part de la critique.

---

## I. LA EDICIÓN DE «LA NOVELA TEATRAL»

A finales del siglo XIX y principios del XX surgieron una serie de publicaciones «de bolsillo» (e incluso menos) con unos precios muy asequibles, que acercaban a los consumidores del mundo del libro textos de muy diversa índole. Abarcaban todos los géneros, pero atendieron con preferencia al teatro (en sus más variadas vertientes) y a la novela corta, aunque a veces publicaban textos más extensos, pero ofrecidos en varios volúmenes de estos formatos «de urgencia». Y así colecciones como «La Novela Teatral», «Los Contemporáneos», «Teatro Contemporáneo», «La Farsa», «La Novela Corta», «La Novela de Hoy» y algunas otras pusieron al alcance de la mano del español medio un muestrario de títulos de indudable interés facilitando el conocimiento de los autores más destacados del momento o, en menor cantidad, de obras clásicas más o menos «versionadas», completando así desde la impresión «uno de los periodos de más fecunda actividad de la historia del teatro en España», como bien dice Pérez Bowie, uno de los estudiosos de este momento editorial.<sup>1</sup> Y entre los centenares de títulos que ven la luz en «La Novela Teatral» aparece con el número 309 de la colección la obra de Luis Vélez de Guevara titulada *La Luna de la Sierra*.

Una de las características de «La Novela Teatral» es que no da noticias de la fecha o detalles del estreno de la obra publicada, aunque podemos anticipar que *La Luna de la Sierra* lo hizo el 4 de febrero de 1910 en el Teatro Español de Madrid, si nos fiamos de lo dicho en el diario *ABC* con fecha 6 de febrero en el que parece una crítica a la mencionada obra. Puede que esta omisión editorial se deba

al carácter modesto de la colección, que, al salir al mercado con un precio muy por debajo de las publicaciones similares, obligaba a una considerable pobreza tipográfica, manifestada no sólo en la utilización de un papel de pésima calidad y de unos caracteres difícilmente legibles, sino también en

---

<sup>1</sup>Pérez Bowie, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, CSIC, 1996. P. 2.



la eliminación de toda información superflua susceptible de robar espacio al texto.<sup>2</sup>

Cuestión, añado yo, que no debería haber influido en otros caracteres infames de la edición, tales como la no numeración de la páginas o los frecuentes errores de tipos que padece y que se deben sin duda a despistes o poca profesionalidad del linotipista. Sin haber hecho un recuento minucioso y exhaustivo, se contabilizan hasta 19 errores tipográficos, que algunos pueden haber afectado a la hiper/hipometría de determinados versos.

En el citado estudio, Bowie comenta como curiosidad el objetivo de los editores de «La Novela Teatral»: «la recuperación de textos considerados como imprescindibles para consolidar la cultura teatral de los lectores»<sup>3</sup> cuestión esta que suscita algunas interrogantes. Sin duda alguna, *La Luna de la Sierra* no es, en absoluto, un título considerado como imprescindible en el repertorio de nuestro teatro áureo. Ni imprescindible ni siquiera frecuente en nuestros escenarios, en nuestras publicaciones o en nuestras listas de referencia. Y la pregunta es: ¿de dónde partió, pues, la idea de refundir y representar la obra? ¿Impulsó el proyecto Cristóbal de Castro o fue la propia empresa del Teatro Español<sup>4</sup> quien hizo el encargo por sugerencias de algún erudito amigo? ¿Cabe pensar en una propuesta del propio Enrique Borrás, que la conociera por la edición de Hartzenbusch? ¿O tuvo algo que ver en todo ello el erudito Francisco Rodríguez Marín, andaluz y muy interesado en la literatura andaluza del Siglo de Oro, y que en ese momento vivía en Madrid y dio una conferencia sobre Vélez de Guevara previa al estreno de la obra?

Recordemos que el estreno acaeció en 1910, aunque la publicación en la colección que comentamos es de 1922; y no olvidemos que en la

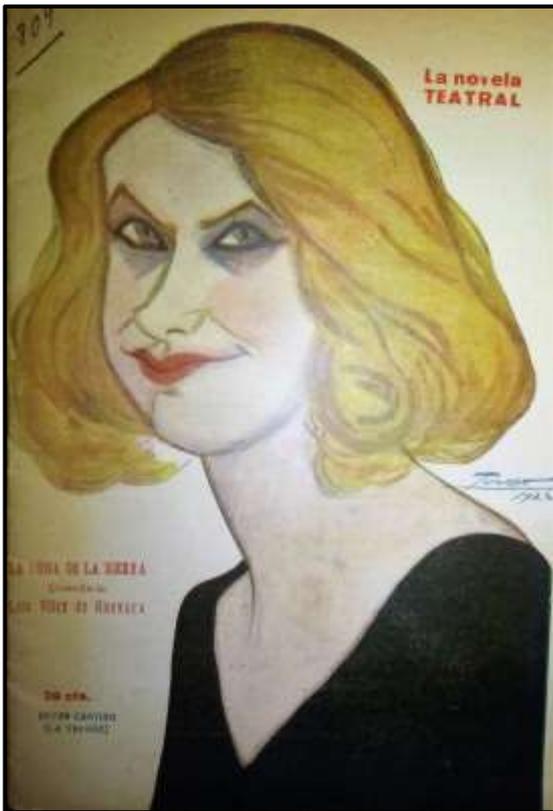
<sup>2</sup> Bowie, *op. cit.*, p. 2

<sup>3</sup> *Op. cit.* P. 2.

<sup>4</sup> En aquel momento los empresarios del Teatro Español eran el matrimonio formado por la actriz Carmen Cobeña (intérprete de Pascuala en la obra) y el dramaturgo y director teatral Federico Oliver. Para ver los avatares de aquel contrato, puede consultarse el libro de Juan Aguilera Sastre *El debate sobre el teatro nacional en España*, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Ministerio de Cultura, 2002. Pp. 157 y ss.



declaración programática de los editores en 1916, inserta en los 9 primeros números de la colección, dentro del apartado «clásicos» aparecen los dramaturgos españoles Calderón, Lope de Vega, Moreto, Lope de Rueda, Tirso de Molina, Fernando de Rojas, Guillén de Castro y Ruiz de Alarcón. Pero, curiosamente, en esta lista no aparece Luis Vélez de Guevara, y este detalle es muy significativo porque parece evidente que entre los objetivos iniciales de los editores no figuraba *La Luna de la Sierra*, aunque tiempo habían tenido para considerarlo, porque hacía nada menos que seis años de su estreno. Parece, por tanto, evidente que algo o alguien intercedió posteriormente y fuera de programa para su publicación. Probablemente el tándem Castro/Rodríguez Marín tenía mucha fuerza en las editoriales del momento que comentamos.



Sea como sea, *La Luna de la Sierra* apareció, como se ha dicho, el 22 de octubre de 1922 con el número 309 de la colección, con el formato habitual de la colección y, por ende, con una caricatura en portada a color de la actriz Reyes Castizo (La Yankée), obra del dibujante granadino Manuel Tovar, única licencia «lujosa» que se permitieron los editores (Prensa Popular) para dar un toque de distinción a esta edición por otra parte tan

paupérrima en aspectos técnicos.

En portada, además de la mencionada caricatura de Tovar, aparece en lugar preferente y con tipos destacados, el nombre de la colección (La novela TEATRAL) y en lugar poco noble, y con tipografía menos que



modesta, el título de la obra y el nombre de su autor. El precio (20 cts.) y el nombre de la actriz cierran toda la información de portada.

