

e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes

38 | février 2021 :

L'oubli dans le monde hispanique et nord méditerranéen / Droit, politique et littérature dans l'Espagne du Siècle d'or

Droit, politique et littérature dans l'Espagne du Siècle d'or : le roi, la loi, le procès

Le droit fictionnalisé : culture juridique et représentation du processus judiciaire

Représentation du procès : le théâtre

Algunos paradigmas paralegales en el teatro de Lope de Vega: pleitos, embajadas y auditorías

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Résumés

Español Français English

Este artículo propone el estudio de los paradigmas forales en las comedias de Lope de Vega, avanzando las características generales de estas estructuras y examinando en detalle unos esquemas escénicos relacionados (la embajada, el debate y la auditoría), paradigmas que llamamos “paralegales” y que sirven para poner de relieve la solidez e irradiación del sistema en el conjunto del teatro áureo.

Cet article propose une étude des paradigmes légaux dans les *comedias* de Lope de Vega, en énonçant les caractéristiques générales de ces structures et en examinant en détail les motifs scéniques qui y sont liés (l'ambassade, le débat et l'audit), paradigmes que nous appelons “paralégaux” et qui servent à mettre en évidence la solidité et l'influence de ce système dans l'ensemble du théâtre du Siècle d'or.

This article proposes studying legal paradigms in Lope de Vega's plays, advancing the general traits of these structures and examining in detail some related theatrical constructions (the embassy, the debate, the audit), paradigms that we call «paralegal» and that show how strong and influential the legal structure was in Golden Age Spanish theater.

Entrées d'index

Mots-clés : Lope de Vega, théâtre, paradigmes, procès

Palabras claves : Lope de Vega, teatro, paradigmas, juicio

Keywords : Lope de Vega, theatre, paradigms, trial

Texte intégral

- 1 A la hora de describir las convenciones que regulan la práctica forense, resulta ya todo un clásico recurrir a la imagen del juicio como teatro. Así, la literatura especializada ha trazado las semejanzas entre la dramaturgia y los juicios, y usa términos dramáticos para relacionarlos, ya con el teatro legítimo, ya con la farsa, según las técnicas que apliquen¹. Esta semejanza ha sido estudiada desde un punto de vista semiótico, que subraya cómo en un juicio el fiscal y el abogado defensor compiten ante un juez y un jurado (una especie de público) por construir un mensaje (que es una especie de texto dramático) con un sentido determinado². Por supuesto, la metáfora del juicio como teatro también ha despertado el interés de los historiadores de la literatura, quienes han desarrollado una idea de Schiller (el teatro funciona como un juicio moral) para analizar el teatro contemporáneo en general³ o la dramaturgia de autores como Buero Vallejo en particular⁴. En cuanto a la Edad Moderna, entre 2008 y 2013 Jelle Koopmans dirigió en la Universiteit van Amsterdam un proyecto de investigación sobre la relación entre teatro y derecho particularmente centrado en el teatro francés. Nos referimos a *Law and Drama: How Theatrical Practices Are Defined by, with, and against the Law in France and French-Speaking Regions (13th-16th Centuries)*, que ha producido estudios de importancia⁵. Este interés también se ha dejado sentir en el ambiente hispanófono, con trabajos que conectan tópicos como el Juicio Final con la práctica dramática virreinal⁶, y en general con el teatro religioso del momento. En este sentido, destaca el trabajo de Arellano⁷, quien ha mostrado que Calderón estructura ciertos autos sacramentales según el paradigma compositivo del pleito, ya sea un juicio por alimentos (*El año santo en Madrid*⁸), uno de pruebas de linaje (*La hidalga del valle* y *Las órdenes militares*⁹), de disputas matrimoniales (*El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*¹⁰), o un proceso inquisitorial (*No hay instante sin milagro*¹¹), aunque el paradigma puede aparecer también, en general, como colofón de autos de otro tipo (*El cordero de Isaías* y *El santo rey don Fernando, primera parte*)¹². Como cabría esperar, este esquema teatral ya estaba presente en la tradición sacramental previa a Calderón, como constatamos al examinar el auto de *Las cortes de la muerte*, atribuido a Lope de Vega¹³. Este tipo de trabajos se ha centrado en los autos sacramentales, pero no está tan extendido en lo relativo al teatro áureo en general. Sin embargo, también cabe estudiar en él los paradigmas jurídicos y la representación de escenas forenses.
- 2 Para comenzar a explorar esta posibilidad, nuestro artículo presenta y clasifica los paradigmas forenses en las comedias de Lope de Vega teniendo en cuenta el estilo de representación de los textos y la relación de las estructuras forenses con otros paradigmas semejantes, como la embajada, el debate o la auditoría, que son las que examinamos con especial atención en nuestro trabajo. El corpus elegido serán las comedias de Lope en general, en las que hemos identificado escenas de juicios gracias al motor de búsqueda de Artelope¹⁴ –en cuyos resúmenes de obras hemos rastreado las palabras “juicio” y “pleito”– y de TESO, donde hemos buscado los mismos términos, por supuesto descartando luego aquellas comedias que no presentan sobre las tablas juicios o escenas legales relacionadas, como, por ejemplo, *El lacayo fingido*¹⁵. Este acercamiento preliminar lo completamos con nuestro conocimiento de otras obras del Fénix en las que encontramos pleitos pero que no aparecían con el sistema de búsqueda arriba indicado, probablemente debido al desinterés de los autores de los resúmenes por el tema. Dada la vastedad de la producción lopesca, el carácter preliminar de este estudio y la fragilidad de nuestra metodología, el corpus acotado será necesariamente incompleto: habrá de seguro otras escenas jurídicas que no recordamos o que no han reseñado los autores de Artelope. Por ello, nuestro estudio pretende servir solamente como una cala que sugiera algunas líneas para un trabajo más

