Galanteo en el teatro de Mira y su relación con el folklore: el caso de *Galán, valiente y discreto*

William Forbes
University of New Hampshire

En la presente ponencia se considerarán varios aspectos artísticos de «ronda, cortejo, y galanteo», y estos términos se van a reducir al término galanteo por ser el que más se aplica a la obra que se discutirá luego, el *Galán, valiente y discreto* (1632) de Antonio Mira de Amescua. Se quiere hacer hincapie en dos conceptos que parecen tener un trasfondo histórico y folklórico: la estructura del «examen de maridos» y la figura del gracioso. Este concepto del gracioso se encuentra en muchas obras de Mira, y aquel –el examen de maridos– en suficiente cantidad para que no fuera un caso único. Volvió Mira a estos conceptos estructurales por alguna razón, y se quiere sugerir algunas de ellas.

Los términos «ronda, cortejo y galanteo» sugieren primero reuniones nocturnas y grupos de mozos que salían a festejar generalmente, y luego cuando se había definido mejor el interés en uno de ellos por una mujer selecta, se convierte la ronda en cortejo. Sigue el acompañamiento de los amigos, pero la deseada ya será recipiente de atención y regalos. Según se va agudizando el cortejo se va convirtiendo en galanteo en que se procura ganar el amor de una mujer específica. La palabra «lisonjear» también aparece en cuanto a la mujer, pero artísticamente puede también aplicarse al público, ya que el dramaturgo tiene siempre que mantenerlos en mente para concluir con lo deseado, aspecto vital de comedias de 'capa y espada' que tienen que festejar al público. La última palabra de este acercamiento a la materia: el encuadramiento. Este término representa la habilidad del dramaturgo de organizar, montar o encuadrar una escena dramática para que la finalidad artística se acople con el provecho didáctico.

Se empezó esta investigación sobre aspectos folklóricos en la comedia porque se notaba la repetición constante de varios temas o motivos. Hacía recordar mucho a la colección de cuentos nacionales que se fueron acumulando especialmente en el siglo XIX, los hermanos Grimm, por ejemplo. Con la gran cantidad de material hubo necesidad de organizarlo mejor. *The Golden Bough* [*El ramo verde*] (1890) de Jaime Jorge Frazier,

etnólogo y helenista inglés, intentó verlas con unas nuevas leyes de la nueva ciencia social, la antropología. Dentro de poco tiempo aparecen otros hombres y la ciencia social intentará llevar esos logros a la psique humana. Es de notar que las obras de Freud, y luego de Carl Jung, entre otros, frecuentemente recurrían a la literatura para referentes a los complejos psicológicos que revelaban en sus nuevos estudios. Las semejanzas de ciertos patrones, semejantes en muchos rincones del mundo, sugerían que habría contacto entre pueblos muy distantes –y en ciertos casos sí los había– o, que, de alguna manera lo que aparecía era una revelación psíquica humana que no dependía de contactos físicos. No se quiere sugerir que la comedia necesariamente contenga tal profundidad de caracterización individual. La comedia es, en su totalidad, una obra pública que, sin embargo, contenía gérmenes de ideas individualizadas. El cuento, o el argumento teatral eficaz sí representaba el interés del pueblo en presenciar un cuento bien contado o representado. El dramaturgo, claro está, quería captar este cuento en el escenario para conllevar las intenciones de algún mensaje didáctico.

A mediados del siglo XX apareció una obra de un folklorista norteamericano llamado Stith Thompson. Su obra, en la edición segunda, que es la revisada y aumentada [8 tomos, 1955-58], lleva un título bastante prometedor: *Índice de motivos de la literatura folklórica*. A este título añade el siguiente subtítulo: «Una clasificación de elementos narrativos en cuentos folklóricos, *ballads*/romances, mitos, fábulas, romances medievales, *exempla*, *fabliaux*, cuentos de comicidades [*jest books*] y leyendas locales». Como se ve, la obra se encuadra bien en esa tentativa del siglo XIX por querer abarcar todo. A la vez, el título refleja la necesidad de elaborar un mango directriz, algo con que poder tomar tan amplia producción y manejarla más fácilmente.

El profesor Thompson creó un abecedario de categorías de lo que él veía como aspectos de interés humano que volvían a aparecer en la literatura folklorista. A continuación se nota una lista breve que parece tener afinidad al estudio de la comedia. Cada *item* tendrá sus subdivisiones.