Es en la página 3 cuando se da una mayor información con los caracteres, tipos y calidad del papel que ya he comentado. La disposición del encabezamiento es

## **La Luna de la Sierra**

COMEDIA DE

**Luis Vélez de Guevara**

REFUNDIDA EN TRES JORNADAS POR

**CRISTÓBAL DE CASTRO**

PERSONAJES

PASCUALA – BARTOLA – LA REINA DOÑA ISABEL – ANTÓN – EL PRÍNCIPE DON JUAN – EL MAESTRE DE CALATRAVA – MENGÓ – DON GUTIERRE – GUZMÁN – GIL – EL CURA – ORTÚN – Damas, nobles, soldados, labradores, villanos, músicos.

Y a continuación viene el texto de la obra.

Hemos de hacer notar que la intervención de Cristóbal de Castro sobre el texto de Vélez de Guevara viene definida como «refundición» y eso exige algunas aclaraciones. En la colección hay 8 títulos de dramaturgos áureos del siglo XVII y en todos ellos figura el término «refundición» para la edición actualizada,<sup>5</sup> pero además es el término habitual usado en aquella época para estas ediciones.

¿Adaptación? ¿Actualización? ¿Versión? ¿Refundición? La cuestión está muy debatida, y aun así siempre es escurridiza y difícil de establecer sus fronteras y diferencias; pero parece que todos los críticos están de

---

<sup>5</sup> Por cierto, todas ellas hechas por Tomás Luceño, de quien algún día habría que hacer un trabajo para averiguar cómo es su intervención en los textos que edita.



acuerdo en que el término «refundición» expresa una actuación más radical sobre el texto base, del que se puede tomar argumento (incluso esquemático), personajes y ambiente para sobre ellos discurrir alterando y modificando hasta lograr un final que puede ser distinto (e incluso muy distinto) del texto original. Pavis, por ejemplo, no recoge nada más que el término «adaptación», pero de ella dice que «obligatoriamente modifica la forma y el sentido de la obra original [...] que a veces llega a ser simplemente un material de construcción», y que «no vacila en modificar el sentido de la obra original, en hacerle decir lo contrario. Adaptar es reescribir enteramente el texto considerado como simple material.»<sup>6</sup> Leyendo, pues, a Pavis no haría falta recurrir a otro término para aceptar una intervención extrema sobre el texto, pero Pavis es posterior a la edición comentada, y todas conclusiones serían ilógicas.

José Checa, refiriéndose al teatro del siglo XVIII, afirma que «la batalla ilustrada y neoclásica señaló la conveniencia de refundir las mejores obras barrocas...»<sup>7</sup>

Y no merece más la pena (porque no es el objetivo de nuestro trabajo) que nos detengamos en el debate de las diferencias entre estos términos sobre las variadas formas de intervenir en un texto-base. Es obvio que Cristóbal de Castro prefiere el término «refundir» para definir o justificar las radicales modificaciones que él hizo sobre el texto de Vélez<sup>8</sup> y porque es el vigente en su época. Si no me fallan los datos, es la primera vez que se embarca en este viaje de acercarse y acercarnos a un dramaturgo áureo, aunque posteriormente, en 1929, hizo una versión de *La dama del mar* de Ibsen «arreglada» (curiosa definición) en tres actos.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.*, Barcelona, Paidós, 1980.

<sup>7</sup> Checa, José, «De la teoría teatral neoclásica» en *Historia del teatro español*, Dir, Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols. Cita en vol. 2, p. 1520.

<sup>8</sup> Tampoco me extrañaría nada que él fuera ajeno a la elección del término, toda vez que ya hemos visto que en la editorial era unánimemente usado en sus publicaciones.

<sup>9</sup> No parece, pues que le preocuparan muchos los tecnicismos filológicos.



Como bien dice Peale en su edición de esta comedia<sup>10</sup> «la tradición textual de *La luna de la sierra* es corta y sencilla». Tras dos ediciones en el siglo XVII, no conoce edición moderna hasta la de 1858 en la Biblioteca de Autores Españoles, dirigida por Ramón de Mesonero Romanos, que es justamente la edición que, sin duda alguna, tuvo delante Cristóbal de Castro para hacer su refundición.<sup>11</sup>

Vayamos, pues, al texto, porque esta luna, tras siglos de penumbra, volvía a lucir en un escenario madrileño.

## II. MÉTRICA

### JORNADA I

- vv. 1 – 53: Romance octosílabo –é  
 vv. 54 – 133: Redondillas (15)  
 vv. 134 – 239: Romance heptasílabo -é /a  
 vv. 240 – 277: Romance octosílabo -é  
 vv. 278 – 377: Redondillas (25)  
 vv. 378 – 431: Romance octosílabo -é /o  
 vv. 432 – 541: Romance octosílabo -a / o

### JORNADA II

- vv. 542 – 645: Redondillas (26)  
 vv. 646 – 675: Décimas (3)  
 vv. 676 – 679: Principio canción «Cancionero Sablonara»  
 vv. 680 – 691: Romancillo hexasílabo -é / e  
 vv. 692 – 695: Cont. canción anterior<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *La Luna de la Sierra*, Delaware, Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2004,

<sup>11</sup> La edición que yo manejo es la reimpression de Atlas, 1951, tomo, XLV, vol. II, «Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega», pp. 177 - 197. Descarto que Castro tuviera siquiera algún interés en realizar los más mínimos cotejos con las ediciones del XVII, ya que lo único que le interesaba era el texto transmitido de la obra y poco más.

<sup>12</sup> En la tradición y en Vélez de Guevara la sospecha es muy velada («Algo tiene en el campo/ que lo entretiene», pero aquí es muy explícita.



- vv. 696 – 790: Romance octosílabo -é / e  
 vv. 791 – 930: Redondillas (35)

### JORNADA III

- vv. 931 – 1002: Redondillas (18)  
 vv. 1003 – 1189: Romance octosílabo -á / a  
 vv. 1190 – 1251: Romance octosílabo -é / a  
 vv. 1252 – 1371: Romancillo hexasílabo -é / e  
 vv. 1372 – 1463: Redondillas (23)  
 vv. 1464 – 1559: Romance octosílabo  
 vv. 1560 – 1624: Redondillas (16)  
 vv. 1626 – 1646: Romance octosílabo -é<sup>13</sup>

Como se ve, no es un texto rico en variedad estrófica, y las composiciones en metro corto ocupan toda la obra. Tan solo la presencia de 3 décimas pone una nota de excepción en la repetición de romances y redondillas, que impera en el texto.<sup>14</sup>

### III. ESTUDIO GENERAL

El estudio comparativo de los primeros versos en ambos textos, va a ser bien representativo de la labor de Cristóbal de Castro frente al texto de Vélez de Guevara. Mientras en Vélez de Guevara los primeros 300 versos se ocupan de situar la acción en el tiempo (poco antes de la toma de Granada) y en el espacio (Andalucía, por Sierra Morena, cerca del pueblo de Adamuz en la provincia de Córdoba), en Cristóbal de Castro no va a haber tanta localización histórica ni de otros detalles, pero sí se ofrecen otros signos que van a resultar muy significativos cuando se vaya desarrollando la acción: la caza como metáfora de otras persecuciones y acosos, comentarios

<sup>13</sup> Lleva intercalados tres incisos de dos versos que se repiten a modo de estribillo.

<sup>14</sup> «Romances y redondillas son la base de las comedias», como dice Felipe Pedraza en su edición del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope.



despectivos sobre lo femenino (la jabalina)<sup>15</sup> e incluso sobre la belleza de Andalucía y sus gentes. Castro es más directo. Con tan solo 150 versos nos va a retratar a un Príncipe don Juan, que requiebra con descaro a las muchachas que pasan a su lado, y a un Maestre de Calatrava soltando alguna lindeza contra las mujeres acerca de cómo hay que tratarlas: «La mujer/ es como el agua, que vale/ según aprieta la sed.» (vv. 39-41).