consistente. El nuestro operará con el siguiente corpus, resultado de los criterios que acabamos de exponer: *El alcalde mayor*, *Amor, pleito y desafío*, *Las burlas de amor*, *La difunta pleiteada*, *Fuente Ovejuna*, *El Hamete de Toledo*, *La hermosura aborrecida*, *El juez en su causa*, *El labrador venturoso*, *La ley ejecutada*, *Lo que hay que fiar del mundo*, *La locura por la honra*, *La malcasada*, *La necedad del discreto*, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *El pleito por la honra o valor de Fernandico*, *Los pleitos de Ingalaterra*, *El príncipe perfecto, segunda parte* y *El testigo contra sí*¹⁶. Como comprobaremos enseguida, este corpus de trece comedias se completa con otros cuatro textos que presentan modelos afines al del pleito: *El casamiento en la muerte*, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, *Las cuentas del Gran Capitán*, *La doncella Teodor*¹⁷ y *El honrado hermano*.

- 3 El estudio de los paradigmas judiciales en este corpus de comedias lopescas pasa en primer lugar por clarificar esta terminología (paradigmas) y por inscribirla en una corriente crítica determinada. La ha expuesto Blanca Perinián¹⁸ al estudiar diversos mecanismos estructurales –el perqué, el chiste y el disparate– en la poesía de Quevedo, y también lo ha adoptado Arellano para analizar la poesía burlesca del mismo autor¹⁹, por una parte, y los autos sacramentales de Calderón²⁰, por otra. Estos estudiosos conciben los paradigmas como patrones estructurales o, incluso, modelos subgenéricos a los que recurrían los autores áureos para armar las obras. Se han estudiado bajo el nombre de “paradigmas”, “pasos”²¹ o “fórmulas”²², sin que exista consenso al respecto. Sin embargo, se puede observar que esta terminología sugiere una gradación referente a la extensión del modelo (de mayor a menor) y a su aplicación a las diversas partes de la retórica (de la *dispositio* a la *elocutio*): de este modo, los paradigmas pueden afectar a autos enteros e influyen especialmente en la *dispositio* del material, mientras que las fórmulas suelen aplicarse a pasajes más breves y a un estilo elocutivo determinado, a un estilema. Por su parte, los pasos se hallarían en un lugar intermedio, pues Hernando Morata toma el término del uso áureo, que empleaba la palabra para referirse a un lance, es decir, a lo que hoy llamaríamos “escena”. En lo que respecta a nuestro trabajo, las estructuras que examinaremos son de longitud diversa. Sin embargo, como afectan ante todo a la *dispositio* y se mueven, en todo caso, en el ámbito teatral que ha estudiado Arellano²³, mantendremos el término “paradigma” para referirnos a ellas.

