

ANTE REMON Y EL SACAR EN LIMPIO SUS COMEDIAS

Amigo, discípulo y rival a la vez de Lope, como también probable colaborador, nos encontramos ante Alonso Remón, una de las figuras menos conocidas y estudiadas del Siglo de Oro español, aunque no carece de bastante mérito y talento.

Corriéndole parejas al Fénix, a cierta distancia, claro está, tanto en las obras como en los años, pues se le atribuyen más de doscientas de aquéllas, gozó Remón de cierto prestigio y fama en la vida (1561-1632), si tomamos en cuenta testimonios como el que alegamos de Quevedo:

... y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias, ni representante que no traiga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón, no había otra cosa.¹

En el siglo pasado la falta de pormenores sobre su identidad fue estorbo a la plena comprensión de su perfil y obra, pues no faltaban críticos como La Barrera que postulaban la existencia de dos escritores distintos: Remón, el religioso, poeta, prosista y predicador, y el doctor Remón, célebre dramaturgo. Fue el mismo La Barrera quien logró asentar la figura de Remón, único y versátil². Gracias a investigaciones más recientes sabemos un poco más acerca de su genio y figura como también sobre su producción literaria.³

1. Quevedo, *La vida del Buscón*, Ed. Américo Castro, 2.ª ed., *Clásicos Castellanos*, I (Madrid 1927), 257 y nota.

2. Véase La Barrera, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español...* (Madrid 1860), pp. 316-317. Cf. A. Gassier, *Le théâtre espagnol* (Paris 1898), p. 69.

3. Pueden consultarse con provecho J. López Tascón, «El condenado por desconfiado y Fray Alonso Remón», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XVI (1934), 533-546, XVII (1935), 14-29, 144-171, 274-293, XVIII (1936), 35-82, 133-182, y G. Placer López, «Biografía del padre Alonso Remón, clásico español», *Estudios*, 2.ª ed., año I, núm. 2 (mayo-agosto, 1948), 99-127, y *Estudios*, año I, núm. 3 (septiembre-diciembre, 1945), 59-90. Más reciente es la tesis

Fue sermoneador renombrado y cronista de la orden mercedaria, cargo que en seguida había de desempeñar Tirso. Mantuvo buenas relaciones con Lope, a juzgar por varios prólogos que se dedicaron uno al otro, y por su probable colaboración en *¿De cuándo acá nos vino?* Por lo visto, con Tirso no tuvo nada que ver, pues nunca le mencionó a lo largo de su obra, a pesar de ser ambos frailes de la misma orden. En cambio, Tirso sí trae a colación el ejemplo de Remón en cierta ocasión.⁴

Además de la *Historia* de su orden en dos tomos (Madrid: 1618 y 1633), dejó Remón una obra muy extensa en prosa, como las biografías del *Caballero de Gracia* (Jacobo Trenzi, Madrid: 1620), y de *Don Juan de Persia* (traducción de G. Le Strange, Londres: 1926). Entre sus obras morales se puede señalar el libro *Entretenimientos y juegos honestos* (Madrid: 1623). Tampoco hay que olvidar que fue el primer editor de la *Verdadera historia* de Bernal Díaz del Castillo (Madrid: 1632). Además, hay quien cree que echó mano al pseudónimo de Liñán y Verdugo para sacar a luz la *Guía y aviso de forasteros* (ed. M. Sandoval, Madrid: 1923), entre otros nombres y títulos.

Encuéntanse los manuscritos de las comedias remonianas identificadas y atribuidas en la Biblioteca Nacional de Madrid en su mayoría. Allí se pueden consultar por orden cronológico: *Santa Catalina* (1591, ms. 14.767-3), *Burlas y enredos de Benito* (de dudosa atribución, 1593, ms. 15.206), *San Jacinto* (1594-1598, ms. 14.767-8), *El hijo pródigo* (1599, ms. 15.312), *El católico emperador* (1605, ms. 14.767), *Las tres mujeres en una* (¿1610?, ms. 14.896), *La ventura en el engaño* (de atribución muy dudosa, 1611-1620, ms. 16.654), *¿De cuándo acá nos vino?*, Acto II (1612-1614, ms. res. 110), *La ninfa del cielo* (de atribución dudosa, 1614, ms. 15.250), *El Caballero de Gracia* (1621, ms. 16.568) y *El español entre todas las naciones* (1628-1634, ms. 15.485).