Con tan solo 40 versos ya conocemos a los dos personajes aviesos, y el autor nos ha puesto en guardia frente a ellos. Y en este ambiente humano aparece la Reina doña Isabel con su personalidad:

Descansaremos aquí,  
por no entrar en el lugar,  
que no quiero importunar  
a mis pueblos porque sí. (vv. 78-81)

bien distinta de los dos anteriores personajes. Las loas, los excesos retóricos del encuentro con la Reina van a desaparecer en Castro. Y en ese instante irrumpe Pascuala, la heroína y epicentro del drama que se va a desarrollar. Vélez espera hasta el verso 304 para que aparezca; mientras que Castro lo precipita hasta el 110; por eso prescinde de los saludos ceremoniosos y excesivos de la corte ambulante.

La obra debemos incluirla dentro de lo que podríamos denominar «comedia de comendadores», según Pedraza<sup>16</sup> o «de villanos», según Salomón,<sup>17</sup> en la que la honra del villano, como cristiano viejo, es asaltada por los caprichos libidinosos de un noble o poderoso, que subvierte la dignidad de los súbditos. Recogiendo los planteamientos de Ruiz Ramón,<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Un detalle significativo: en Vélez es un jabalí; en Castro una jabalina, que le va a dar mucho más juego dramático para establecer el paralelismo jabalina/mujer.

<sup>16</sup> «El resurgir escénico de las comedias de comendadores», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 379 – 404.

<sup>17</sup> Salomón, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

<sup>18</sup> Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, 2 vols.



el equilibrio, el orden social se ve alterado por la acción injusta del «poderoso», y este orden solo puede ser restablecido por el rey.

Pascuala cuenta a la Reina su problema personal (v. 142): enamorada desde la infancia y prometida con el villano Antón, la ausencia momentánea de este es aprovechada por su hermano Mengo para casarla a la fuerza con el adinerado Gil, alcalde del lugar. Para este parlamento Vélez necesita 173 versos; Castro lo hace con 56. Conserva del texto áureo el romance eneasílabo en -é/a. Pero nada más. Prescinde de pasajes (el origen del amor desde su infancia, la descripción de Antón, la justificación de su apodo «Luna de la Sierra») y se ciñe a lo concreto, ganando, sí, en precisión, pero perdiendo solidez y fuerza en el relato. Tiene, sin duda, logros poéticos como las oposiciones (luna blanca / fortuna negra), los paralelismos en versos hondos y sinceros («¡Que yo lo quiero a él solo! / Que yo sin él soy muerta!» v. 160-161); o las anáforas («Agora me lo quitan, / agora me lo cercan, / agora lo acorralan...» v. 2112-2114). Pero poco más. Es un parlamento distinto. La identidad de Pascuala como personaje dramático es idéntica, incluso las exigencias de interpretación; pero el texto de Castro nada tiene que ver con el de Vélez de Guevara, mucho más rico y profundo.

Esta restricción, esta reducción va a ser la tónica constante en la edición de «La Novela Teatral», y a esto tendremos que atender cuando leamos en la cabecera de la edición de Castro el término «refundición»: coger el sentido de argumental y expresarlo con un nuevo lenguaje y una reducción radical de versos. Es, pues, un nuevo texto con el mismo argumento.

La respuesta comprensiva de la Reina ante la exposición de Pascuala deja tranquila a la muchacha, mientras que el Príncipe y el Maestre se intercambian comentarios con los que hábilmente Castro muestra el carácter vil del Maestre, indiferentes al dolor Pascuala o repitiendo la comparación entre la sed y la mujer que ya había hecho anteriormente.



La siguiente escena<sup>19</sup> es común en ambos textos con algunas variantes y la consabida extensión: 197 versos en Vélez y 109 en Castro. En ambos hay una sola estrofa utilizada: el romance octosílabo en -á/o, incluso con pasajes tomados por Castro sin retocar. Mengo, Bartola y Gil acuerdan la boda de Pascuala con Gil el alcalde para lo que reclaman al Cura, y todos huyen por la llegada furiosa de Antón. En ambos la Reina apacigua los ánimos y reprende especialmente a Mengo por su intención de casar a Pascuala con Gil a sabiendas de sus preferencias por Antón a quienes casa. Pero hay supresiones de Castro que llaman la atención, como la supresión de un pasaje en el que Mengo retrata a la corte y a los cortesanos con un humor ácido y lleno de fina ironía. Sorprende que Castro renuncie a este manojo de pocos versos llenos de gracia. Como sorprende que suprima el pasaje en el que Mengo pide a la Reina también ser casado con Bartola con una ingeniosa referencia metateatral:

Señora, no quede yo,  
ya que soy de Antón cuñado,  
sin casarme con Bartola,  
porque parezca, acabando  
con entrambos casamientos,  
fin de comedia, aunque estamos  
tan al principio de aquesta... (vv. 1101-1108)

aunque puede que esto quedara lejos de las pretensiones de Cristóbal de Castro para no cargar con referencias cultas, que quizá no venían mucho a cuento.

Cristóbal de Castro ve que la situación dramática en la que se encuentra es prácticamente la misma que la que hay en el texto de Vélez de Guevara. Es verdad que ha reducido versos, nada más y nada menos que 604 versos, pero se da cuenta de que debe podar también escenas. No es una reducción lo que él pretende, sino una verdadera refundición (que ya hemos

---

<sup>19</sup> Usaré en este trabajo la terminología de «escena» y «secuencia». «Escena» según su uso más tradicional, y «secuencia», entendiéndola esta como una unidad menor, que subdivide la escena, y que viene determinada por diferentes cambios. *Vid.* VV.AA., *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 2004, p. 52.



dicho que es el término usado en la época) con todas las complicaciones y dificultades que esto implica. Y empieza a actuar. Lo primero que hace es suprimir una larga escena de Vélez en la que aparecen, felices, satisfechos y contentos, Antón y Pascuala gozando de su amor pleno y de su bienestar de villanos acomodados:

ANTÓN: Dichoso yo, que al lado tuyo espero  
que me dispierte el gallo y el lucero.  
¡Cuán bien aventurado el casamiento  
de dos conformes almas! [...]  
No hay reinar como el bien de estar contento.  
Sin gusto es todo humano desvarío;  
que al César, el monarca más augusto,  
todo le sobra si le falta el gusto [...]  
Que yo, Pascuala, a tu dichoso lado,  
o mirando dormidos tus luceros,  
o amaneciendo de mi vida al polo,  
a mí me envidio, que te gozo solo.

PASCUALA: Amado Antón, galán y esposo mío [...]  
Antón, dame los brazos, y en las eras  
acuérdate de mí, pues yo me olvido  
que esto es, Antón amado, amar de veras.  
¡Qué flojo abrazo! ¡Aprieta más, querido,  
ausente de mis ojos! ¡Más!

ANTÓN: ¿Qué esperas?

PASCUALA: Juntarme tanto a ti que eternamente  
estar pudiese... (vv. 1153-1194)

Así, Cristóbal de Castro comienza esta segunda jornada con una conversación entre Pascuala y Bartola en la casa de labor que ambas comparten junto a sus maridos, conversación básica para la trama de la obra en la que Bartola muestra, de entrada, su desamor por el marido, Mengo, y su conformismo desganado: «se nos apagó el deseo» (v. 569) dice con toda claridad a su propia cuñada,

Siempre fue amor tontería,  
Pascuala, entre los casados,  
porque los gustos gozados  
amenguan la fantasía. (vv. 546-549)



frente a una Pascuala aún entusiasmada por el reciente matrimonio: «Pues así es la voluntad,/ que, mientras goza lo que ama,/ siempre levanta más llama.» (vv. 558-560).