Rasgos comunes

- 4 En nuestro corpus, estos paradigmas muestran una serie de rasgos comunes que podemos enumerar ya, pues dejamos para otro trabajo el estudio detenido de su tipología. En primer lugar, resaltemos que las escenas de pleito en Lope poseen siempre un carácter dialéctico, puesto que enfrentan a diversos personajes y puesto que estos tratan de dirimir sus problemas mediante el diálogo. En segundo lugar, este carácter dialéctico suele imitar el que inspira la tradición jurídica occidental, que divide a los personajes en dos bandos (normalmente, acusado y defensor), situados bajo la jurisdicción de un juez, personajes todos que escenifican el juicio ante un público, sea este explícito o implícito, especializado (ministros de la justicia) o amplio (pueblo, corte). En tercer lugar, el pleito se desarrolla en un espacio propio que se delimita de modo palmario, normalmente mediante acotaciones que explican la distribución espacial de los personajes, con los dos bandos enfrentados y el juez en medio, a menudo en un sitio algo elevado. Frecuentemente, los juicios marcan su apertura y cierre con escenas de pompa en las que los personajes entran o salen solemnemente, y muchas veces ocupan un cuadro escénico propio, o al menos una serie de escenas muy bien delimitadas. En cuarto lugar, los pleitos pueden imitar el lenguaje legal y los pasos preliminares al juicio, como el célebre interrogatorio del acto III de *Fuente Ovejuna*.
- 5 Por supuesto, estos rasgos generales están sujetos a diversas variaciones: puede haber abogados y fiscales o personajes que asumen su propia defensa; puede haber acusado y

querellante o dos personajes que disputan; puede haber interrogatorios extensos, con diversas consultas, o jueces que actúen de manera sumaria y “a juicio de buen varón”, como Sancho en *Barataria*²⁴. Estas variantes se deben considerar junto a las que definen las categorías que se pueden delimitar en el corpus, entre las que nos vamos a centrar, para este artículo, en las paralegales.

Los paradigmas paralegales

- 6 Estas categorías se localizan en comedias que no forman parte del corpus inicial de trece comedias, puesto que propiamente no incluyen pleitos *per se*. Sin embargo, sí presentan escenas paralegales que reúnen muchos de los rasgos generales que acabamos de indicar (carácter dialéctico, división de los personajes en bandos, acotación de un espacio propio, imitación del lenguaje legal). Nos referimos a las comedias que escenifican debates, embajadas y auditorías, que son parte de nuestro corpus extendido (las cuatro comedias añadidas) y que son las que vamos a examinar con mayor atención en este trabajo.
- 7 Los primeros tienen una larga tradición escolástica (recordemos los debates del alma y el cuerpo o del agua y el vino) que, de hecho, puede estar en los orígenes de diversas prácticas dramáticas o paradramáticas durante la Edad Media. En el Siglo de Oro perviven en el teatro religioso, como es evidente en el calderoniano *El pleito matrimonial*, que adopta la estructura de un pleito para actualizar el tópico debate del alma y el cuerpo. Asimismo, encontramos ejemplos lopescos, como *La doncella Teodor*. Esta tradición del debate debió de influir no solo en la configuración del teatro medieval, sino incluso en la de los paradigmas jurídicos lopescos que nos interesan.
- 8 Lo comprobamos con una obra que combina el género del debate con los modelos jurídicos: *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (15 de febrero de 1600). La mayor parte del tercer acto de esta comedia de hechos famosos la ocupa un debate entre los dos protagonistas, quienes se disputan las armas del marqués de Pescara en una actualización evidente del enfrentamiento de Ajax y Ulises por las armas de Aquiles, y también del debate sobre la *fortitudo* y la *sapientia*²⁵. El pasaje que nos interesa comienza con un cambio de cuadro²⁶ y la entrada en las tablas del marqués del Vasto y su séquito, entrada a la que sigue al poco la aparición, en el espacio de las apariencias, del túmulo del marqués de Pescara²⁷. Entonces, el marqués del Vasto introduce el debate («competencia») y sus términos, y aclara el hecho de que el ejército va a ejercer de juez colectivo:

