

RAMON LLULL Y EL TEATRO MALLORQUÍN SETECENTISTA

El 6 de junio de 1699, fecha del ruidoso acto antilulista que culminó con el ultraje y destrozo de la imagen del beato que presidía la cátedra de teología luliana de la Universidad, marcó un nuevo hito en la historia de las disputas lulistas. Dichas controversias no sólo devinieron en rivalidades teológicas que dividieron a las órdenes religiosas mallorquinas, sino que se convirtieron en un serio problema político-social, con revueltas callejeras, pugnas dialécticas en las aulas universitarias y enfrentamientos entre las jerarquías eclesiásticas.

Pese a las advertencias episcopales, jamás se supo quién o quiénes fueron los autores de aquella afrenta, si bien fundadas sospechas recayeron sobre el Dr. Baltasar Calafat y Danús, exaltado tomista y antilulista, que años más tarde llegó a ser un afamado erudito, orador, poeta y dramaturgo.

A pesar de los actos programados por los jurados en favor del beato, de los bandos del virrey prohibiendo la difusión de escritos antilulistas y de las excomuniones del obispo, no cesaron los alborotos. En abril de 1700 se difundieron por la ciudad diversos papeles hostiles a Lull, obra del dominico fray Martín Serra. La reacción contraria fue tal que llegó a peligrar incluso la seguridad del propio convento de Santo Domingo, por lo que su prior se vio obligado a desterrar de la isla al autor de aquellos escritos difamatorios para apaciguar la situación. Mientras tanto, y como muestras de desagravio, la Ciudad organizó solemnes fiestas en honor del beato con las consabidas procesiones, luminarias y demás celebraciones al uso.

Consecuencias directas del tumulto acaecido en junio de 1699, fueron la redacción de las *Disertaciones históricas* encomendadas al jesuita Jaume Custerer por los jurados de la Ciudad en defensa del culto y ortodoxia del beato, y lo que nosotros denominamos el ciclo teatral luliano. Dos obras manuscritas:

*Comedia del Beato Remon Llull D[octo]r Il·luminat y Martir de Jesuychist, nostron Patricio*¹

*Comedia famosa: El grande Salomon mallorquin, el Beato y martir de Christo Raymundo Llull;*²

y otras dos editadas:

*El prodigio en ambos amores. Vida y hechos de el inclito doctor, y Martir Iluminado el Beato Raymundo Lullo Mallorquin. Comedia Nueva*³

*Vida, y muerte del iluminado doctor, y martir el Beato Ramon Llull. Natural de Mallorca. Comedia Famossa,*⁴

forman las creaciones teatrales que analizaremos a continuación.

1. Autorías y fechas de composición

Las dos obras manuscritas –*Comedia del Beato Remon Llull...* y *Comedia famosa el grande Salomon mallorquin...*– son anónimas y las dos fechadas el año 1702, la última concluida el 15 de agosto del mismo. Las dos editadas –*El prodigio en ambos amores...* y *Vida y muerte del iluminado doctor...*– se imprimieron en Mallorca en 1701 y 1702 respectivamente, y de las que creemos no se ha producido ninguna otra reedición. La primera es obra de Jaime Botellas, natural de Palma y fallecido en Lloseta en 1730, quien, según Bover, fue un erudito sacerdote y fluido poeta. Beneficiado de la parroquia de Inca, de la Catedral y vicario de la iglesia de Lloseta, fue el autor de diversas composiciones religiosas en prosa y verso, entre otras, *El patrocinio universal del Reino de Mallorca*, *La Història de la invenció miraculosa de la imatge de la Mare de Déu de Lloseta*, *Epigrama latino* y *Fiesta particular que hicieron los gremios [...] al católico y augusto monarca de las Españas Carlos III.*⁵

La segunda comedia es original de Pedro Félix de Salazar. Nacido en Ibiza el 23 de junio de 1664 e hijo de Andrés Salazar, gobernador del castillo de

¹ *Comedia del Beato Ramon Llull. D[octo]r Il·luminat y Martir de Jesuychist, nostron Patricio*, 1702, Societat Arqueològica Lulliana (Palma), Legado Jeroni Rosselló, còdex nº 5, ff. 89.162.

² *Comedia famosa El grande Salomon mallorquin, el Beato y martir de Christo Raymundo Llull*, 1702, Societat Arqueològica Lulliana (Palma), Legado Jeroni Rosselló, còdex nº 5, ff. 163-234.

³ Jaime Botellas, *El prodigio en ambos amores. Vida y hechos de el inclito doctor, y Martir Iluminado el Beato Raymundo Lullo Mallorquin. comedia Nueva* (Mallorca: Melchior Guasp Impresor, 1701).

⁴ Pedro Félix De Salazar, *Vida y muerte del iluminado doctor, y martir el Beato Ramon Llull. Natural de Mallorca. Comedia Famossa*, impresa en Mallorca, 1702.

⁵ Joaquín María Bover, *Biblioteca de Escritores Baleares*, tomo I (Barcelona-Sueca: Curial, documents de cultura-facsímils, 1976), pàg. 112.

aquella ciudad, se educó en Palma de la mano de los jesuitas. Fervoroso defensor de Felipe V, tuvo que sufrir la cárcel y el destierro. Siempre según Bover, cuando regresó a Mallorca, desempeñó el cargo de tesorero del Real Patrimonio. Entre sus otros escritos señalemos *Guerrero Adonis en la descripción de las Reales fiestas que en la Muy Ilustre Ciudad de Mallorca celebró la nobilísima Cofradía del Señor San Jorge à la coronación y felices bodas de el Rey nuestro Señor D. Philipo V Rey de las Españas...*⁶

El profesor Joan Mas i Vives,⁷ respecto a la autoría de la comedia catalana, apuntó una más que sugestiva hipótesis. En la segunda jornada de la comedia de Jaime Botellas *El prodigio en ambos amores...* se representa una escena en la que el criado de Ramon reparte el dinero entre tres pobres: un cojo, un manco y un mudo. Parecida escena se repite en el *Entremès còmic del beato Ramon*,⁸ cuya copia más antigua es de mediados del siglo XVIII, cuando el criado Taleca distribuye el dinero de su amo entre un manco, un mudo y un moro. Por otra parte, el autor de la pieza catalana *Comedia del Beato Remon Llull...* concluye su drama augurando que muy pronto tendrá acabada otra comedia:

Però los assigur
a fee de bon chistià
que pot esser que, demà
en tingue altre de nova
de com estava a se cova
fins que a los çels se'n pujà. [vv. 2840-2845]

Curiosamente el entremés cómico del que hemos hablado responde argumentalmente a lo apuntado en los versos anteriores. ¿Quiere esto decir que Jaime Botellas es también el autor de las dos piezas catalanas? Creemos que los razonamientos anteriores son sólo conjeturas amparadas en unas coincidencias que imposibilitan fundamentar cualquier tipo de autoría.

⁶ Ídem, tomo II, pp. 338-339.

⁷ Joan Mas i Vives, «Els mites autòctons en el teatre català dels segles XVI-XVIII», *Revista de Menorca* (Maó, Primer trimestre 1990), p. 53.

⁸ Conocemos tres manuscritos del siglo XVIII. *Entremeses comic del Beato Ram[o]n*, Biblioteca del Monestir de Montserrat, ms. 497 (Fons Aiamans 4147): Antoni Furió i Sastre, *Miscelánea mallorquina*, vol. XIII, 1471 versos.

Entremes comic del Beato Ramon, Biblioteca Bartomeu March Servera, Palma, signatura 5, caja 1, 1468 versos.