Y en esta primera y determinante escena aparece la auténtica personalidad sin escrúpulos de Bartola, que aprovecha la soledad de ambas para proponer ¡a su propia cuñada! lo que va a ser el pilar básico del argumento de la obra: la pasión indecente del Maestre por Pascuala y su intento de comprar su voluntad a través de una cadena que le ofrece, y que le entregó hace días en el comienzo de su labor celestinesca:

Ayer me cogió en la fuente,  
tan caballero y galán;  
me dijo con tanto afán  
sus quejas, tan tristemente,  
que, llorando entre razones,  
esta cadena me dio  
para ti, y a mí me echó  
una almuerzo de doblones. (vv. 610-617)

Y ya no es la cínica propuesta en sí, sino la confesión del pago por la gestión. Bartola no tiene el más mínimo escrúpulo en decir a su cuñada que a ella le ha pagado por su labor de tercera. Es lógico, pues, que Pascuala le responda con una rotundidad clara y con unas quejas sinceras:

No pases adelante...  
que no soy de esas mujeres  
a quien has de hablar así  
ni suelen hallarse aquí,  
de tan viles pareceres  
como tú. ¡Corrida estoy!  
¡Que con mi hermano casada  
estés, y que mi cuñada  
te llames...! Mas desde hoy  
bien puedes pedir a Dios  
que ponga sello a tus labios...  
¿Y has llegado a imaginar  
que yo...? ¿Y salió de tu boca  
tal ruindad...? (vv. 618-637)



El conflicto está servido con otro ahorro importante de tiempo teatral: mientras Vélez necesita 250 versos para esta escena, Castro ha necesitado solo 100. Y puede que sea momento para expresar una opinión: Castro se desenvuelve mucho mejor en los parlamentos ásperos y fuertes, que en los tiernos y sutiles. Aquí la entereza, la rotundidad y la fortaleza moral de Pascuala quedan perfectamente dibujadas, incluso puede que sea más espectacular; pero carece del brillo, de la hondura que posee el texto de Vélez.

Inmediatamente después de planteada la vil propuesta, Castro continúa con otra escena esencial en la obra: Pascuala espera con ansiedad la llegada de Antón de su jornada de trabajo en el campo. (Vélez no. Vélez, entre la anterior y la que se va a comentar ahora, introduce otra escena desarrollada en la corte ambulante de Adamuz en la que el Príncipe y el Maestre, con el pretexto de ir a cazar, acuerdan ir a la casa de Pascuala. Todo lo que va a venir queda, pues, en el dramaturgo áureo mucho más justificado que en Castro, que hasta que no pasan 103 versos no sabemos por qué están solas las mujeres en la casa. El ahorro condiciona a Castro; en Vélez de Guevara todo es más fluido y mejor concatenado.

Pero sigamos con la refundición. Tras la indecente sugerencia de Bartola a Pascuala, encontramos a esta, fiel y enamorada, al anochecer en las afueras del pueblo que espera impaciente a Antón y que se queja por su tardanza en volver de las labores del campo.<sup>20</sup> Castro acota en el v. 633 «Pausa. Comienza a anochecer», y más adelante en el verso 646 Pascuala dice: «Ya comienza a anochecer». Puede que sea un detalle nimio, pero a mi juicio indica la dificultad de Castro para encajar esta secuencia en la escena anterior entre Bartola y Pascuala.<sup>21</sup> En los dos textos hay un romance en

<sup>20</sup> Y la espera la expresa con tres bellas décimas, que cumplen a la perfección las enseñanzas de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Las décimas son buenas para quejas» (v. 307). Sigo la edición de Juan Manuel Rozas, p. 191.

<sup>21</sup> ¿Dónde están los maridos? ¿Están fuera todo el día? ¿Por qué Bartola habla a Pascuala al atardecer, y no antes, de un asunto tan importante como el de la cadena cuando han estado solas todo el día («pues solas hemos quedado» v. 575). Todo eso lo soluciona Vélez perfectamente con la escena interpuesta que hemos comentado.



octosílabos de Pascuala, aunque mucho más bello en Vélez de Guevara, y con un matiz: en el texto del XVII no hay en Pascuala una sospecha de celos por otra mujer, y si la hay, es con una levísima sugerencia; pero sí aparece muy evidente en Castro.<sup>22</sup> Es cierto que en la canción popular a la que Vélez recurre hay una tenue queja de celos poéticamente expuesta:

Tocan la queda,  
mi amor no viene.  
Algo tiene en el campo  
que le detiene. (vv. 1654-1657)

mientras que en Castro es todo explícito: «¿Qué celos de otra mujer/ escarnecen mi dolor?» (vv. 658/59) hasta hacerla caer abiertamente «en la garra de los celos» (v 665). Y hasta aparece como una sombra de infelicidad que en realidad no existe.

Sin embargo hay un innegable acierto teatral en Castro. Mientras que en Vélez de Guevara son los zagales y zagalas que vuelven de los campos lo que vienen cantando la célebre canción, en Castro (que no la pone completa) es Bartola la que las canta, sin duda con la intención de zaherir a Pascuala: una manera más de lanzar mensajes al espectador para darle a conocer la idiosincrasia de algunos personajes.

Como en Vélez, Castro también cambia el verso, que pasa a romancillo acabando en cuatro hermosos y tristes versos parecidos, pero no iguales, a los de Vélez:

¡Ya se oye la queda,  
mi amante no viene!  
¡Malhaya[n] los ojos  
que me lo entretienen! (vv. 692-695)<sup>23</sup>

<sup>22</sup> No es momento de hablar de la sugerencia en el arte de la buena poesía. Pero tengámoslo en cuenta.

<sup>23</sup> Lógicamente, en todas las citas de Castro sigo su edición de «La Novela Teatral» a la que corrijo solo en cosas evidentes y necesarias.



Ya de noche, aparecen embozados y «disfrazados de rústicos» (acot. v. 695) los acosadores Príncipe y Maestre con sus criados. En el momento de cantar Pascuala la cancioncilla anterior, ve una sombra acercarse que le interroga por el motivo de su queja, y esta le requiere su identidad, y le manifiesta sus temores porque el retraso de su marido se deba a alguna mujer (otra vez los velos en el texto de Castro). De pronto descubre que el aparente aldeano es el Maestre, y con firmeza le acusa: «¿Con tales artes villanas/ de tal modo te ennobleces?» (vv. 738-739). En ese instante llega Antón «con bieldos de la era», que ve la escena y se encara con el aparente labrador hasta que interviene también «de esta suerte disfrazado» (v. 786) el Príncipe. La situación se hace muy tensa, de manera que los cortesanos insolentes y su séquito se van airados.

Es esta una escena de unos 150 versos octosílabos en la que Castro refunde a su manera los 300 de Vélez de Guevara. Hay que reconocer que ambas, aunque son muy típicas del teatro del Siglo de Oro, a los ojos del espectador de hoy son un tanto artificiosas que poco aportan si no es la obsesión abyecta de los poderosos frente a la ingenuidad de Pascuala, sus infundados celos, y la inquietud de Antón, por la afrenta recibida. Pero, ya solos, superan sospechas y muestran un amor capaz de superar todos los obstáculos:

¿No sé yo quién eres? ¿No  
te tengo por mi mujer?  
Pues vuelva todo a su ser  
y tú a ser tú; y yo a ser yo. (vv. 851-854)

La pena es que Castro vuelve a prescindir de otro de los bellos momentos, lleno de expresiones tiernas y sinceras entre la enamorada pareja: «Antón de mi alma»; «Mi bien, mi esposo, mi Antón»; «Parece que dijo el cielo: / sea para Antón Pascuala»; «Dame esos brazos y guarda / esas



lágrimas hermosas»; « ¿Qué rey alcanza / esta paz, esta quietud / para el cuerpo y para el alma? ». <sup>24</sup>

En Castro sucede ahora (vv. 859 – 930) otra agria pelea entre Mengo y Bartola, que en Vélez sucede mucho más adelante, a mediados de la jornada tercera, ambos textos coincidentes en la misma métrica. La acción transcurre en las proximidades del domicilio de las dos parejas, y en la acotación correspondiente Castro anota: «De la casa sale Bartola perseguida por Mengo con una estaca» (acot. v. 858). No es una simple discusión matrimonial; son unos verdaderos malos tratos psíquicos, verbales y físicos en toda regla:

Dejad, que las trancas son  
remedio para en jamás;  
.....  
Dejádmela que la mate. (vv. 865-869)

dice Mengo, y la explicación que da a Antón, que pretende pacificarlo, nos deja perplejos:

Antón: ¿Por qué la quieres matar?  
Mengo. No más que por ser mujer;  
y sobra delito. (vv. 871-874)

e insiste

Dejad que enviude hoy,  
que salgo favorecido. (vv. 875-876).