A	600-899	Cosmogonía y cosmología
B		Animales-características de animales
D		La magia
F		Las maravillas
H		Los exámenes
	H300-H499	Examen de maridos
	H1550-1569	Examen de carácter
J		Los sabios y los locos

J	1700-2749	El loco (y otras personas no cuerdas) [el gracioso encaja aquí perfectamente]
K		Las decepciones
L		La inversión de la fortuna
N		El hado y el destino
P		La sociedad
Q		Buenas obras y castigos
R		Cautivos y fugitivos
U		La naturaleza de la vida
V		La religión
X		El humor/ la comicidad
Z		Grupos misceláneos de motivos

Al ver esta lista se comprenderá porqué habría una afinidad entre el cuento folklórico y la comedia.

Resulta también que en el año 1953 el famoso medievalista sureño John E. Keller –entonces de la Universidad de Carolina del Norte, pero desde ya hace muchos años de la Universidad de Kentucky– sugirió «Un intento de clasificación de temas en la comedia» (*Bulletin of the Comediantes* V, no. 2, otoño de 1953, 17-23). En ese artículo él tuvo la misma idea a partir de una reunión de comediantes de diciembre de 1952 en que se discutió la necesidad de un sistema de clasificación para la comedia. El profesor Keller tuvo la oportunidad en esa época de consultar directamente con el profesor Thompson sobre el asunto y la respuesta de éste fue que él creía que su sistema, tal como estaba, no se prestaba al drama, y que otro sistema tendría que concebirse. Esto fue to que llevó al profesor Keller a formular un «intento de clasificación» basado en el abecedario del profesor Thompson. Para encuadrarlo en un referente específico, lo aplicó a una famosa antología de comedias de la época: *Diez comedias del siglo de oro* de Hymen Alpern y José Martel (Nueva York/Londres: Harper & Brothers, 1939). Desde esa fecha seguramente se habrán estudiado y comparado más comedias al esquema suyo pero no de una manera seguida.

Siendo medievalista John Keller, es de notar que lo que él quería establecer era algo que fuera tan prometedor como lo fuera el *Dictionary of the Old Spanish Language-DOSL*-[*Diccionario medieval del español*] a cargo del profesor Lloyd Kasten, de la Universidad de Wisconsin. En este caso empezaron a aparecer fascículos desde el año 1946, y muchas tesis doctorales en Wisconsin, Carolina del Norte, Kentucky y otros lugares contribuyeron estudios linguísticos de textos medievales al Seminario Medieval en Madison, Wisconsin; con la muerte del profesor Kasten se ha

cedido el proyecto, para su mejor y mayor mantenimiento, a la Sociedad Hispánica de América en NuevaYork.

Se pueden aplicar ideas semejantes a la comedia. En el año 1955 se doctoró Karl Irving Kobbervig, con una tesis titulada: «Un sistema para clasificar elementos de motivos en la comedia del siglo de oro y su aplicación a las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza» [Universidad de Washington/Seattle; W.E. Wilson, director; 1955–DA 15:2210]. Todavía no se ha seguido esta pista para ver a qué otros estudios le llevó esta obra doctoral. Pero, ¿no podían los estudios actuales sobre Mira de Amescua que se van preparando en la Universidad de Granada servir para otro «intento», con un sistema propio de clasificación, tanto para enaltecer la obra del autor de Guadix como para seguir progresando en la metodología del estudio de la comedia a través de los motivos dramáticos? El ordenador representa un gran recurso para emprender tal labor, por buenas que fueran las fichas de antaño.

Pasando al texto de Mira, *Galán, valiente y discreto*, se tiene una obra de 'capa y espada' que especialmente en el siglo XIX cautivó el interés de varios antologistas del teatro de Mira. Se le consideraba, por ejemplo, una de sus cinco mejores obras en la colección de la Biblioteca de Autores Españoles [BAE]. Editado por Hartzenbusch en 1858, poseía todos los valores positivos de tales obras: contenía acción, malentendidos, una contraposición de un humilde pretendiente español –Fadrique– contra los tres poderosos duques de Ferrara, Parma y Urbino. La protagonista femenina era Serafina, duquesa de Mantua, con sus ayudantes Porcia y Elisa. De parte femenina y masculina había suficiente desdoblamiento de personajes para que cada posición social se pudiera presentar efectivamente en la escena. Concluyendo el reparto está la figura del gracioso, Flores, que sirve como el gerente de casi toda la acción escénica.