Habiendo con razón determinado,
famosos capitanes, que este día
quede por vuestros votos decretado
quién estas armas merecer podría,
Paredes, como veis, tan gran soldado
por su valor y heroica valentía,
y el grande Urbina, en obras y en presencia,
quieren entrar en justa competencia.
Oíd sus obras, sus famosos hechos,
y juzgad por la parte que os agrade
del derecho y justicia satisfechos
que cada cual de entrambos persüade.
Iguales son sus brazos y sus pechos;
y aunque la envidia de escuchar se enfade,
estad atentos y escuchad qué historia
merece este laurel, corona y gloria²⁸.

- 9 Siguiendo esta última indicación, que da comienzo al juicio, interviene en primer lugar García de Paredes, quien hace un larguísimo alegato en romance sobre sus méritos²⁹. Tras él viene el turno de Juan de Urbina, quien pronuncia otro discurso de parecida

extensión³⁰. Cuando acaba y se retira este segundo candidato, el marqués le pide al ejército su veredicto:

MARQUÉS ¿Qué os parece, señores? Uno a uno decid los votos.

DON HUGO Mejor es que a voces.

TODOS ¡Que no se den las armas a ninguno!³¹.

- 10 Tras ello, Lope refuerza el elemento de *mise en abîme* presente siempre en estas escenas legales o cuasi legales haciendo que el marqués del Vasto se dirija directamente al público del corral, al que convierte en juez de la contienda con una ruptura de la cuarta pared:

Pues tú mismo, Marqués, las armas goces,
y si fuere mejor darlas a alguno,
juzgue el senado cuál de estos feroces;
que, dando fin, su autor no determina
si serán de Paredes o de Urbina³².

- 11 En suma, se trata de un paradigma que presenta muchos elementos en común con los estrictamente legales, aunque no estemos ante un juicio propiamente dicho. Como los paradigmas judiciales explícitos que podemos encontrar en otras comedias de Lope, estas escenas de debate comparten con la tradición forense el elemento dialéctico entre dos bandos que disputan ante un juez (a veces, el propio público) sometándose a reglas estrictas y en un espacio dramático delimitado.

- 12 En cuanto a las embajadas, como ocurría con los debates, este paradigma también contaba con una rica tradición medieval, en este caso épica. Nos referimos a escenas de cantar de gesta o del romancero en las que unos embajadores disputan por cuestiones de precedencia. Estas situaciones también comparten rasgos formales con los juicios, como la disposición estricta y teatral de los personajes —normalmente divididos en bandos opuestos y hostiles— o la presencia de una figura de autoridad ante la que peroran. En estas embajadas, el protagonista se comporta con singular arrogancia, derribando sillas o instalándose donde le viene en gana, ante el asombro o ira contenida del resto de personajes. En buena lógica, este tipo de episodios debe de provenir de la tradición bernárdica, pues Bernardo del Carpio es un personaje ideado para contradecir el nacionalismo literario francés, contexto que en el siglo XVI se contamina con el de las disputas (esta vez históricas) sobre la precedencia de los embajadores español y francés ante el papa³³. De hecho, en una comedia bernárdica como *El casamiento en la muerte* Lope dramatizó el episodio de la arrogante embajada de Bernardo del Carpio ante Carlomagno:

Toma silla Bernardo del Carpio con estruendo y siéntase.