Entremes comedia de dixos pacadó, opera facta est A. Benito Vadell (?), Biblioteca Balear de la Real, manuscrito I-117, ff 193-206v, 1476 versos.

2. Funciones y representaciones

Aunque no cabe duda de que estas obras se escribieron para ser representadas y gozaron del favor del público, no es fácil determinar cuáles, cuándo y dónde se escenificaron. La ausencia de una documentación oficial al respecto tiene que suplirse por otra –noticiarios, registros contables y actas notariales– que en muchos casos sólo nos aporta una información fragmentada y confusa.

El 31 de agosto de 1701 los administradores de la Casa de las Comedias acordaron continuar y ampliar el contrato suscrito con los empresarios Joseph Andrés y Miguel de Castro. Entre otras condiciones, éstos se comprometían a representar unas cien funciones entre primeros de agosto y el martes de la última semana de carnestolendas de 1702, fecha en la que finalizaba la contrata. Del 21 de setiembre al 2 de noviembre los cómicos se obligaban a escenificar de forma continuada, incluyendo en el repertorio quince comedias nuevas: ocho de Calderón, cuatro de otros autores y las del Beato Ramon Llull, Santa Bárbara y San Jorge.⁹

Si nos atenemos únicamente a la datación de los manuscritos y a las ediciones, podemos establecer las siguientes hipótesis. La pieza catalana *Comedia del Beato Remon Llull...* y la castellana *Comedia famosa El grande Salomon mallorquin...* no pueden tratarse de la obra representada en virtud de la contrata anterior pues la primera figura fechada el año 1702 y la segunda, el 15 de agosto del mismo año. Por lo que se refiere a las otras dos obras, la *Vida y muerte del iluminado doctor...* se imprimió en Mallorca en 1702 y *El prodigio en ambos amores...*, en 1701. De ser esta datación inamovible parece que la obra que representaron los empresarios Joseph Andrés y Miguel de Castro sería *El prodigio en ambos amores...* de Jaime Botellas. Sin embargo, cabe no descartar que, aunque la comedia de Pedro Félix de Salazar se imprimiese el año 1702, pudiese circular con anterioridad en forma manuscrita y, por tanto, su impresión fuese posterior. Incluso cabe también contemplar que la obra que se representó no fuese ninguna de las cuatro mencionadas, sino otra hasta ahora perdida o desconocida para nosotros.

El 12 de agosto de 1702 los dominicos mallorquines remitieron a su General un escrito en el que se lamentaban de que en poco tiempo había aumentado el culto a Ramon Llull al multiplicarse las fiestas en su honor y, en especial, remarcaban la representación con gran éxito de una comedia sobre la vida del beato que posteriormente se imprimió.

En una carta a fray Martín Serra, entonces desterrado por sus prácticas antilulistas, fray Bartolomé Domenge, amigo y posterior prior del convento domini-

⁹ Eusebio Pascual, «El teatro de Palma en el siglo XVIII, Contratas», *BSAL* 8 (1899-1900), pp. 13-14.

co, entre otras cosas le exponía que «después de V.P. falta no es fácil de describir lo descarado que han andado los lullistas juntos con suaristas y escotistas. Primeramente esparcieron por toda Mallorca el que V.P. se habría ahorcado. Han hecho este año dentro de un mes y medio seys fiestas a Raymundo en San Francisco. Se presentó en el corral una comedia que se imprimió de Raymundo y repitieron el representarla 14 veces.»¹⁰

Si los textos de Jaime Botellas y Pedro Félix de Salazar son las dos comedias impresas que conocemos de aquel año, por los mismos razonamientos esgrimidos anteriormente nos resulta difícil concretar a qué comedia haría referencia aquel escrito.

Al margen ya de estos años, la figura teatral del beato no dejó de frecuentar el escenario de la Casa de las Comedias. La compañía valenciana de José Martínez inauguró la temporada teatral de 1744, dos años después de la reapertura del corral, el 11 de julio y la concluyó el 18 de octubre con un total de noventa y ocho funciones. En ocho ocasiones se representó la comedia *El Beato Raymundo Lulio* –los días 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 y 13 de setiembre– y fue, con diferencia, la obra más escenificada. A juzgar por su título castellano, que no debemos tomar literalmente, podría tratarse de la comedia de Botellas, Salazar, la anónima *Comedia famosa El grande Salomon mallorquin...* o de cualquier otra ahora desconocida. Sin ir más lejos Gaspar Sabater,¹¹ sin citar la fuente de procedencia, asegura que la comedia que se escenificó era original del propio empresario José Martínez.

En la temporada de 1760 la comedia *El Beato Raymundo Lulio* volvió a ser la obra más representada. En siete ocasiones –los días 18, 19, 20, 21, 22, 28 y 29 de setiembre– la compañía catalana de Baltasar Pracius escenificó la vida del beato. La compañía empezó la temporada el 13 de julio y la cerró el 8 de octubre al declararse el luto por el fallecimiento de la Reina. Sobre un total de ochenta y siete días hábiles, en ochenta y seis hubo función teatral, y la comedia *El Beato Raymundo Lulio* fue, una vez más, la que deparó el mayor interés de los aficionados. Determinar su autoría nos conduce a las mismas conclusiones anteriores, o sea, a su imposibilidad.

Hasta ahora nos hemos referido únicamente a las representaciones lulianas en la Casa de las Comedias, pero es indudable que otros improvisados teatros populares, plazas, palacios o iglesias también fueron testigos de escenificaciones semejantes. El mismo *Entremès còmic del Beato Ramon* es un ejemplo de

¹⁰ Debo esta referencia a Lorenzo Pérez Martínez, «Datos sobre el antilulismo del dominico Fray Martín Serra», *Homenaje a D. Jesús García Pastor* (Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, Direcció General de Cultura, 1986), pp. 72-73.

¹¹ Gaspar Sabater, *De la Casa de las Comedias al Teatro Principal* (Palma: Consell Insular de Mallorca, 1982), pàg. 46.

ello. Los diversos manuscritos del entremés que han llegado hasta nosotros son cuadernillos de la época utilizados por las compañías para sus escenificaciones, y constituyen por sí mismos una muestra de la vitalidad y pervivencia de una pieza repetidamente representada.

Si de la obra anterior puede afirmarse que está a mitad de camino entre el entremés propiamente tal y la comedia hagiográfica al no ridiculizarse en ella la figura de Llull, no ocurrió igual con otras composiciones. El *Noticario de Gabriel Ferrer*¹² recoge varios pintorescos episodios antilulistas y, entre ellos, la representación de un sainete burlesco sobre el beato. A finales de agosto de 1763 fueron encausados un hombre por haber tenido dentro de una jaula una imagen del beato Ramon a la que alimentaba regularmente con alpiste y un notario por destrozarse otra imagen del mismo. El 9 de setiembre se abrieron nuevos sumarios. Uno, contra un hornero que dijo públicamente que el beato era un borracho y un hereje. Otro, contra un sacerdote, un librero y otras personas por representar un entremés en el que se coronaba de cuernos al beato y se le quemaba la barba de estopa que llevaba. Una demostración más, aunque de signo contrario, de la presencia de Llull en los escenarios mallorquines del setecientos y de la teatralización de las propias controversias.

3. Fuentes literarias de la tetralogía luliana

Cuatro son las principales fuentes literarias de las comedias lulianas. Dos, las inmediatas y esenciales: *Vida y hechos del admirable doctor y mártir Ramon Llull, vezino de Mallorca* y la *Historia del Reino de Mallorca*. Una, secundaria: la *Vida coetània* del propio Llull. Y, por último, otra, circunstancial y de relativo alcance: la *Comèdia de la General Conquesta de Mallorca*.