Pro ante estos hechos no debemos dudar de la intención de Castro: las barbaridades son tan grandes que hay que mirarlas bajo el prisma de la búsqueda de efectos cómicos (mal que nos pese a los espectadores de hoy).

<sup>24</sup> Peale comenta con todo acierto la belleza de estos versos y las similitudes con otros de *Peribáñez*.



En Vélez aparece eso que Noel Salomón llama «el humor villano»<sup>25</sup> con el uso de un lenguaje vulgar lleno de aspiraciones, de alternancias consonánticas en los imperativos, con cambios fonológicos de -r/-l, en fin, toda una batería de recursos estilísticos para buscar la risa del espectador y para ahondar en esa confusión villano/gracioso que define la personalidad de Mengo.<sup>26</sup>

Cristóbal de Castro no pretende tanto ridiculizar a Mengo y respeta mucho más el lenguaje del Mengo/villano a costa del Mengo/gracioso, aunque ambos no puedan tampoco separarse radicalmente. No hay, pues, sospechosas razones en la muestra de esta escena cómica basada en los malos tratos inferidos a Bartola precisamente porque una de las facetas personales de Castro fue el apoyo a la mujer en la lucha por sus derechos, lo que le valió la amistad y el respeto de escritoras tan implicadas en ello como Colombine o doña Emilia Pardo Bazán.

Pero sigamos con la pelea de Bartola y Mengo. Pascuala y Antón median para pacificar los ánimos intentando razonar sobre la causa de tal dislate, hasta que por fin Mengo confiesa que todo ha ocurrido por haber encontrado una cadena valiosa «de oro y perlas» (v. 893) «que mi afrenta va a labrar» (v. 900), secuencia esta que es copia exacta de la existente en Vélez, aunque con la diferencia de que este la incluye en la jornada tercera a lo largo de 204 versos formando redondillas, mientras que Castro la reduce a 17 redondillas. Continúa la labor de refundición: aprovechar la trama, pero reducir (¿excesivamente?) su desarrollo.

Y en ambos textos Pascuala conmina a Bartola para que cuente a Antón la verdadera historia de la cadena. En Vélez

...la verdad le di.  
No le niegues nada a Antón  
pues importa a mi opinión. (vv. 2781-2783)

<sup>25</sup> *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro...*

<sup>26</sup> No es este el momento, pero en Vélez de Guevara especialmente el personaje de Bartola tiene muchas más aristas; contrasta su aparente tosquedad con sus sutiles cánticos *ad hoc* o su habilidad ciertamente celestinesca para intentar seducir a Pascuala.



y en Castro: «Di toda la verdad. Toda» (v. 925). Aunque con una diferencia notable: Castro no recoge un terrible desliz con el que Bartola (¿de algún modo arrepentida?) en Vélez se autodefine a la perfección:

¿Cómo le he de confesar  
que tu alcahueta he querido  
ser? (vv. 2785-2787).

Las angustias de Antón, por el peligro al que supone está expuesta su honra, vuelven a aparecer. Hay, a mi juicio, un acierto teatral de Castro: al adelantar el hallazgo de la cadena por Antón a la segunda jornada, el espectador vive mejor, y durante más tiempo, toda la tensión acumulada por el personaje y, por tanto, su terrible decisión final. Hay, pues, un hábil juego en el uso del suspense.

Y llegamos a la jornada tercera en la que todo va a suceder muy precipitadamente y con una enorme intensidad.

La acción en Castro se va a desarrollar en el patio de la casa o en su inmediato entorno.<sup>27</sup> Bartola dice a Pascuala que confesó a Antón todo el asunto de la cadena, y Pascuala se muestra tranquila sabedora de su inocencia. Todo se expresa con un lenguaje teatral fluido y eficaz; algo seco, pero teatralmente eficaz.

BARTOLA: Confeséle la verdad  
de plano a plano; me oyó  
cejijunto; meditó  
largo y con severidad  
afeó mi ligereza  
de aldeana casquivana,  
que debe, por aldeana,  
mantenerse en su pobreza.  
Disculpé mi condición  
de mujer torpe y campestre. (vv. 931 – 941)

PASCUALA: Antojo fue cortesano  
del que no hay porqué hablar,  
que descargó en el lugar  
como nube de verano. (vv. 955 – 958).

<sup>27</sup> En Vélez la acción se va a repartir entre la casa, la corte ambulante de Adamuz y la calle.



Pero Pascuala observa en Bartola detalles de extraña actitud

Tú disimulas agora  
las inquietudes que tienes.  
Que estás inquieta es verdad. (vv. 981-983)

La llegada de los hombres del campo da lugar a situaciones que ya hemos visto en otros momentos: la felicidad reinante entre Pascuala y Antón, frente a la vulgaridad y el desapego de Mengo y Bartola. Cenar Pascuala y Antón comentando afectivamente cuestiones domésticas y comunes (el rendimiento de dos nuevas yeguas, el estado de la parva, etc.), aunque, hay que decirlo una vez más, ni el ambiente entrañable, ni el lenguaje lírico, ni los recursos utilizados (el significado connotativo de varios objetos, la paz ambiental hija de la «alabanza de la aldea») alcanzan la belleza que logra Vélez de Guevara.<sup>28</sup>

Pero este paraíso villano va a romperse con una insultante ronda determinante para el desenlace de la obra. Por dos veces Antón oye la cancioncilla: «La Luna de la Sierra/ es linda y morena...» (vv. 1248-1249) que va a romper sus nervios y la paz de la escena familiar<sup>29</sup> con todo el significado de altercado social que ello simboliza. Antón se inquieta mientras Pascuala quita importancia al caso

Zagales deben de ser  
que tomando el fresco vagan  
por el lugar... (vv. 1056-1058)

pero vuelve la canción y la indignación del esposo va en aumento

...bien podían  
perdonar a las casadas... (vv. 1068-1069)

<sup>28</sup> Aunque es útil en otros muchos aspectos, para esta cuestión especialmente *vid.* el artículo de Juan Matas Caballero citado en la bibliografía.

<sup>29</sup> Razón lleva Agustín de la Granja sobre las letras de las canciones de ronda dedicadas «a alguna dama joven a quien se cantaban **mediante algún romance cifrado** cuestiones personales» (las negritas son mías). *Vid. Ronda, cortejo y galanteo...* p. 27.



a pesar de los esfuerzos de Pascuala

Cena y déjalos, que ya  
han pasado. ¡Malas pascuas  
y mal san Juan les dé Dios!  
Contigo ninguno de ellos  
puede competir en nada. (vv. 1076-81)

aunque ella tiene bien claro quién es el autor de tales desafíos

(Ap.) ¡Maldito  
Maestre de Calatrava!  
¡Muerto esta noche te lleven  
antes que amezca el alba!) (vv. 1082-1085)

Una vez más intenta el matrimonio superar el mal trago. Y en medio de toda esta tensión suena una tercera canción tradicional: «Luna que tanto reluces/ toda la noche me alumbras» (vv. 1086-1087). Fingen no oír. Desganados, continúan la cena. Silencios embarazosos. Pensamientos turbios en los dos. Evasión de miradas. Iras reprimidas. Voces tenues y temblorosas. Palabras entrecortadas. Respiraciones fatigosas. Explosión de Antón.