Hoy día se suele considerar la comedia de 'capa y espada' algo ligera, de menos peso y algo superficial. Sin embargo esta obra también permite ver más claramente el entrelazado interno de la obra para así mejor entender cómo llegó a merecer su éxito. Quizás sean más dadas al entretenimiento que a la moral seria; se reconocen los protagonistas preferidos muy de antemano y, efectivamente, entretienen los juegos y debates verbales entre los contendientes. ¿Para qué tantos pretendientes? Primero para involucrar el público en una ilusión cómica y rápida donde vence el español, compatriota desde luego del público español que lo presenciara. Los cuatro pretendientes todos tienen su tiempo agotado, y por lo tanto rellenan el vacío de la escena. Su variedad de expresión representa una antología poética de Mira mismo, y en el argumento de la obra, la victoria final cae

en manos de Fadrique. A mayor antagonista, mayor victoria. El galanteo de los pretendientes permite entretener al ojo del público mientras cobra confianza y persuasión con la palabra poética.

A medida que se van indicando los usos poéticos únicos de Mira, también se deben identificar los elementos tradicionales y, francamente, comunes. La frecuencia de aparición de tales elementos como el motivo de «el examen de maridos» no desdice nada de la obra del dramaturgo. Es más, subraya la capacidad de Mira de valerse de un espacio escénico. El muestra entender lo que un público necesita escuchar para así seguir y entender lo que se escenifica. Su fácil adaptación de elementos folklóricos a la escena no debe pasar desapercibido. Es una economía de expresión en el escenario ya que Mira se vale de lo que el público ya sobreentendía. No tiene que dar larga arrenga para explicar el trasfondo escénico.

La economía de expresión también está relacionada con el hecho de que haya cuatro pretendientes. No hay que ir más allá. Cuatro representan una cantidad adecuada: Uno no sería suficiente; dos serían más convincentes, pero tres serían un caso contundente. De todos modos dos de los tres duques italianos obran casi como uno solo, por su poco desarrollo. La contienda entre los duques italianos y Fadrique –pleno Fadrique, «nuestro» Fadrique– indican diferencias de nivel social. También se prepara para su victoria eventual: a pesar de su pobreza y falta de aparente perfil social.

En un aspecto extra-textual vale recordar que el *Galán, valiente y discreto* fue producto de dos impulsos creativos de parte de Mira. Existe una pausa de casi dos años entre los primeros dos actos y el acto final. En los primeros actos Mira incluyó un soneto de Calderón procedente de *El príncipe constante* (1629). Luego se sabe que *Galán* se completó para una representación real el 6 de junio de 1632. Representar algo ante el monarca español es otra buena razón para promover el éxito eventual de Fadrique.

Mira se vale de dos trucos –o *decepciones*, como hubiera dicho Stith Thompson en su abecedario–. Primero, tener a Flores como un entremetido en casa de Isabel, claro, que le permite a Fadrique mantenerse al tanto del cambio de papeles de Serafina y Porcia. A la vez, siendo figura chamanística que puede cambiar de ser según las convenciones y necesidades escénicas, Flores también recibe soborno de los duques italianos por ayudarles en el «examen de maridos». La tensión se entreteje muy apretadamente cuando se ve que los dineros italianos vendrán a servir (y salvar) la pretensión de Fadrique de lo único que todavía no posee: dinero. Los trucos son válidos en la guerra del amor, empezando ya con el intercambio de papeles de Serafina y Porcia. Son los trucos aun más dulces en su éxito cuando van a fortalecer al pretendiente aparentemente no capacitado en ese

aspecto específico. Flores se vale de su propio ingenio y discreción para perfeccionar su maniobra a favor de Fadrique: logra convertir recursos de unos pretendientes en necesidades de su amo Fadrique.