El padre Gabriel Llompart¹³ con su sagaz estudio sobre la leyenda de la conversión de Llull ha allanado el camino de nuestras investigaciones. Cuando los autores del setecientos dramatizaron la vida del beato, ésta estaba ya plenamente fijada desde principios del siglo XVI. La obra del canónigo Juan Seguí *Vida y hechos del admirable doctor y martir Ramon Llull, vezino de Mallorca*,¹⁴ dedicada a Felipe II en torno a 1580, pero publicada el año 1606, marcó definitiva-

¹² *Noticario de Gabriel Ferrer, 1757-1782*, Arxiu Villalonga-Mir, carpeta 33, documento nº 12, Palma. Posteriormente fue recogido por Álvaro Campaner, *Cronicón Majoricense*, ed. Luis Ripoll, (Ajuntament de Palma, 1984), p. 555.

¹³ Gabriel Llompart, «La leyenda del desengaño en la conversión de Ramon Llull» en *Entre la historia del arte y el folklore. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa* (Palma de Mallorca, Fontes Rerum Balearium, 1984), pp. 283-298.

¹⁴ Juan Seguí, *Vida y hechos del admirable doctor y martir Ramon Llull, vezino de Mallorca* (Mallorca, Gabriel Guasp, 1606).

mente las pautas de una leyenda que se fue repitiendo invariablemente hasta el siglo XVIII. Después de la obra de Seguí, la literatura lulista posterior no hizo otra cosa que incidir en los mismos episodios esbozados por aquél: la entrada a caballo en el interior del templo, la boda con Catalina Labots, la dama del pecho encancerado, las apariciones de Jesucristo, el encuentro con Escoto, el pasaje del lentisco, la intervención del sabio Homero, el martirio en Bugía, la intervención de los marineros genoveses Esteban Colón y Luis de Pastorga, el traslado del cuerpo del beato conducido milagrosamente hasta Mallorca y el incendio del sepulcro.

Vicente Mut, que fue el primero en atribuir a la amada el nombre de Leonor, en su *Historia del Reyno de Mallorca* (1650)¹⁵ repitió los mismos hechos y añadió algunos otros como el episodio del criado que intentó matar a Llull y las apariciones de la Virgen con el Niño Jesús.

Quizás los episodios más relevantes de estas dos obras sean, por la ulterior leyenda literaria que han generado, el de la entrada de Ramon en la iglesia montado a caballo y el de la dama del pecho canceroso, atribuyendo a este último la causa del desengaño que llevó a Llull a la conversión. Como apunta el padre Llompart, antes de Seguí y Mut, otros lulistas ya habían recogido estos incidentes. Nos referimos al francés Charles de Bouvelles y al mallorquín Nicolás de Pacs. El primero en su *Epistula in vitam Remundi Lulli eremite* (1511) distinguió las dos partes de la historia. El segundo en la *Vita Divi Raymundi* omitió la escena del templo e incidió solamente en la del pecho enfermo, intentando conciliar la leyenda con la versión de la aparición de Jesucristo Crucificado en el momento de componer Llull unas trovas a su amada, que es el único testimonio que recoge el beato en su obra autobiográfica *Vida Coetània* como causa de su desengaño y retractación. Y si continuamos retrocediendo, pues es evidente que tampoco Bouvelles y Pacs crearon la fábula, tendremos que preguntarnos cuándo y cómo se fraguó la leyenda de unos episodios que ni la *Vida coetània* ni el *Breviculum* contemplan. Algunos, y no con mucho fundamento, han vinculado el origen del episodio de la dama encancerada con el del obispo lujurioso del capítulo XXVIII, octava parte, del *Fèlix de les meravelles*. Otros han relacionado la historia con fuentes folclóricas, literarias e iconográficas de amplia tradición en todo el medioevo europeo que muy tardíamente accedieron a la literatura culta.

No hay duda de que nuestros dramaturgos conocieron las obras de Juan Seguí y Vicente Mut, ya que sobre ellas fundamentaron sus historias. Tampoco ignoraron la *Vida coetània* de Llull pues tanto Jaime Botellas como Pedro Félix de Salazar intentaron aunar en *El prodigio en ambos amores...* y en la *Vida y*

¹⁵ Vicente Mut, *Historia del Reyno de Mallorca* (Mallorca, Hros Gabriel Guasp, 1650).

muerte del iluminado doctor... el motivo de la conversión aducido por la leyenda con el expuesto por el beato en su autobiografía. Y, aunque en menor medida, la obra de Pere Antoni Bernat *Comèdia de la General Conquesta de Mallorca* (1683) también les influyó en la estructura y en el planteamiento de algunos episodios amorosos y bélicos de sus comedias. De los cuatro dramas, sin duda es en la *Comedia del Beato Remon...* en la que más se percibe la huella de la obra de Bernat y, tal vez por eso, entre otros detalles, el general de la escuadra mora se llame también Mussa.

4. Intencionalidad de las comedias

Las cuatro comedias que estudiamos son la respuesta a los acontecimientos difamatorios acaecidos en junio de 1699. Los autores no ocultan sus propósitos de contribuir con ellas a los actos públicos de desagravio organizados en honor del maestro y divulgar las virtudes del personaje «más ilustre que ha dado Mallorca». Explícitas son al respecto las afirmaciones del autor de la *Comedia del Beato Remon Llull...* en la loa introductoria:

Mallorca: Los fills que he tinguts
y mon balear districte ha produhïts
sempre an merescut
ser, del orbe tot, molt aplaudits
per ser tan excel·lents
en virtut, lletres y armes eminens,
y particularment
Remon Llull, d[octo]r il·luminat
que tan injustament
poch ha y no sé qui, l'à maltractat

Desengany: Just ès desagraviar
un màrtir y d[octo]r tan singular. [vv. 156-167]

Quien tampoco disimula su intención de que su comedia contribuya a una futura canonización:

Vullem tots, a Déu, pregar
que axí sia: com em vist vuy,
la vida, representar
del b[eat] Remon Llull
el vegeu canonisat
y, a las hores, ferem
altre comèdia nova. [vv. 2831-2837]

Jaime Botellas en la dedicatoria a los jurados de la comedia *El prodigio en ambos amores...* manifiesta que su intención es la de difundir entre el vulgo iletrado las virtudes del maestro y fomentar con ello su culto:

Será pues confío esta Comedia motivo para la mas permanente piedad y culto a tan Inclito Martir; pues quedara impreso en los animos por la vista lo que obró incansable.

Y al que en palabras de Galcerán tampoco duda en considerar como el más docto mallorquín:

Esse Raymundo
que aora os haveis llevado
el mas docto Mallorquin
de quantos hayan soñado
las edades.

[vv. 3175-3179]

Precisamente porque todos quieren contribuir a la canonización, los cuatro autores inciden en sus comedias en la inmólación final de Llull. El supuesto martirio parece ser una leyenda forjada por un desplazamiento histórico del apedreamiento sufrido en un anterior viaje a Bugía, reforzado por piadosas falsificaciones del siglo XVII en aras a su santificación. Afirmaciones como las recogidas en *Vida y muerte del iluminado doctor y martir...* apuntan en este sentido:

Angel: Marineros esse assombro
 esse Pasmó, esse prodigio
 que entre tantas peñas veis
 resplandezer peregrino
 es Raymundo Llull, que logra
 el blason esclarecido
 que merece, pues ya ciñe
 la corona del martirio.

[vv. 3939-3946]

En idéntico contexto podemos situar las palabras de doña Ángela en la *Comedia famosa el grande Salomon mallorquin...*:

dando a entender lo que gusta
de que viva la memoria
de un martir tan soberano
y assi el reino le colloca
en una insigne capilla
de la intacta y pura Aurora.