El manuscrito de *Don Juan de Austria en Flandes*, que por mucho tiempo se creía de Lope, se halla en la Biblioteca Palatina Parmense (1602-1603, ms. «Collezione CC* IV, 28033»). *Grandezas de Madrid* (1606) se conserva en manuscrito en la Biblioteca Sedó de Barcelona.

Para la variante impresa de *Las tres mujeres en una* junto con la im-

doctoral de V. Serna, *Estudio de la obra teatral de Alonso Remón, seguido de una edición de «Las tres mujeres en una»* (Los Angeles 1966), inédita, que pronto verá la luz revisada bajo el título de *Bosquejo del teatro de Alonso Remón, con una edición de «Las tres mujeres en una»*.

4. Véanse Blanca de los Ríos, *Del Siglo de Oro* (Madrid 1910), 18, y *El enigma biográfico de Tirso de Molina* (Madrid 1928), 53-55, 66-67, y Placer, «Biografía», 110-111.

presión de *San Ramón nonnato*, hemos recurrido a la Biblioteca de la Universidad de Göttingen (*Parte 32 con doze de diferentes*, 1640, 8.º, Poet. Dram. II, 66).⁵

Más accesibles son los impresos de las cuatro partes del *Español entre todas las naciones* (Ordóñez de Cevallos, Jaén: 1629, 1629, 1628, y Baeza: 1634), encontrándose en varias bibliotecas, la del Museo Británico, la Bibliothèque Nationale parisiense, y la Hispanic Society of America de Nueva York.

Nos quedan sin localizar algunos títulos como *El sitio de Mons por el Duque de Alba* (1604-1605), que debe estar en alguna biblioteca alemana.

La inclusión de varias obras atribuidas a Remón en la lista precedente nos lleva a considerar algunos de los obstáculos al pleno aprecio de su arte, los cuales parecen ser más numerosos que los que estorban el paso a la comprensión de otros dramaturgos barrocos. Dificultan la lectura y estudio del teatro remoniano diversos elementos, no el menor de los cuales es el problema de la grafía del dramaturgo. Por mucho tiempo a base de la opinión de Paz y Meliá se ha considerado como del dramaturgo una letra bastante gruesa, expansiva y amanerada, que se logra descifrar sólo tras repetidas horas de estudio.⁶

Montesinos, harto duro en su juicio en cuanto a los versos de Remón, no dejó de dedicar un artículo a esta grafía por lo que toca al Segundo Acto de la comedia de Lope intitulada *¿De cuándo acá nos vino?*⁷. En su opinión, no debe considerarse como de mano de Remón por existir una firma del dramaturgo en un documento legal que resulta bastante diferente: fina, estrecha y alargada. En efecto, la comprobación demuestra patentemente la diferencia, aun sin tomar en cuenta Montesinos la posibilidad de cierta variación natural de la letra entre las fechas de los dos ejemplos, pues la firma del poder legal es de 1592, y las obras consideradas como autógrafos son posteriores a 1606.

Con todo esto, San Román llegó a identificar la letra expansiva como de mano del autor de comedias Pedro de Valdés, marido de Jerónima de

5. D. K. Petrov, *Ócherky bytòvovo teatra Lope de Vegui*. Zapiski Istóriko-Filologuicheskavo Fakul'teta, Imperatórskavo S. Peterbúrgskavo Universiteta, LX (San Peterburgo 1901), califica el ejemplar como «bastante raro, y tal vez, único en Europa» («chrezvuichaino redkii, y moxet buit', edinstvennii v Evrope»). Debo agradecerle al Dr. Hermann Schneider el microfilm que me facilitó.