¡Oh, pesia mí tanta luna  
sobre mi honra! ¡Malhaya... (vv. 1105-1106)

y un enésimo intento de paz y sosiego

PASCUALA: No digas, por Dios, no digas.  
Piensa. Repórtate. Aguarda.  
Pues ya que tienes de mí  
satisfacciones tan altas  
no es justo que te moleste  
lo que por la calle pasa.  
ANTÓN: Dices bien; tienes razón.  
Loco de cólera estaba  
de ver que sabiendo todos  
mis bríos y honor, no hayan  
respetado esos mancebos,  
como deben, nuestra casa. (vv. 1108-1119)



(No dejo de pensar que esta escena, con buenos actores, y con una dirección que cuide matices, que alargue silencios y que imponga movimientos apropiados, tiene una enorme fuerza y debió producir un importante impacto entre los espectadores del estreno. Es un buen momento dramático, que textualmente puede que sepa a poco, si lo comparamos con el original, pero que puede funcionar perfectamente en el escenario. Pero sigamos «viendo» la función.)

Con estas muestras amorosas la tensión general de la escena parece rebajarse, pero no es así. A pesar de los intentos de Pascuala y Antón por comportarse con normalidad, algo rompe definitivamente la paz familiar, que es tanto como decir la paz social: una piedra lanzada desde la calle golpea la ventana. Ya nada puede remediarse: la ofensa es mucha, y la respuesta de Antón, en un soliloquio, es toda una declaración de principios:

(Ap.) (Piedras tiran  
y las piedras te amenazan  
en el honor. Si es de vidrio,  
lo romperán a pedradas.  
Yo soy labriego y vasallo,  
y él, Príncipe; la distancia  
que no se llena con honra  
¡con la vida hay que llenarla!<sup>30</sup> (vv. 1138-1145).

A partir de aquí todo se precipita en la refundición de Castro, que lo hace con 500 versos, frente a los 1400 de Vélez, y usando la misma métrica. Probablemente este momento sea el mejor de Castro dramáticamente hablando. Sigue a Vélez en el proceso, pero con olfato teatral, ha visto que esta secuencia «funciona», tiene garra; y la ha dejado para el final deconstruyendo el texto de Vélez y reorganizándolo para buscar un efectismo ante el público burgués de principios del siglo XX. Enfurecido, y

<sup>30</sup> No tiene demasiada importancia y por eso no se ha comentado antes: Antón piensa a estas alturas de la trama que el acosador de Pascuala es el Príncipe y no el Maestre. Pero da igual; es un poderoso que pretende abusar de una villana.



con unos versos de Pascuala que huelen a los de Laurencia y a grandilocuencia<sup>31</sup> posromántica

¿Posible es esto, Dios mío?  
 ¿Qué recelas, qué me callas¿  
 ¿Qué fulgor hay en tus ojos  
 que con tal fuerza me espanta?  
 ¿Qué hablas solo, que pareces  
 loco de atar? (vv. 1146-1151)

Tras forcejear con Pascuala, Antón sale dejándola sumida en la desesperación mientras recita unos terribles versos «desgarrándose el corpiño y soltándose el pelo» (acot. v. 1171)

¡Malhaya yo, que te pierdo,  
 y mi hermosura malhaya!  
 ¡Así perezca esta noche!  
 ¡Así la entierren mañana!  
 ¡Así tronchase la muerte  
 aquestas flores livianas!  
 ¡Así secaren mis labios!  
 ¡Así mis ojos cegaran!  
 ¡Así mis manos desgaren  
 lo blanco de mi garganta!  
 ¡Así mis trenzas encubran  
 lo negro de mi mortaja! (vv. 1166-1177).

Y cuán distinta es esta escena respecto a la de Vélez, resuelta con una cierta serenidad tranquilizadora en los cónyuges, que, superando adversidades, siguen viviendo en un ambiente de confianza mutua.

A los gritos, acuden Bartola y Mengo, quien, desde una ventana, ve «en noche de boca de lobo / por andurriales y peñas» (vv. 1222-1223) «relumbrar de espadas» (v.1238) cerca de la casa, y, muerto de miedo, acude a buscar a Antón. Quedan solas las dos mujeres, y Bartola aprovecha la oportunidad para favorecer la entrada del Maestro en la casa, tras una cita concertada («yo os meteré en su aposento / esta noche», vv. 3324-3325 le

<sup>31</sup> José Carlos Mainer habla de que a principios de siglo XX hay un teatro «de grandilocuencias, y Calderón y Lope debidamente adobados». En *La edad de Plata. (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 164.



promete Bartola). Mengo trae noticias de que Antón ha sido preso y llevado a Adamuz. Pascuala le encarga llevarle ropa y dinero y sale Mengo acompañado por Bartola.

Al quedarse sola Pascuala, ocurre el tercer acoso del Maestre, ya decidido a todo, y con la mente turbia de los violadores. La escena es intensa, grandilocuente y de una violencia extraordinaria. El Maestre, enajenado, suplica y se humilla ante Pascuala, quien le increpa e insulta en versos manriqueños y prelorquianos

¡Rufián! ¡Rufián!  
 ¡Aquestas son tus hazañas!  
 ¡Valiente con las mujeres!  
 ¡Cobarde con las espadas! (vv. 1540-1543)

Inmediatamente y con decisión, coge la espada que el Maestre había dejado en el suelo, y, ante la inmediatez de la deshonra, ataca al Maestre, que, esquivando el golpe, logra derribar a Pascuala, para culminar la violación

¡Aunque el infierno acudiera  
 a salvarte, no llegara  
 a tiempo! ¡Mía has de ser  
 viva o muerta! (vv. 1556-1559)

Llega Antón, que ha sido liberado por la Reina,<sup>32</sup> acompañado de labriegos armados, y se enfrenta al Maestre en una violentísima escena;

ANTÓN: Tan bravo con la mujer  
 y tan cobarde ante el hombre.  
 MAESTRE: El alma te he de arrancar.  
 ¿Tanto soy que tantos sois  
 contra mí? [...]  
 Pues ¿cómo no miras, necio,  
 quién eres y quién soy? Di.  
 ¿Cuándo un Maestre usó aquí

<sup>32</sup> «Que te sosiegues, que en breve / la Reina lo sacará» (vv. 1400/01) dijo Mengo a Pascuala cuando le comunicó la prisión. Y se ha cumplido al parecer. Pero hay aquí algo sin justificar plenamente en Castro, y, sin embargo, sí bien trabado en Vélez (vv. 3345 y ss.).



otras armas que el desprecio  
con las gentes de tu casta  
y condición, a no ser  
por burlaros la mujer? (vv. 1596-1614)

y, en plena enajenación, el Maestro pronuncia unas palabras que van a ser determinantes:

ANTÓN:           ¡Basta!  
MAESTRE:           ¿Agora dices basta  
                          y agora dices que no?  
                          Pues te gané la partida.  
                          Si está en tus manos mi vida,  
                          (*Mirando a Pascuala*)  
                          tu honra...  
PASCUALA:       (*Furiosa.*) ¡Mi honra, no!

Y ese insulto, ese desprecio, ese desafío, esa última provocación del Maestro le va a costar la vida. Antón coge por el cuello al Maestro y, preguntando a Pascuala si mentía con aquella sugerencia infame, oye de su mujer: «¡Miente! ¡Miente! ¡Sí! ¡Sí!/ ¡Arráncale el alma entera!» (vv. 1620-1621), hasta que, «dejando al Maestro muerto y, volviéndose sudoroso y jadeante» (acot. v. 1623) pregunta a Pascuala: «¿Mintió?» (v. 1623) y oye de su mujer la respuesta liberadora: «¡Mintió! ¡Sí!» (v. 1623).

Habiéndose consumado el homicidio, («*mirando el cadáver, vase a él, loco, y pónale el pie encima*»; acot. v. 1624) Antón masculla su propia justificación: «Sí. Mintió. Mintió.»