[vv. 2673-2678]

O los gritos que acompañan la llegada del cuerpo de Llull a la isla en *El prodigio en ambos amores*:

Viva nuestro Don Raymundo
viva nuestro Martir inclito. [vv. 3628-3629]

Y los comentarios de Esteban Colón al advertir el cuerpo ensangrentado de Ramon momentos después de haber padecido el martirio:

Raymundo es, no ay que dudarlo
tan celebrado en el siglo
que en Genova nuestra patria
lo aclaman por divino. [vv. 3512-3515]

Especial sentido por la proximidad de los ataques antilulistas cobran las promesas puestas en boca de la Virgen y un ángel en la comedia de Jaime Botellas y en la pieza anónima catalana:

Maria: Y aunque te halles en conflicto
por tal doctrina no temas
que sino te escuchan vivo,
despues de muerto haré yo
que te veneren los siglos. [vv. 1886-1890]

Ángel: No temeràs, Remon,
que la tua doctrina
nunca faltarà
fins que el sol acabarà
son curs y te carrera. [vv. 2378-2382]

Las anteriores aseveraciones de personajes sobrenaturales se complementan con otras no menos simbólicas pronunciadas por el Rey:

A mon regne molt importa
tenir un bon exemplar
Remon Llull he de arribar
a ser honra de Mallorca. [vv. 1993-1996]

La ortodoxia religiosa y el orgullo nacional eran, entre otros, dos de los temas o sustratos ideológicos de nuestro teatro barroco. En el caso de las comedias que nos ocupan el primer tema se constituye en el motivo vertebrador de

las mismas, pues no olvidemos que las réplicas antilulistas giraban alrededor de la falsa santidad y herejía que propugnaban de Llull. El orgullo nacional, en nuestro caso la honra mallorquina, creemos que es otro aspecto digno de ser reseñado y común a las cuatro comedias. Veámoslo en la escueta respuesta que da Llull a Escoto cuando éste le pregunta su identidad en la pieza de Jaime Botellas:

Soy Raymundo Lullo
por mi sangre cavallero
mi patria es Mallorca. [vv. 2566-2568]

O en las intervenciones del demonio y Thomás recogidas en las comedias *Vida y muerte del iluminado doctor...* y *El grande Salomon mallorquin...* respectivamente:

Demonio: Su nombre es Palma, no es mucho
la acredite, tal renombre
pues su corona feliz
funda oy en las perfecciones
de un hijo suio, en quien logra
de su triunfo los blasones. [vv. 2188-2193]

Thomás: Mallorca su insigne patria
en su devocion mejora
el que sus felisidades
solo por ella las goza.
Attenta y reconocida
al triumpho de tus vitorias
le dara el Mediterraneo
mas nombre, que el de sus olas. [vv. 2610-2617]

También en la *Comedia del Beato Remon Llull...* se armonizan los dos aspectos: la vida virtuosa y ejemplar del personaje con la mallorquinidad o vinculación del protagonista con la isla:

La virtut y santedat
vuy se ha de publicar
perquè se pugue alegrar
Mallorca del fruit ha dat. [vv. 242-249]

5. Estructura y distribución argumental

Exceptuando la *Comedia del Beato Remon Llull...*, que carece de la escena de la domesticación de los leones, las cuatro comedias están vertebradas alrededor de trece escenas, en su mayoría tomadas de la leyenda y fruto de la falsificación histórica:

1. El amor apasionado de Ramon.
2. El incidente de la entrada a caballo en la Seo.
3. El rechazo de su amada.
4. La exhibición del pecho canceroso.
5. El arrepentimiento y la conversión.
6. La etapa monástica.
7. El éxtasis, la iluminación divina y las apariciones de Jesucristo.
8. El episodio del lentisco y las graffías.
9. El suceso de los leones amansados.
10. La disputa teológica con los sabios musulmanes.
11. El apedreamiento y martirio en Bugía.
12. El descenso del ángel y la pirámide iluminada.
13. La recogida del cuerpo por unos marineros y su traslado a la isla.

A partir de estas escenas recurrentes de la vida del beato, las cuatro comedias se completan con otros episodios paralelos relacionados en unos casos con la historia luliana y en otros actuando de forma independiente. *El prodigio en ambos amores...* aporta a la acción dramática central los episodios del filósofo turco Homero, la escena del reparto del dinero entre los pobres, las apariciones de la Virgen, el Niño Jesús y unos ángeles y el encuentro de Llull con Escoto en la Universidad de París. La comedia *Vida y muerte del iluminado doctor...* añade la historia amorosa de Mahomet y Rosa, el lance de Ramon con el esposo de Leonor, la escena de la cacería y del astrólogo Homero, el episodio del dragón, la intervención en diversos pasajes del demonio y las apariciones de la Virgen y un ángel custodio. La comedia *El grande Salomon mallorquin...* intercala la historia de Celín, la aparición de un ángel custodio, los episodios amorosos entre el Rey y Rosa, las intervenciones del demonio y Tomás y el suceso final del incendio del sepulcro. Por último, la pieza catalana *Comedia del Beato Remon Llull...*, que sin duda es la más alejada del esquema general, se completa con los siguientes episodios: la intervención de los padres de Llull, la mediación del Rey en el casamiento forzado de Ramon, la relación amorosa entre Juan y Catalina, la discusión sobre el derecho de sucesión de los reyes de Mallorca y la pretensión del Rey aragonés de anexionarse la isla, la aventura bélica de los

capitanes Mussa y Mostafá, la derrota en alta mar de la escuadra turca a manos de Moncada y el episodio del naufragio del beato.

Por otra parte, también podemos constatar entre las cuatro comedias una serie de anecdóticas, pero curiosas discrepancias. Por lo que respecta al nombre de la amada de Ramon, unas veces se llama Leonor (*El prodigio en ambos amores...*, *Vida y muerte del iluminado...* y *Comedia del Beato Remon...*) y otras, Ángela (*El grande Salomon...*).

En la primera de las comedias citadas, Leonor es la mujer de su cuñado Valero; en la segunda es la esposa de Valerio; en la tercera resulta ser una dama soltera y plebeya; y en la cuarta figura la esposa de don Jaime. En cuanto al desenlace de su enfermedad cancerosa, en la última comedia se apunta que sanó de su dolencia y fue madre de tres hijos, un episodio derivado probablemente de la leyenda que atribuía la curación de su amada a los dotes alquimistas de Ramon.

En la comedia de Botellas se afirma que Ramon tuvo tres hijos, mientras que en *El grande Salomon...* se dice que fueron dos. Según la comedia de Pedro Félix de Salazar, la esposa del beato murió poco antes de que Ramon iniciara la vida de penitente; la comedia *El grande Salomon...* nos añade que primero se retiró a un convento en donde posteriormente murió.

Dos son los marineros genoveses –Esteban de Colón y Luis de Pastorga– que recogen el cuerpo del beato en *El prodigio en ambos amores...*; otras veces no se especifica (*Vida y muerte del iluminado...*) o se dice simplemente que son genoveses (*Comedia del Beato Remon...*). En un cuarto supuesto es don Jaime, el marido de su amada, uno de los que llega a Bugía y traslada el cuerpo del beato a la isla.

En tres de las obras el criado de Llull permanece junto a su amo hasta el instante del martirio, y sólo en la comedia *El grande Salomon mallorquin...* el criado Alberca se separa de Ramon en Bugía y regresa solo a Mallorca.