6. Véase A. Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas del teatro...*, 2.ª ed. (Madrid 1934-1935), núm. 930.

7. J. F. Montesinos, «Una nota a la comedia *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega», *RFE*, VII (1920), 178-182. Cf. J. López Tascón, «Colaboradores dramáticos de Lope de Vega...», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XVI (1934), 533-546, y F. de B. San Román, «El autógrafo de la comedia de Lope *¿De cuándo acá nos vino?*», *RFE*, XXIV (1937), 220-223.

Burgos⁸. Por nuestra parte, este último hallazgo no anula para nada la atribución a Remón, pues dicho autor de compañía tuvo que ver con otras obras del mercedario, según hace constar el mismo San Román, por ejemplo, *Don Juan de Austria en Flandes*.

Hemos empleado otra técnica para acercarnos a las obras, el examen de la onomástica, con los resultados que siguen⁹. El registro de las comedias y los repartos revela que, como era de esperar, el uso de Remón va de acuerdo con la práctica de Lope en usar nombres como Teodora para la dama, Dorotea para la cortesana, Beltrán para el galán, y por el estilo. En cambio, Cascabel, nombre del gracioso de *Las tres mujeres en una*, no aparece en Lope, así que puede considerarse como invención de Remón, pasando luego a manos de Calderón para *La fingida Arcadia*. Otros nombres como el del valentón Lobatón andan, si no en los escritos de Lope, en las obras de Cervantes, entre otros autores.

Otro elemento interesante de las obras ante nosotros es el aspecto lingüístico, que muestra a las claras las preferencias léxicas del dramaturgo. Mientras Lope prefiere usar como monosílabas formas como *fiel*, *cruel*, *viuda*, *confianza* y *Dios*, encontramos en Remón una marcada selección de casos como *fiel*, *cruel*, *viuda*, *confianza* y *Dios*, como disílabas en iguales circunstancias¹⁰. Estas divergencias entre Lope y Remón son precisamente los motivos sobre los cuales se basa Fichter para atribuir el Segundo Acto de *¿De cuándo acá nos vino?* a Remón¹¹. Hay, además, varias palabras preferidas por Remón, como *coger* por *cabrer*, *esquitar* por *desquitar*, *a espacio* en vez de *despacio*, y el verbo *colegir*.

De algún interés ha sido el detenido examen de la métrica a través de los dramas remonianos. En sus comienzos mostraba Remón gran apego a las formas consagradas de la escuela valenciana, la quintilla, en especial, afición que sigue largo tiempo, pues hay buen número de versos en esta forma en *Las tres mujeres en una* (¿1610?). Remón sigue, sin embargo, una evolución paralela y parecida a la de Lope, pasando por los metros italianos como el soneto (2,14 %), el terceto (2,60 %) y la octava (3,88 %) que indicamos del *Católico español* (1605), para terminar con énfasis en el uso del romance en *El español entre todas las naciones*, I-IV (1628-1634).

8. B. de F. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre* (Madrid 1935, lámina VI, documentos 6, 132, *et passim*).

9. Véase S. G. Morley y R. W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de Onomastología*, University of California Publications in Modern Philology, LV, núms. 1 y 2 (Berkeley 1952).

10. W. Poesse, *The Internal Line Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. Indiana University Publications: Humanities Series, núm. 18 (Bloomington 1949).

11. W. L. Fichter, «Orthoepy as an Aid for Establishing a Canon of Lope de Vega's Authentic Plays», *Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, Mass., 1952), 143-153.

El análisis de la versificación de *Las tres mujeres en una* nos ofrece una base para juzgar y apreciar su obra dignamente. La impresión que sacamos de la comedia es de una obra bien hecha. Cada una de las tres jornadas, término éste preferido por Remón y usado frecuentemente también por Calderón, consta de aproximadamente el mismo número de subescenas (17-18), bien definidas por los cambios de metro. La variedad métrica es mesurada y agradable, constando de ocho metros distintos. Hay progresión matemática en el número de metros para cada jornada (I, 2, II, 4, III, 8). Son 24 los cambios métricos, cantidad modesta en comparación con los 35 a 50 cambios que llegan a encontrarse en la obra de Lope. Predominan los metros castellanos (92,2 %), aproximadamente igual cantidad que en las comedias lopescas de *Santiago el Verde* y *El sembrar en buena tierra* (93 %).