BERNARDO Porque bien la merezco no replico
y ya que estoy sentado.

ROLDÁN ¡Qué alboroto
que trae este español!

MONTESINOS No vi en mi vida
embajador tan arrogante y loco;
mudado trae el color.

DURANDARTE ¡Qué arrogante
ha tomado la silla!

[. . .]

BERNARDO Quien dijere que mi rey
no es muy honrado y cristiano
y que su palabra y mano
no tiene fuerza ni ley,
y que él ni España no son
cabeza del mundo, miente³⁴.

- 13 Además, esta tradición de embajadas, de posible origen bernárdico, tiene un eco en la materia cidiana. En efecto, en el *Romancero del Cid* encontramos el poema “A concilio

dentro en Roma”³⁵: en él, Rodrigo derriba las sillas de otros reyes que el papa ha colocado por delante de la de su señor para poner en su lugar la del rey de Castilla.

- 14 Provenza de donde provenza el paradigma, lo cierto es que Lope lo conocía, y además lo incorpora a una tragicomedia de tema romano, *El honrado hermano*, en la que el embajador romano Horacio se comporta arrogantemente en la corte de Alba Longa³⁶. Esta escena viene precedida de una en la que los romanos reciben a los embajadores de Alba³⁷, en un cuadro señalado con una serie de acotaciones sobre la disposición de los personajes en escena: “*Sale Tulio Hostilio, senador mozo; Cayo Horacio, viejo; Sempronio y Auspicio*”, “*Sale Quirino*”, “*Siéntense en unas gradas, y Quirino en lo alto*” y “*Salen Lisandro y Aquileyo, embajadores albanos*”. El cuadro acaba con una escena de pompa que se indica con una acotación implícita:

CAYO HORACIO Salgan las águilas santas
de Remo, Rómulo y Numa³⁸.

- 15 En cuanto a la segunda embajada, se abre en medio de un cuadro en el que los albanos le preparan una humillación a Horacio:

CURIACIO 2 Un embajador romano
quiere hablarte.
CURIACIO Asiento toma.
MECIO Asentaos, senado albanos,
y no deis asiento a Roma,
tratalde como a villano³⁹.

- 16 Horacio, sin embargo, solventa la dificultad sentándose sobre su manto, que trata como si fuera una honrada silla, y dirigiéndose con “estraña arrogancia” a los albanos⁴⁰. En esto, Lope sigue el paradigma paralegal de la embajada y tiñe a Horacio con tintes bernárdicos y cidianos.

- 17 El tercer paradigma que debemos considerar son ciertas escenas cuasi forenses de tradición folklórica, como la auditoría que imagina Lope en *Las cuentas del Gran Capitán* (c. 1614-1619)⁴¹. En esta comedia, el Fénix escenifica un episodio histórico que pasó al refranero: las absurdas cuentas que el Gran Capitán le rindió al rey Fernando tras la conquista del reino de Nápoles. En la obra lopesca, la auditoría propiamente dicha ocurre en el tercer acto, en un larguísimo cuadro que se abre con el Contador solo en escena⁴². Tras una serie de entradas y salidas de personajes de la subtrama amorosa de la comedia, García de Paredes permanece en las tablas y la escena se prepara para el juicio: “*Sale el Gran Capitán y dos Contadores. Descúbrese una mesa, silla, libros y recado de escribir*”⁴³. Semejante tipo de acotaciones detalladas sobre la disposición de objetos y personajes en escena es característico de los juicios de la comedia áurea, de los que el de *Las cuentas del Gran Capitán* se diferencia tan solo por su uso particular del espacio de las apariencias (nótese el “*Descúbrese*”). Además, en esta escena García de Paredes interrumpe constantemente el juicio con sus exabruptos impacientes, propios del personaje⁴⁴:

CAPITÁN Dejad los pliegos,
y vengamos a las sumas.
GARCÍA ¡Qué palos diera yo en estos
en las dos plantas de atrás!
CONTADOR 2º Pues que gusta de saberlo
vuestra excelencia, señor,
que bien se ve por sus hechos
la cólera que ha tenido,
suman los cargos doscientos
y sesenta mil escudos.
CAPITÁN ¿No más?
CONTADOR 2º ¿Es poco?
CAPITÁN No creo
que tal reino en todo el mundo

se haya ganado por menos.
 GARCÍA Yo selo ivoto a los diablos!
 y que sustento y dinero
 se quitaba a cuchilladas,
 y que enemigos le dieron⁴⁵.