El papel del gracioso Flores –florilegio de posibilidades– sí se caracteriza por muchos elementos tradicionales de esta figura: se presenta como loco, usa versos macarrónicos, cuenta de encuentros con gallegos, toma el papel de otros para dilatarcierta actividad, instruye a Fadrique cómo hablar en corte, etc. Tiene Flores un sinfin de usos artísticos. Es tan polifacético que casi no tiene cara propia (a menos que sea la de Mira mismo). Flores representará eso que Mira necesita para hacer cuajar el resto de lo que ha reunido en las tablas. Esta figura «encuadra» esta comedia.

Galán, valiente y discreto sí tiene un gracioso con papel fuerte. Se le puede cambiar y torcer a cualquiera posición artística para que el argumento principal resulte como debe a nivel social. Pero en sí el gracioso es una figura a-social, es más bien una presencia artística. Por eso la afinidad entre el gracioso y Mira mismo. Esto recuerda algo que se asocia con Pablo Picasso. El parece haber dicho, en otras palabras, que el arte es una mentira que nos ayuda entender mejor la verdad. De manera semejante, Flores se vale de su multicolorido para crear entendimiento social –para los otros personajes en las tablas y para el público que los observa– aunque él mismo no conste socialmente. Tal descripción también se dan a heroes culturales en la antropología: son figuras que ayudan a ver nuevos horizontes, y que ayudan a varias sociedades a abrirse más a nuevas necesidades de la vida.

Volviendo al aspecto de la antropología y del folklore, el folklore es del pueblo, de muchos pueblos. No hay que limitarlo ni aun al Siglo de Oro. Pero a la vez hay figuras específicas como los graciosos –Flores– y dramaturgos –como Mira de Amescua– que saben cómo usar los patrones culturales de entendimiento para economizar el tiempo de presentación en las tablas. Frente a este fondo saben agudizar en temas más serios también. Por lo tanto, lo que se puede aprender de esta comedia de 'capa y espada' nos puede valer en obras de mayor profundidad moral. Hay que tomar al gracioso más en serio como figura artística y no descartarlo simplemente como figura de comicidad porque siempre aparecerá para hacer cara a lo que la sociedad tendrá ya establecido, y para ayudar a acomodar a nuevas necesidades y posibilidades sociales. Ronda, cortejo y galanteo representan los momentos sociales en que tales actividades se toman en serio.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Alpern, Hymen y José Martel, eds. *Diez comedias del siglo de oro* (New York/London: Harper & Brothers, 1939).

Arellano, Ignacio. *El teatro español del siglo XVII* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).

Bushovsky, Viktor. *Theory of Prose*, trans. por Benjamín Sher (Elmwood Park,IL; Dalkey Archive Press, 1990) pág. 56.

Castañeda, James A. *Mira de Amescua*. (Boston: Twayne, 1977).

Cotarelo y Mori, Emilio. *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico* (Madrid: Revista Archivos, 1931).

Forbes, F. William (Ed.) edición crítica de *Galán, valiente y discreto* de Antonio Mira de Amescua (Madrid: Playor, 1973).

González Dengra, Miguel. «La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua», *Texto y espectáculo*, ed. de José Luis Suárez García (York, S.C.: Spanish Literature Publications Co.), 1996, pp. 1-33.

Keller, John E. «A Tentative Classification for Themes in the Comedia», *Bulletin of the Comediantes*, V (Fall 1953) no. 2, pp. 17-23.

Kobbervig, Karl Irving. «A System for Classifying Motif Elements in the Drama of the Golden Age and its Application to the Comedias of Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», Washington/Seattle, W.E.Wilson (Director), 1955–DA 15:2210.

McKendrick, Melveena. *Theater in Spain 1490-1700* (Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1989).

Parker, Mary, (Ed.) *Spanish Dramatists of the Golden Age: A Bio-Bibliographical Sourcebook* (Westport, CT:Greenwood Pr., 1998).

Propp, Vladimir I.A. *Morphology of the Folktale*. Tr. Laurence Scott, Introducción de Svatava Pirkova-Jacobson (Austin, TX: University of Texas Press, 1968).

Reynolds, John J. & Szilvia E. Szmuk. *Spanish Golden Age Drama; An Annotated Bibliography of United States Doctoral Dissertations 1899-1992 with a Supplement of Non-United States Dissertations* (New York: Modern Language Association, 1998).

Thompson, Stith. *Motif Index of Folkloric Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*. Revised and enlarged. (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1955-1958).