Consiste la Primera Jornada en su mayor parte de redondillas (1144 versos), que Remón emplea desde el principio por tratarse de versos narrativos. Vienen a ser suplantadas en frecuencia por las quintillas en la Segunda Jornada, la cual se complica a su vez con la añadidura de una forma italiana, las octavas reales, como también con un buen manojo de romances. Todo lo cual conviene a la situación más desarrollada y entabada que antes. Mientras que los romances son de carácter narrativo, sirven las octavas para realzar momentos serios. Encontramos todos los metros empleados en la obra juntos en la Tercera Jornada.

La estructura de la misma obra llama la atención por su cuidadosa elaboración. La intriga de la comedia tiene una composición lúcida y apretada, sin ningún episodio fuera de la estructura lineal de la obra. La trama principal, que consiste en la elaboración de las triplicadas relaciones entre el galán don Beltrán y la dama Teodora y sus tres presencias, lleva subordinado el desarrollo de los amores del gracioso Cascabel y la ligera viuda Dorotea.

Además del tema de la pretensión a la orden militar de Santiago que sirve de motivación inicial de la venida a la Corte de don Beltrán, hay el tema de la amistad, examinada ésta en cuanto a los malos amigos, como Marcelo, y a los buenos, como Ortensio, y el mismo don Beltrán. De acuerdo con el propósito moralizador de la comedia española, queda Marcelo sin casamiento al final de la obra, en castigo de sus fechorías.

Mención aparte merece el prólogo de la comedia. Se trata de un monólogo del criado Cascabel. Tiene este introductorio evidentes puntos de contacto con los introitos a la manera de Torres Naharro. En ambos casos son personajes de baja categoría los que comienzan la comedia. En la pri-

mera mitad del introito encontramos algunas referencias al propio personaje y a sus andanzas y jolgorios, pero en la segunda parte, pasa a darnos el argumento suficiente para ambientarnos. De este último elemento no queda nada en el monólogo de Cascabel. Al contrario, es él y su persona precisamente el enfoque principal. La genealogía burlesca que nos ofrece nada tiene que ver con lo que va a seguir en la obra. Es la única comedia de Remón de las que poseemos en que el prólogo reviste tal forma. El prólogo funciona de una manera muy especial, pues pone el enfoque en la figura de donaire, dejando en la oscuridad la acción futura de la obra. Se puede decir que Cascabel representa para nosotros una visión particular de la realidad literaria, puesto que es el personaje que nos hace ver las desviaciones y los lapsos de la realidad de la ficción en varias ocasiones.

Al preparar las ediciones hemos tratado de proceder de acuerdo con nuestro propio concepto de lo que entendemos por una buena edición: la presentación de un texto en forma clara, fiel y, sobre todo, adecuada al final que se le propone. Para un autor ya generalmente conocido, como Lope, puede bastar; a veces, una edición paleográfica o un autógrafo en facsímil. Pero cuando se trata de un dramaturgo ya a medias olvidado como Remón, hace falta sacar ediciones no tan sólo diplomáticas, científicas y modernas, sino también, interpretativas por el mejor entendimiento y comprensión de los valores de las obras.

Al mismo tiempo que el editor de Remón aspira a ensanchar la perspectiva del antiguo teatro español con sus aportaciones, debe tener en cuenta que le incumbe contribuir, en mayor o en menor grado, a la divulgación de los hallazgos de las recientes investigaciones sobre la obra de Alonso Remón, que por no ser conocido por su obra como Lope, tampoco se le han de ignorar los momentos felices de su producción, tanto por la inspiración como por la forma que se aprecia en ella.

Cumplirá con su deber, en fin, en nuestra opinión, el que sepa consagrar a la obra de Remón el mismo entusiasmo, atención y esmero que en su época supo manifestar el docto mercedario en sacar a luz la *Verdadera historia* de Bernal Díaz del Castillo.

VEN SERNA
City University of New York
(Estados Unidos)