Llegamos a la última acotación de Castro: (*Pascuala, subyugada por su amor, no se da cuenta del muerto y no quita los ojos del marido. Los labriegos, sombríos y en silencio, formarán grupo para el cuadro.*)<sup>33</sup>

Antón arenga a los labriegos:

Bien visteis que no es venganza,  
que solo justicia es;  
él atentaba a mi honor

<sup>33</sup> Entiendo aquí «cuadro» en el más puro sentido plástico, pictórico, y no como terminología teatral. Lo corrobora la lectura atenta de la crítica aparecida en *Comedias y Comediantes*.



y yo su vida atenté.  
 “Esta es la justicia  
 que mandan hacer.”<sup>34</sup>  
 ¡Alzad, hermanos, alzad  
 vuestros bieldos y entended  
 que el rey mandará soldados  
 que me vengán a prender!  
 Si los bieldos se levantan  
 todos juntos, gritaré:  
 “¡¡Esta es la justicia  
 que mandan hacer!!”<sup>35</sup>

(La soflama revolucionaria está servida.)

Se baja el telón y los espectadores podrán liberar la respiración, contenida por el impacto de lo que estaban viendo. La tensión acumulada sería mucha, aunque no se tienen noticias de que salieran en tumulto subversivo por la Plaza de Santa Ana.

Pero advirtamos: este final nada tiene que ver con el escrito por Vélez de Guevara. Vélez no podía escribir este final. No se podía concebir en su época. En Vélez de Guevara, Antón, tras el último acoso del Maestre a su mujer ante sus propios ojos y de sentir su honra amenazada, decide denunciar ante la Reina al poderoso avasallador y renunciar a su amada mujer antes que perder la honra:

<sup>34</sup> Mantengo la distribución tipográfica de la edición de *La Novela Teatral*.

<sup>35</sup> Estos dos versos recogen la expresión «esta es la justicia que manda hacer nuestro Señor el Rey...» usada para las sentencias judiciales y como advertencia clara a todo aquel que cometiera delito: «e a todos sea ejemplo que no se atrevan a hacer ni cometer tales ni semejantes delitos» (*Origen de las dignidades seculares de Castilla y León*, por el doctor Pedro Salazar y Mendoza, Impreso en Toledo por Diego Rodríguez de Valdivieso en 1618). Bien podría, pues, conocer Cristóbal de Castro estas fórmulas por su formación en Derecho de donde las habría podido recoger. Pero hay más: exactamente los dos versos «Esta es la justicia / que mandan hacer» figuran en la escena X del auto sacramental anónimo *Incipit parábola coene*, auto anónimo del siglo XVI recogido en un códice «para uso de los estudiantes de la Compañía de Jesús». *Vid.* prólogo de *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*, Colección escogida, dispuesta y ordenada por don Eduardo González Pedroso, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1856, 2 vols., pp. 122-132. Todo ello puede tener origen literario en la formación de la monarquía de Israel recogida en el libro de *Samuel* en la *Biblia*, sobre el origen divino del poder real. No obstante, por mentalidad y formación intelectual de Cristóbal de Castro, pienso que estos versos están más relacionados con el documento que menciono en primer lugar. (Agradezco mucho a Paqui Cebrián y a Asunción Lucio toda la información que me han dado para la elaboración de esta nota.)



Vos, Isabel, me casasteis.  
 A vuestros pies vencedores  
 a Pascuala os restituyo  
 con la misma hacienda y dote  
 que me disteis, que más quiero  
 humilde soldado y pobre,  
 que el mar me anegue, y morir  
 al veloz rayo del bronce  
 que guardar propia mujer  
 hermosa al peligro, doble  
 veneno del dueño mismo. (vv. 3563-3577).

A lo que responde la Reina:

Vuestro furor se reporte,  
 Antón, ya pues conocéis,  
 y vuestro lugar conoce,  
 lo que tenéis en Pascuala,  
 para que el honor os sobre.  
 Lo demás deja a mi cuenta. (vv. 3584 – 3589).

Es decir, la obra de Vélez acaba con la lógica de su tiempo: se salva la honra del villano y el orden social se restablece PERO a manos del poder real. En *Fuenteovejuna* los Reyes Católicos respaldarán la terrible decisión popular, pero aquí en Vélez ni siquiera ha habido esa rebelión y será la Reina quien, al parecer, castigue al poderoso, al que ha roto el orden social. Final, sin duda, insuficiente para Cristóbal de Castro que exige soluciones más calientes y radicales. No obstante, de un modo o de otro: con versiones, con refundiciones, con adaptaciones o sin ellas, nuestro teatro español de los Siglos de Oro sigue vivo. Y esta refundición es otra muestra.

#### IV. LA CRÍTICA

La recepción de la obra por la crítica fue desigual, como suele suceder casi siempre. Fue desigual en el tratamiento, porque alguna consistió en una simple referencia al estreno y poco más; y fue desigual, porque la valoración o los puntos de vista de los críticos de turno nada tenían que ver unos con otros.



Del primer caso podemos tomar como ejemplo la reseña publicada por P. Caballero en *La Lectura Dominical*,<sup>36</sup> revista fuertemente ideologizada que nació en los primeros años del siglo XX como órgano portavoz de los católicos españoles, y su tono general en todas las secciones era de defensa a ultranza de los valores más tradicionales y la lucha contra las nuevas corrientes modernas y liberalizadoras. Pero la parte material de la revista era buena, y su pulcritud tipográfica, la correcta impresión y las frecuentes ilustraciones que llevaba, consiguieron que tuviera una importante tirada, una buena acogida y una presencia considerable en el panorama informativo del momento.

La crítica que Caballero hace del estreno se limita a dar alguna referencia del estreno y poco más. En la docena de líneas que escribe el 19 de febrero se reduce, con una prosa, por cierto, bastante mediocre, a comentar la refundición hecha por Cristóbal de Castro, afirmando que no se podían «arreglar comedias a tiros». Pero no parece que se sintiera satisfecho con esto, por lo que en el siguiente número arremete otra vez contra el refundidor calificándolo con frases como «gran vaciador del Teatro Español» o que el propio Vélez de Guevara estaría indignado «por el desaguisado cometido con *La luna de la sierra* por el irrespetuoso arreglador». Y nada más. Parece como si al crítico no le interesaran otros posibles aspectos de la función. Y todo aquello, repito, aderezado con una prosa oscura y discutible. Parece que se hace eco de alguna disputa aparecida en prensa sobre la refundición, pero ni da detalles, ni toma partido abierto sobre el asunto, ni justifica las descalificaciones emitidas contra Castro.

Sin embargo ¡seis años más tarde! el propio crítico publica un libro especialmente dedicado a «católicos, padres de familia, sacerdotes o religiosos, que tienen la grave responsabilidad de la cura o dirección de

---

<sup>36</sup> Referencias a la obra aparecieron en los números 842 (19 de febrero) y 843 (26 de febrero).



espíritus,»<sup>37</sup> y en ese mismo libro en la entrada correspondiente a *La luna de la sierra* hace una valoración de esta muy diferente a la que hizo en su día en *La Lectura Dominical* y, sorprendentemente, de la refundición comenta que estuvo hecha «con acierto innegable, habida cuenta la dificultad de tales empeños». <sup>38</sup> Sin comentarios.

La segunda reseña que traigo a colación es la aparecida en el diario ABC, que no va firmada.<sup>39</sup>

Antes de analizarla, lo primero que debemos agradecer es que, gracias a ella conocemos buena parte del reparto, que fue:

Pascuala	Carmen Cobeña
Antón	Enrique Borrás
Bartola	Rafaela Lasheras
Mengo	Rafael Ramírez
Maestre	Ruiz Tatay
Decorados	Amorós y Blancas <sup>40</sup>
Dirección	Federico Oliver.