Dos comedias (*El prodigio en ambos amores* y la *Comedia del Beato Remon...*) coinciden en afirmar que Ramon murió cuando la nave divisó la costa mallorquina. Otras dos divergen en cómo el esclavo moro intentó matar a Ramón: mientras que en *El grande Salomon...* Celín lo apuñala, en la obra de Jaime Botellas, Amet lo apalea.

6. Caracteres generales. La doctrina de «El Arte Nuevo»

La tetralogía lulliana, heredera tardía de la comedia hagiográfica barroca, se ciñe formalmente a las pautas marcadas por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. La mixtura de elementos cómicos y trágicos, la inob-

servancia de las unidades de tiempo y lugar, la distribución del drama en tres jornadas, el lenguaje adecuado a la situación y al personaje, el decoro y los caracteres específicos de los personajes son algunos de los rasgos de la comedia lopevesca que perviven en las cuatro piezas lulianas.

La fusión de elementos graves y cómicos viene marcada por la propia naturaleza de la comedia hagiográfica. La severidad de la vida del beato contrasta con la presencia de la figura del gracioso. Galcerán, Ginés, Alberca y Surredillo, según la comedia, son las contrafiguras de Llull, representan el materialismo en contraposición a la vida espiritual del beato y actúan como puente de unión entre el mundo ideal y el real. Todos los rasgos del gracioso aurisecular aparecen reflejados en estos criados de Ramon: fidelidad, simpatía, amor a la comida y bebida, cobardía, holganza y sentido práctico de la realidad. Muchos de estos caracteres, especialmente los referidos a la glotonería del personaje, adquieren su fuerza cómica en el contexto de la vida penitente de Ramon. Esta observación nos permite estudiar el gracioso en dos momentos distintos dentro del drama: como un personaje típico de la comedia de capa y espada, lo que ocurre en el transcurso de la primera jornada cuando su amo es «todavía un galán», y como un figurante de la comedia hagiográfica desposeído ya de algunos caracteres anteriores, hecho que acontece a partir del momento de la conversión del beato.

Las consabidas gracias sobre el hambre abundan en cualquiera de las dos facetas anteriormente mencionadas. Así lo observamos en el diálogo entre Ginés y Ramon en la *Vida y muerte del iluminado doctor...*:

Ramon: Esos impulsos le dan
rienda al vicio, no lo mira.

Ginés: Si Padre, pero me tira
El Vino, el Queso, y el Pan. [vv. 2363-2366]

O en el que mantiene el beato y Surredillo en la *Comèdia del Beato Remon...*:

Surredillo: Señor, axò no es bó; an és
torments y acaba vida.
No i ha dama més garrida
que el viure que yo he pres:
dormir, beura y menjar
passetjar-se per Mallorca;
el tabach no pot faltar;
tot lo damés no importa. [vv. 813-820]

En ocasiones, el gracioso es el que reprende la conducta alocada de su amo como sucede, por ejemplo, en *El prodigio en ambos amores...*:

Galcerán: Repara en tu decoro, y su recato.

Raymundo: Anda alla, no me apures mentecato.

Galcerán: Como eriza las crestas este gallo. [vv. 234-326]

O critica, en los apartes, el comportamiento de aquél siguiendo el tópico de la comedia de enredo. Advirtamos esto último en el inicio de la comedia *El grande Salomon mallorquin...*:

Raymundo: Alberca aprisa el cavallo.
que a la seo emos de hir.

Alberca: Que presto te muestras gallo
primero se va huir.

Raymundo: Ven bestia, ven aprisa
que mi Ángela sale a misa
y si hoy me falta su vista,
o he de ser de du amor conquista
o me tengo de perder. [vv. 1-9]

En otros casos, como en *El prodigio en ambos amores...*, la burla nace de los juegos lingüísticos formados a partir de las propias palabras del amo:

Raymundo: Mira dixes, pues tengo puesta en ella
toda la dicha de mi fixa estrella.

Galcerán: Conque essa «mia», segun es tu trato,
hallo que es como el mio de algun gato,
que dize «mio» al queso, que otro traga,
porqué en sus deseos empalaga. [vv. 285-290]

En varias ocasiones es Ramon el que reprende al criado siguiendo las fórmulas de la comedia áurea como puede observarse en el siguiente episodio de la comedia de Salazar:

Ram: Vive Dios
sí me replicas Villano
que te arranque el Corazon
traè, el Cavallo, y ven conmigo. [vv. 735-738]

La comicidad a veces se consigue con diversos recursos metalingüísticos. Son los casos en los que el autor recurre al empleo de la lengua catalana para provocar el efecto cómico entre el público. Así sucede cuando Galcerán enseña a Amet la lengua de su amo en *El prodigio en ambos amores...*:

Galcerán: Yo te lo diré. Begam
 es dezir xarbó, arraquí
 es aguardiente, tocán
 es tabaco y vidimí
 quiere dezir, que despues
 del xaróp, que es el bon vi,
 falamelicum falema
 yo quedo para servir. [vv. 1708-1715]

O en la escena en la que Ginés hace lo mismo con el demonio disfrazado de cautivo en la *Vida y muerte del iluminado doctor...*:

Ginés: Escolta, que ya lo digo
 Primerament. Vai buscant
 per tots estos caminos
 quin nosdon almoyna, pues
 ab ella, nos redemimos
 del gran treball. Qui nos porta
 el tenerla de continuo
 buscant per estos paratjes
 ya Formache, ya bon Vino
 Codoñs, Teronges, y Nisplos.
 Pero de aquesta Bitualla
 yo sols en el vi, me inclino. [vv. 1624-1635]

La cobardía del gracioso queda reflejada en numerosos pasajes, pero en especial en el de los leones, coincidiendo con la llegada de Ramon y su criado a Bugía. La escena del amansamiento de las fieras, un ejemplo más de mixtura de elementos cómicos y graves, sirve tanto para demostrar la santidad de Llull como para ridiculizar la figura del criado. En este aspecto, en la *Comedia famosa del grande Salomon mallorquin...* hallamos un hecho curioso que la separa de las tres restantes. En éstas, siguiendo las pautas habituales del gracioso, el criado acompaña en las adversidades a su amo hasta la conclusión de la obra, cosa que no ocurre en la comedia apuntada pues Alberca, acobardado por lo sucedido, deja a Ramon en Bugía y regresa solo a Mallorca.

Alberca: Pero que miro, un leon
grande como un elefante
azia nosotros se aserca
ay Virgen de Montserrate
si me librais, yo os ofresco
en un peligro tan grande
llevar un leon de sera
que ofrecer a vuestra imagen.
Mas major mal, ay Dios mio!
otro por estotra parte,
que por no venir, a Tunez
aqui ay leones a pares. [vv. 1892-1903]

La holgazanería, otro rasgo inherente al personaje, también deviene a menudo en objeto de comicidad. Veámoslo en los siguientes versos de Ginés:

Me he estado en aquesta hermita
con muchissimo sossiego
saludando del Dios Baco
unos tan dulces sarmientos
que embelesan la caveza
y calientan el cerebro
o bien aya Noè. Que fue
aquel imbentor primero
que esprimió para regalo
este nectar de los Cielos. [vv. 1038-1047]

Si como venimos apuntando los criados del beato comparten todas las características de los graciosos de nuestra comedia áurea, no sucede lo mismo con las criadas de la amada de Ramon. Exceptuando un breve diálogo entre Flora y Galcerán en *El prodigio en ambos amores...*, las restantes criadas –Celia, Jacinta y Beatriu– carecen de los rasgos cómicos de aquéllos y su papel se reduce al de discretas sirvientas de sus respectivas damas, alejadas de cualquier relación con los criados de Ramon. Sólo en la comedia de Jaime Botellas se introduce una breve escena que recuerda los requiebros amorosos entre los criados de las comedias del seiscientos:

Flora: Yo soy Galceran amigo
que al verte corro tras ti.