- 18 Por otra parte, también es típico de la escenificación de episodios legales el que el pasaje del pleito resulte independiente, pues Lope lo marca de manera explícita con un comentario de García:

CONTADOR 1º Hácesele a vuecelencia
 cargo...
 GARCÍA Ya comienza el pleito⁴⁶.

- 19 Luego, el juicio se desarrolla mediante la lectura que hace el Gran Capitán de un pliego donde ha anotado sus gastos de campaña, que van comentando unos y otros:

CAPITÁN Más, cuarenta mil ducados
 de misas.
 CONTADOR 2º Pues ¿a qué efecto?
 CAPITÁN A efecto de que sin Dios
 no puede haber buen suceso.
 GARCÍA ¡Y cómo! demás que entonces,
 andando todo revuelto,
 no se hallaba un capellán
 por un ojo⁴⁷.

- 20 Con esto, los contadores se van dando por satisfechos, hasta que uno le suplica al Gran Capitán que dejen las cuentas. Con ello se acaba este pasaje⁴⁸, reanudado a los pocos versos con la entrada del rey Fernando, quien va examinando y aprobando las cuentas, de modo que cuando el Gran Capitán y García vuelven a entrar en escena, Fernando les recompensa⁴⁹. Tras este episodio, central en la comedia, Fernando sigue honrando al Gran Capitán y soluciona la subtrama amorosa casando al sobrino de este. Se trata, en suma, de una comedia cuyo paradigma paralegal es una escena folklórica de trasunto histórico, las cuentas del Gran Capitán, que Lope desarrolla reforzando la disposición forense de la materia.

Conclusión

- 21 Ya hemos indicado al comienzo de este trabajo cuáles son los rasgos comunes de los paradigmas jurídicos que hemos localizado en el corpus: carácter dialéctico, disposición en bandos opuestos, espacio delimitado, a menudo marcado con entradas o salidas pomposas, y, por último, imitación del lenguaje y procedimientos legales. Además, podemos señalar también cuáles son los dos extremos en los estilos de representación de estos juicios: por una parte, el modelo de *La contienda*, en el que los alegatos de las dos partes ocupan una extensión considerable, con el consiguiente riesgo de estatismo; por otra, el de los desfiles de figuras de los juicios múltiples, que se resuelven en unos diez o doce versos y con gran dinamismo. El término medio serían los pleitos en los cuales los jueces interrogan a las partes, reduciendo el número de versos por réplica y dotando a la escena de mayor movimiento. En cualquier caso, sean estáticos o dinámicos, estos juicios producen un efecto parecido: crean una especie de *mise en abîme* por el que los espectadores se unen a los otros personajes para presenciar una escena que, como señalamos en la introducción, tiene mucho de teatral.
- 22 En nuestro estudio, hemos examinado paradigmas paralegales en escenas que no son propiamente de juicio, como los debates, las embajadas y las auditorías. En ellas, llama la atención la presencia de buena parte de los rasgos propios de los paradigmas jurídicos. Así, las escenas que hemos analizado en *La contienda*, *El honrado hermano* y *Las cuentas del*

Gran Capitán demuestran que este tipo de características se desplazaron desde las prácticas y paradigmas jurídicos propiamente dichos, es decir, de los juicios y escenas de juicio, a otro tipo de escenas semejantes, como las que hemos estudiado en este trabajo. La extensión de estos rasgos muestra claramente la solidez de los paradigmas jurídicos en el teatro áureo y, por tanto, la necesidad de un estudio más detallado de los mismos.