Clasifica a la obra dentro de las de «sentimiento del honor» y hace una valoración personal de algunos personajes; así Antón es «una figura trágica, grandiosa y noble»; y Mengo es «bocacciesco».

Juzgando el trabajo de los actores, comenta que Carmen Cobeña fue «una intérprete muy sincera de la protagonista»; que Enrique Borrás «dio adecuado sentido a la figura de Antón (...) salvando algunos latiguillos, y encontrando en el rugir de sus celos inspirados arranques de nobleza»; que Rafael Ramírez «noche halló ajustada interpretación»; y que Ruiz Tatay fue un «Maestre de Calatrava de gran espectáculo». <sup>41</sup> Finalmente, la dirección escénica de Federico Oliver la adjetiva como «irreprochable, fidelísima e inteligente».

<sup>37</sup> Caballero, P., *Diez años de crítica teatral (1907-1916)*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1916. La cita es de p. 37.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 92.

<sup>39</sup> «A propósito de un estreno», ABC, 5 de febrero de 1910.

<sup>40</sup> Este dato no lo ofrece ABC.

<sup>41</sup> Como se ve, todos tenemos nuestros latiguillos; o nuestras frases vagas.



Como puede verse, es una crítica útil, suficiente, no condicionada descaradamente por ideologías ajenas a lo artístico y limitándose a juzgar el trabajo de los profesionales. Claro que usa a veces calificativos ambiguos y carentes de rigor, pero eso es un lugar común de este y de la mayoría de críticos de entonces y de ahora. Fue una reseña seria y profesional, propia de un diario joven que pretendía llegar a ser una de las cabeceras de mayor prestigio de España.

Y el tercer análisis que apporto es el aparecido, también sin firma, en *Comedias y Comediantes*, revista teatral quincenal de bastante interés, en su número 9 de 15 de febrero de 1910.

Se trata de una crítica extensa, suministrando y teniendo bastante información, abordando todas las vertientes de la obra, bien argumentada y escrita en una prosa periodística ágil, clara y correcta.

No entra en el aparente debate originado por otros críticos sobre la cuestión del final de la obra, y analiza el trabajo de Castro, del que destaca sus versos («exquisito poeta»), «disculpando» su radical intervención sobre el texto de Vélez de Guevara «en gracia a sus bellos versos, a su honradez literaria y principalmente a que **su única preocupación** ha sido dar a Borrás ocasión de que muestre sus excepcionales condiciones de actor dramático»<sup>42</sup> afirmación esta que en verdad sorprende un poco.

Va revisando paulatinamente el trabajo de cada uno de los actores que intervienen en el reparto. Y así, del «colosal» (*sic*) Borrás (Antón) destaca, como ya se ha dicho, «sus excepcionales condiciones de actor dramático» «mostrando matices» logrando un éxito más. De Carmen Cobeña (Pascuala) comenta que hizo una «admirable encarnación de su personaje» con «momentos de feliz inspiración y exquisita dicción de los bellos versos de Vélez de Guevara»<sup>43</sup> añadiendo que con su actual trabajo

---

<sup>42</sup> La negrita es mía.

<sup>43</sup> Sorprende un poco que antes justificara la refundición «por los bellos versos de Castro» y ahora nos hable de los «bellos versos de Vélez de Guevara». Pero quizá sean lógicas estas afirmaciones, y esto nos llevaría al debate sobre la modificación del final de la obra e incluso a los análisis generales de este típico de crítica, que quizá no esté obligada a



obtuvo otro de los muchos triunfos «a los que nos tiene tan frecuentemente acostumbrados».

Es más sobrio su juicio sobre Rafel Cobeña (el Príncipe don Juan) del que resalta «los acentos melódicos y exquisitas ternuras»<sup>44</sup> mientras que a Ruiz Tatay (el Maestro de Calatrava) le pondera por «su estilo sobrio, muy bien de gesto y de ademán» resaltando su labor de «gran actor en las situaciones finales y principalmente en la última escena.» De los demás destaca a Rafaela Lasheras «sobresaliendo» del resto.

Y el crítico guarda para el final su juicio sobre la labor de Rafael Ramírez al que califica «como uno de los mejores actores cómicos de España» que había triunfado previamente en muchos montajes a lo largo de la temporada y que también lo había logrado con su trabajo en el papel de Mengo.

También se detiene ante la figura del director Federico Oliver, al que elogia sin miramientos «por saber componer admirables cuadros plásticos que dan siempre la impresión de la vida», «cuadros admirablemente dispuestos que revelan el buen gusto y el sentimiento artístico de Federico Oliver», del que alaba «el bien ensayado movimiento escénico» de los actores.

Pero no olvida el crítico otros aspectos del montaje, como la labor de los escenógrafos Amorós y Blancas o el vestuario («la riqueza de los trajes») usado en la representación. Y concluye sus comentarios resaltando el éxito general de la función y anunciando su gira por provincias y por América, aunque allí con distinto reparto al visto en el estreno.

La crítica, pues, es completa y profesional, que ilustra y orienta al aficionado de lo que fue el espectáculo, emitiendo sensatos y fundamentados juicios, acompañada con buenas fotografías, e informando al lector actual de cómo era la crítica de entonces e incluso de detalles acerca

---

conocer previamente ambos textos y a saber exactamente cuál ha sido la intervención del refundidor sobre el texto inicial.

<sup>44</sup> También puede sorprendernos este calificativo: pocas ternuras derrocha este personaje en la obra.



de la organización empresarial en las compañías españolas de los primeros años del siglo XX, algo que hoy, a más de un siglo de distancia, se agradece y hasta se echa de menos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939) Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral y Ministerio de Cultura, 2002.
- ANÓNIMO, «Crítica a *La luna de la sierra*», *Comedias y Comediantes*, Madrid, nº 9, 15 de febrero, 1910.
- \_\_\_, «A propósito de un estreno», *ABC*, Madrid, 5 de febrero de 1910.
- CABALLERO, P. Crítica teatral sin título, *La Lectura Dominical*, Madrid, nº. 842 y 843, 19 y 26 de febrero de 1910.
- \_\_\_, *Diez años de crítica teatral (1907-1916)*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1916.
- CASTRO, Cristóbal de, *La Luna de la Sierra*. (de Luis Vélez de Guevara. Refundida por Cristóbal de Castro), Madrid, Prensa Popular, Colección La Novela Teatral, nº 309, 1922.
- Comedias y Comediantes*, Madrid, nº 9, 15 de febrero de 1910.
- Diario ABC*, Madrid, 5 de febrero de 1910.
- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel, *La colección teatral «La Farsa»*, Madrid, CSIC, 1971.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo, *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*, Colección escogida, dispuesta y ordenada por, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Imprenta Rivadeneyra, 1856, 2 vols., (vol. I, pp. 122-132)
- GRANJA, Agustín de la, «Ronda y galanteo n la España del Siglo de Oro», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, (ed. Roberto García Pérez), Granada, Universidad, 2003, pp.11-28.



- HEVIA BOLAÑOS, Juan de, *Curia Philipica...*, Madrid en la imprenta de Carlos Sánchez, 1644.
- HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio, y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro Español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2005.
- La Lectura Dominical*, Madrid, números 842 y 843.
- MAINER, José Carlos, *La edad de Plata. (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Variedad de registros y significación plural de lo villano en *La luna de la sierra* de Luis Vélez de Guevara» en *La comedia villanesca y su escenificación*, (Edtres. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002, pp. 181-216.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «El resurgir escénico de las comedias de comendadores», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 379 - 404.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, CSIC, 1996.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGAEL, 1976.
- SALAZAR Y MENDOZA, Pedro, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León...*, impreso en Toledo por Diego Rodríguez de Valdivieso, 1618.
- SALOMÓN, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Edición crítica. Fuentes y ecos latinos de Felipe Pedraza y Pedro Conde, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La Luna de la Sierra*, ed. y notas de George Peale. Delaware, Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2004.