Galcerán: Ay Flora de mis entrañas
Flora de la flor pensil. [vv. 1721-1724]

- Flora: Te me burlas? Ay de mi!
Galceran aora te quiero.
- Galcerán: Mas yo no te quiero a ti.
Anda sucia. A un hermitaño?
Libreme San Agustin.
- Flora: Yo te quiero como a Santo
que pensavas?
- Galceran: Esso si.
Yo te doy mi bendicion,
como la dan á un rocin
el dia de San Antonio.

[vv. 1787-1796]

En el tratamiento de las mal llamadas unidades clásicas, también siguieron nuestros autores las pautas del *Arte Nuevo*. Frente a la observancia de la unidad de acción, se impusieron el olvido de las de tiempo y lugar entendidas a la manera renacentista. Es sabido que para los clásicos la única unidad dramática real era la de acción pues ésta es la señalada por Aristóteles como verdaderamente teatral. Las otras dos las elaboraron los comentaristas italianos. La unidad de tiempo la fijó Agnolo Segni en veinticuatro horas y la de lugar, Maggi. Castelvetro las unificó en 1570 e Italia las difundió al resto de Europa.

En España, ni siquiera los clasicistas las defendieron rígidamente. Lope prescindió teórica y prácticamente de las unidades de tiempo y lugar, pero respetó casi siempre la de acción. Mantener la unidad de acción significaba que todos los elementos de la historia estuviesen unitariamente integrados, con lo que Lope admitía de hecho la pluralidad de acciones con tal que confluyeran alrededor de un mismo tema. Por eso, la acción podía desarrollarse mediante cuadros escénicos sucesivos, cada uno sometido a su propia unidad espacio-temporal, y así, en lugar de unas unidades de tiempo y lugar válidas para toda la acción, existían varias unidades espacio-temporales para diversos cuadros escénicos que podían ser múltiples con tal que estuviesen unificados.

Estas observaciones no son gratuitas pues constituyen la base teórica sobre la que se fundamenta la estructura de la tetralogía luliana. Una sucesión de acciones dramáticas sometidas a sus propias unidades espacio-temporales y encaminadas a un mismo objetivo: dramatizar la vida ejemplar y heroica del beato.

Alrededor de las trece escenas o bloques dramáticos que vertebran la estructura de las cuatro comedias surgen otros bloques de acción secundarios adecuadamente unificados en el caso de las tres comedias castellanas, pero dificultosa-

mente integrados en la pieza catalana, sin duda la que más ha descuidado el tratamiento de la unidad de acción. Poco importa, pues, que la acción abarque sesenta o setenta años, que transcurra en Mallorca, Francia, Italia o África entre constantes cambios espacio-temporales difíciles de imaginarse sobre un escenario o que se intercalen otras acciones secundarias si éstas están convenientemente trabadas a la acción central.

Nos referimos al episodio de Mahomet y Homero de *El prodigio en ambos amores*; a la escena de la cacería y a los bloques dramáticos de Mahomet Celín y Rosa de la comedia *Vida y muerte del iluminado doctor...* o al episodio de Celín y a la historia amorosa entre el Rey de Túnez y Rosa de la *Comedia famosa del grande Salomon...* Menos acertadas nos parecen otras unidades dramáticas de la pieza catalana *Comedia del Beato Remon...* La brevedad de las escenas —sólo en la tercera jornada contabilizamos doce—, los bruscos cambios espacio-temporales de la acción y la inserción de bloques dramáticos ajenos al desarrollo de la historia central cuestionan la observancia de la unidad de acción. Pensemos en la escena en la que el Rey y don Pedro discuten sobre el derecho de sucesión de los reyes de Mallorca y la pretensión del rey de Aragón de anexionarse la isla o en los episodios de los preparativos, incursión, combate y posterior derrota de la armada turca comandada por Mussa y Mostafá a manos de Ramon de Moncada. Por su carácter independiente, nada aportan a la historia de la vida del beato, y su presencia es tan accidental que, de omitirse, no sólo no alterarían la evolución de la comedia, sino que ésta ganaría en cohesión y claridad.

El número de actos o jornadas de la Comedia Nueva se fijó en tres y, aunque esta división solía relacionarse con la distribución en exposición, nudo y desenlace, habitualmente no existía tal concordancia. La exposición ocupaba con frecuencia el principio de la primera jornada, el nudo comprendía el resto de la jornada, toda la segunda y parte de la tercera, y el desenlace se reducía al final de la última jornada. Las comedias *El prodigio en ambos amores...*, *Vida y muerte del iluminado doctor...* y *El grande Salomón mallorquín...* mantienen simétricamente esta estructura externa, es decir, reservan el planteamiento a buena parte de la primera jornada (hasta el momento de la conversión), inician el nudo al final de dicha jornada, lo extienden a toda la segunda y parte de la tercera jornada (hasta la llegada a Bugía), y reducen el desenlace al final de esta última (martirio y traslado del cuerpo a la isla). Por el contrario, *La comedia del Beato Remon...* es la única que se separa de la distribución anterior. La exposición ocupa toda la primera jornada y el inicio de la segunda; el nudo, el resto de la segunda y parte de la tercera, y el desenlace, como en los casos anteriores, se reduce al final de la tercera jornada.

La comedia nueva exigía un lenguaje cuidado, adecuado a la situación y al protagonista, por lo que los conceptos de verosimilitud y decoro condicionaban

de esse templo, en quien cifrò
 del arte las excelencias
 el aparato maior. [vv. 720-727]

Parecidos rasgos hallamos en el siguiente fragmento amoroso tomado de la comedia de Botellas *El prodigio en ambos amores...*:

Raymundo: Ni del sueño de la dulce Pacitea
 en la pena que sufro me recrea
 que hasta en la paz en luchas me contemplo;
 porque el sueño, que à vezes es el templo,
 à donde con sosiego se retiran
 los que gimen amantes, ó suspiran,
 tanto me altera, tanto me desvela. [vv. 265-271]

Los mismos caracteres amorosos se reúnen en el soneto que abre el drama de Pedro Félix de Salazar:

Raymundo: Divino objeto de mi feé rendida
 asumpto cruel de toda mi esperança
 en quien parece, que han jurado alianza
 si el dolor cruel, injusta, y cruel, la erida.
 No triunfen rigurosos de mi vida
 dulcíssimos tus ojos, que es vengança
 que pierdan mis afectos la confiança
 que aun mis sentidos, tienen ya perdida.
 Si à ser Deidad naciste, no ynconstante
 se muere de tu Sol, la luz mas pura
 que es riguroso extremo, que un instante.
 No admita a mis Obsequios tu hermosa
 La Oblacion, que á tus pies dedica amante
 Quien tus desprecios, tiene por ventura. [vv.. 37-50]

Y en otros comentarios de Llull dimanantes de la *Comedia famosa el grande Salomon mallorquin...* El primero reproduce otro lugar común del petrarquismo: la mirada de la dama como fuente de hechizo y enamoramiento:

Raymundo: Dava su luz a los dias
 esse planeta a quien dieron
 adoracion los gentiles
 por juzgarle el mas perfecto.
 Y jo en tus divinos ojos

idolatrava deseos,
 milagros de tu hermosura
 que collocava en su templo
 llegaba el majo florido
 y en los jardines Hibleos
 desta isla selebrada
 te venerava por Venus.

[vv. 787-789]

El segundo continúa reiterando la dependencia absoluta de la amada:

Raymundo: Hemossimo prodigio
 a quien amante venero
 dueño de toda mi vida
 y de toda el alma dueño.
 A vuestra vista obediente,
 y gustosso amante ofresco
 un aliento con que vivo,
 y una vida con que aliento.

[vv. 728-735]

Y el tercero incide en el tópico del amor como el fuego consumidor de los amantes:

Raymundo: Detente domine bella,
 iman de mi vida, y mi estrella;
 deten echizo de mis ojos
 no me dexes confuso entre despojos.
 Mira que voy perdido
 Sin vida, sin alma, sin sentido,
 hoieme siquiera bella Aurora
 deten el curso, escuchame señora,
 mira que me abraço
 del fuego de tu amor por quien poso
 a excessos tales
 que ja mis alientos son mortales.

[vv. 30-41]

En este contexto, la dama también es el sol, la belleza y el cielo en la *Vida y muerte del iluminado doctor...*:

Ramon: Pues despechado el sosiego
 no descansa el Corazon
 en no viendo el sol hermoso
 de los ojos de Leonor?

[vv. 691-694]

Que pueda la tiranía
hospedarse en tanto Sol
Mi bien, mi Leonor, mi Cielo. [vv. 790-792]

Al igual que la amada petrarquista es siempre hermosa y cruel, así también Ramon ve en Leonor la dama desdñosa y esquiva:

Que no puede mi pasion
de este fuego que me abrassa
resistir ya tanto ardor. [vv. 739-741]

Si es que, contra mi conspira
tu ardor, flechados enojos
esgrime airados los ojos
y veras con feé rendida
à tus pies puesta mi vida. [vv. 914-918]

La huella de la poesía barroca no se circunscribe sólo al campo amoroso, continúa con la reiteración de metáforas lexicalizadas y con las alusiones mitológicas propias de la poesía áurea. Veámoslo en estas metáforas de la comedia de Botellas:

Fuera el gran Apolo digno
ya que favorable el Noto
por este campo de vidrio
rompiendo montes de plata
sin peligro te à trahido. [vv. 16-20]

À embercarte de improviso
vadeando à los cristales
del mar Balear, tan prolijo. [vv. 26-28]

Quedó encendida una antorcha
con golfos de luz tan vivos. [vv. 151-152]

En las alusiones a la dama y en la recreación del «locus amoenus» procedentes de la comedia de Pedro Félix de Salazar:

En la florida alfombra de este prado
que de colores varios matizado
al contacto pequeño de tus huellas
en vez de flores ya produce Estrellas
mientras prosigue dulce la armonía. [vv. 466-470]

O en las referencias mitológicas utilizadas por Jaime Botellas:

Que à no estar tan bien regidos
 pensara que Faeton
 mal gobernando el oficio
 otra vez se depeñava
 de su celeste camino. [vv. 144-148]

En vano te apressuras Dafne esquiva,
 pues quanto mas te alejas
 á mi apetito mas picado dexas. [vv. 391-393]

Desde mis primeras cunas
 me crió en concavos riscos
 con alimento de Palas. [vv. 61-63]

La poesía amorosa había convertido algunos animales en seres literarios, y nuestros dramaturgos también se valieron de este recurso. El amante, en nuestro caso el Llull de *El prodigio en ambos amores...*, aspira a ser salamandra por ser ésta para los clásicos el único animal que puede vivir en el fuego, otra metáfora amorosa, sin quemarse:

Mi vida, mi Leonor, tu amor me ha hecho
 ardiente Salamandra de tu pecho. [vv. 470-471]

O pretende ser como la mariposa que, desde Petrarca («come tal ara el caldo tempo sole»), perece en la luz que atrae y quema. Siguiendo con las fosilizaciones propias del género, la dama es sol, fuego, incendio y luz, y el enamorado el ser que, cual mariposa, quiere abrasarse en él:

Yo soy en tus incendios mariposa
 que viendo que tu fuego en mí es escaso
 quanto más á el me acerco, mas me abraso
 Ablandate mi bien à mi ternura. [vv. 463-466]

Semejante alusión aparece en la comedia de Pedro Félix de Salazar:

Hermosissima Rossa
 en cuyo amor incauta maripossa
 vive inmortal mi fée, pues tu belleza
 es reciproca Union de mi firmeza
 y à espensas de tu luz por quien respiro. [vv. 438-442]

En otras ocasiones la dama es sorda al enamoramiento como el áspid a la seducción del encantador:

El Rey, mordido del aspid
de una passion amorosa
que amor no respeta a naydie
celoso, cruel, tirano. [vv. 517-520]

El desdén de la amada convierte al amante en un ser consumido por el incendio amoroso. Así razona Llull en *El grande Salomon mallorquín...*:

Desde la luces primeras
fuiste de mi amor empleo
si siempre os adorase mia,
permititme que sea vuestro.
Yo vivo sin vos, mal dixo;
esto no es vivir, yo muero. [vv. 767-772]

Si hay un término geográfico que se funda con el protagonista de la historia amorosa, éste es, sin duda, el Etna o, en su caso, el Vesubio. La metáfora del pecho del amante convertido en volcán aparece en casi todas las comedias de nuestros dramaturgos. Observemos algunos ejemplos procedentes de la *Vida y muerte del iluminado doctor...*:

Ramon: Gines ten este Cavallo
etnas respirando estoi. [vv. 828-829]

Leonor: Mirad en mi pecho herido
vuestro retrato, si advierto
que el vuestro esta inficionado
que padece el mio, es un rayo
es un Besubio, un incendio. [vv. 1006-1010]

Uno más de la comedia de Jaime Botellas:

Solo diré que abortando
un infierno de conflictos
un Etna de pesadumbres
y un Cancerbero de gritos. [vv. 171-174]

Y otro entresacado de *El grande Salomon mallorquín...*:

Rey: En oculto fuego enbuelta
 da en cada aliento un bolcan
 y en cada suspiro un Ethna. [vv. 1544-1546]

Las alusiones al tema del honor aurisecular tampoco podían faltar en la tetralogía luliana. Casi todas sus invocaciones provienen de Leonor, en unos casos para recordar a Ramon la deshonra de su esposo y en otros para defender su propia reputación. La primera anotación procede de la comedia de Jaime Botellas y plantea la tópica necesidad del marido de cumplir con las leyes del honor:

No pretendas locuras en mi daño
 y teme el gran valor de mi marido
 que llegando á saber lo sucedido
 bolberá por mi credito ultrajado. [vv. 455-458]

La segunda, originaria de la pieza de Salazar, incide sobre el mismo aspecto:

De Balerio, las ofenssas
 se empeñan, con la razon
 y mas, quando son tan graves
 que tocan en el honor. [vv. 885-888]

Al tratarse de una comedia hagiográfica, la esperada respuesta del marido ultrajado queda muy difuminada. Sólo en la obra de Salazar se contempla un forcejeo entre Valerio y Llull cuando este último acude a la casa del primero para reunirse con su esposa. En las otras comedias el personaje de Valerio es una caricatura del esposo ofendido de la comedia áurea. Incluso en la pieza *Vida y muerte del iluminado doctor...* se llega al extremo de que el propio esposo es uno de los marineros que al final de la tercera jornada recoge el cuerpo martirizado de Llull y lo traslada a la isla.

La herencia petrarquista se ensombrece al iniciarse el nudo de la comedia, o lo que es lo mismo, cuando comienza el drama hagiográfico propiamente tal que, si exceptuamos la comedia catalana, en los tres restantes comprende la segunda y tercera jornadas. A partir de este momento, los personajes carecen de caracterización y las comedias cambian su fluidez inicial por farragosos discursos doctrinales cuyas argumentaciones teológicas o panegíricas prevalecen sobre la acción. El paso de la comedia de enredo a la hagiográfica afecta tanto a la estructura y al lenguaje de la obra como a la configuración de sus personajes. En el caso del protagonista, su doble faceta de «galán» y «santo» viene marcada no sólo por la evolución de los acontecimientos del drama, sino también por los diversos registros lingüísticos.

Para advertirlo, basta comparar el soneto inicial [vv. 37-50] de la comedia de Pedro Félix de Salazar anteriormente citado con otro posterior de la comedia de Jaime Botellas que a continuación reproducimos:

Raymundo: Padezco, Amor, y gozo en lo que peno;
 Pues la pena mayor es el deseo,
 que tengo de morir, y en este empleo
 gusto, pues vivo de esperanzas lleno.
 Si me apresto al afan, aqui mi seno
 aquesta lo siente de recreo
 conque quanto mas peno menos veo,
 que pueda à las delicias poner freno.
 Haced mi Dios, mi Amor, Dueño del alma.
 que en el mismo consuelo mas padezca
 hasta encontrar mi dicha con la muerte.
 Que si al morir por vos logro la palma
 contra el mismo gozar, hago que crezca
 la mayor gloria en vos, y en mi suerte. [vv. 2039-2052]

Nuestros dramaturgos idearon reunir en sus comedias toda la vida y obra del beato, y si ya era difícil dramatizar la compleja vida aventurera de Llull, lo resultaba mucho más explicar sobre el escenario su doctrina. Para convertir en lenguaje teatral todo el acopio de datos biográficos y teológicos no hallaron mejor procedimiento que valerse de la palabra de los personajes. Por medio de extensos parlamentos carentes muchas veces de teatralidad, el espectador conocía los detalles biográficos del héroe y asistía a la defensa dialéctica de sus opiniones. De la importancia de este recurso son una muestra los siguientes ejemplos: en *El grande Salomon mallorquin...* el propio Llull es el que refiere los aspectos biográficos no escenificados (vv. 728-846). Los mismos datos se ven ampliados con las intervenciones de Lucindo (vv. 1010-1053, 1974-2094) y doña Catalina (vv. 146-227). En otros pasajes el espectador conoce las desgracias amorosas de doña Ángela (vv. 227-338) y Celín (vv. 497-586) por dos de sus intervenciones. En la *Vida y muerte del iluminado doctor...* Catalina (vv. 66-198) y el demonio (vv. 1437-1508) son los encargados de completar los datos biográficos del protagonista. Y es el mismo Llull, con el parlamento más prolijo de la tetralogía (vv. 2811-3236), quien nos narra los pormenores de su juventud, conversión, vida penitente, producción literaria y viajes. Esta exposición se completa con otra (vv. 3586-3807) en la que se entabla una larga discusión doctrinal sobre la naturaleza divina y la Inmaculada Concepción de María. Por último, en *El prodigio en ambos amores...*, un diálogo (vv. 2566-2740) entre Escoto y Ramon es el pretexto para que éste último compendie sus hitos biográficos; al

igual que el encuentro final con Homero (vv. 3331-3381) sirve de excusa para otra exposición teológica.

Como comedias hagiográficas reúnen todos los componentes propios de este género: apariciones sobrenaturales, milagros, episodios fantásticos y una conveniente escenografía que posibilita el realce de los mismos. De entre las intervenciones sobrenaturales destacan las apariciones de Jesucristo y la Virgen con el Niño, además de la comparecencia de diversos ángeles y del demonio. El ángel ejerce, como en todas las comedias de santos, básicamente tres funciones: la anunciadora, consistente en transmitir al beato los designios de Dios; la reveladora, centrada en la explicación de la visión o del mensaje y la protectora, ejercida normalmente bajo la forma de un ángel custodio. El demonio, como representante de las fuerzas del mal, es el antagonista del beato y en consecuencia el eterno derrotado.

Junto a estas intervenciones inherentes a casi toda pieza hagiográfica, aparecen otras que son específicas de las comedias lulianas. En la *Vida y muerte del iluminado martir...* figura la aparición de un dragón. Una de las características de estas comedias, exceptuando la de Pedro Félix de Salazar, es la escasez y concisión de sus acotaciones teatrales. El incidente del dragón viene precedido de esta ilustrativa e inusual acotación:

Cubrese la Ciudad de Mallorca y se vera todo el Theatro, como de Montañas con sus Escaleras para subir, y bajar, y ira. Subiendo de lo profundo del Theatro un Dragon, en quien vendra el Demonio, vestido de Captivo Moro y este, con los versos, subira asta donde mejor parezca, y à su tiempo descendera el Demonio, y el Dragon se ocultara echando fuego por los extremos.

Las cuatro piezas repiten el episodio del lentisco que súbitamente aparece sobre el escenario con sus hojas repletas de grafías de diferentes lenguas, lo que sin duda supondría un momento de especial esmero para el tramoyista. Lo mismo ocurriría en la escena en que una columna de fuego se posa sobre la cabeza martirizada del beato. Truenos, relámpagos y una frondosa selva acompañaban la peripecia posiblemente más esperada: el milagroso episodio de los leones domesticados. Estos y otros ingredientes eran los que distinguían las piezas sencillas de las llamadas «comedias de teatro», que por su vistosidad y costosa escenografía alcanzaban el mayor éxito de público y taquilla.

Resumen métrico

La versificación, especialmente en la trilogía castellana, sigue las pautas marcadas por Lope para la comedia nueva, adecuando las diversas estrofas y versos a la situación y al personaje.

Acomode los versos con prudencia
 a los sujetos de que va tratando
 las décimas son buenas para las quejas
 el soneto esta bien en los que aguardan
 las relacionen piden los romances
 aunque en octavas lucen por extremo;
 son los tercetos para cosas graves
 y para las de amor las redondillas.

La pieza catalana *Comedia del Beato Remon Llull...* es la que más se aparta de las recomendaciones lopeveguescas: pentasílabos, cuartetos cruzados heptasílabos, cuartetos encadenados heptasílabos, quintetos heptasílabos, silvas y sextetos líricos son las estrofas y versos empleados por su autor. Por lo que respecta a las restantes comedias castellanas, la observancia de aquellas indicaciones es mucho mayor. En la obra manuscrita *Comedia famosa El grande Salomon mallorquin...* se aprecian algunas irregularidades que rompen la estructura de algunas estrofas, y creemos que se deben más al descuido del copista que a las imprecisiones de su autor. Lo mismo ocurre con las dos restantes comedias impresas cuyas anomalías métricas pensamos que podrían imputarse al editor.

Domingo GARCÍAS ESTELRICH
 Universitat de les Illes Balears

ABSTRACT

The four plays studied here are a response to the violent anti-Lullian events of June 6th 1699, which culminated in the smashing of the statue of Ramon Llull presiding the Lullian chair at the University. Two anonymous manuscript plays –one in Spanish and the other in Catalan– along with two printed plays in

Spanish, written by Jaime Botellas and Pedro Félix de Salazar, undisguisedly aim to make known Lull's heroic virtues and to contribute to his sanctification. For that purpose, they dramatize certain biographical events taken from the legends which had grown up concerning Lull's life. This Lullian tetralogy, belated heir of baroque hagiographic theater, formally adheres to the standard set by Lope de Vega in his *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: a mixture of comic and tragic elements, lack of observance of the unity of place and time, distribution of the drama in three acts, care in matters of decorum, presence of the «fool», a language suitable to each situation and character, and a notable strophic variety.