Notes

1 John E. SIMONETT, “The Trial as One of the Performing Arts”, *American Bar Association Journal*, 52, 1966, p. 1145-1147; M. I BERNSTEIN y L. R. MILSTEIN, “Trial as Theater”, *Trial*, 33, 1997, p. 64-66; 68-69.

2 Denis J. BRION, “The Criminal Trial as Theater: The Semiotic Power of the Image”, in: Anne WAGNER y Richard K. SHERWIN (eds.), *Law, Culture and Visual Studies*, s. l.: Springer, 2013, p. 329-359.

3 Theodore ZIOLKOWSKI, *Scandal on Stage: European Theater as Moral Trial*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009; Yasco HORSMAN, *Theaters of Justice. Judging, Staging, and Working Through in Arendt, Brecht, and Delbo*, Stanford: Stanford University Press, 2011.

4 José Paulino AYUSO, “El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Buero Vallejo”, in: José Luis ABELLÁN, Carmen ALBORCH, Antonio BUERO VALLEJO y Ana María LEYRA (eds.), *Antonio Buero Vallejo, literatura y filosofía*, Madrid: Complutense, 1998, p. 93-108.

5 Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Simon GABAY, Jelle KOOPMANS y Katell LAVÉANT, “Legal Theory, Legal Practice, and Drama (1200-1600)”, *Law and Humanities*, 5, 2011, p. 75-95; Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Jelle KOOPMANS y Katell LAVÉANT (dirs.), *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, número especial: “Droit et pratiques théâtrales (12^e-16^e s.)”, 23, 2012; Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Jelle KOOPMANS y Katell LAVÉANT (dirs.), *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, París: Classiques Garnier, 2017.

6 Beatriz ARACIL VARÓN, “El ‘Juicio Final’ como paradigma del teatro evangelizador novohispano”, *Theatralia*, 6, 2004, p. 181-204.

7 Ignacio ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 2001, p. 33-38.

8 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El año santo en Madrid*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005.

9 *Id.*, *La hidalga del valle*, ed. Mary Lorene Thomas, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 2013 y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Las órdenes militares*, ed. José María Ruano de la Haza, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005.

10 *Id.*, *El pleito matrimonial*, ed. Mónica Roig, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 2011.

11 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *No hay instante sin milagro*, eds. Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva y Rafael Zafra, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995.

12 *Id.*, *El cordero de Isaías*, ed. María del Carmen Pinillos, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996 e *id.*, *El santo rey don Fernando, primera parte*, eds. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y María del Carmen Pinillos, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999. Al respecto, véase también *id.*, *El pleito matrimonial*, ed. Mónica ROIG, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 2011 (p. 61-68) e *id.*, *La cena del rey Baltasar*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Kassel, Reichenberger, 2013 (p. 48-54). Por su parte, Kátherin VALDÉS POZUECO OVIEDO (“*Los alimentos del hombre: análisis jurídico del auto sacramental de don Pedro Calderón de la Barca*”, *Anuario Jurídico y Económico*, 39, 2006, p. 387-408) estudia el vocabulario y estructura jurídica de otro auto calderoniano, *Los alimentos del hombre*.

13 Carlos MATA INDURÁIN, “*Las cortes de la Muerte*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega, y el episodio cervantino de la carreta de la Muerte (*Quijote*, II, 11)”, *Alpha*, 43, 2016, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012016000200015>.

14 Artelope, <http://artelope.uv.es/>. Última consulta el 11 de enero de 2018.

15 En esta comedia palatina de c. 1599-1603 (S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid: Gredos, 1968, p. 82) el duque Rosimundo y el marqués Arnesto pleitean sobre el paradero de Rosaura (p. 87), pues ambos han sido engañados por Leonardo, amante de la joven, y se echan mutuamente la culpa de su

desaparición. Sin embargo, el pleito tiene una importancia muy secundaria en la trama y no aparece escenificado.

16 Lope de VEGA CARPIO: *El alcalde mayor*, ed. de José Enrique LÓPEZ MARTÍNEZ, in: Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 2, Madrid: Gredos, p. 1-164; *Amor, pleito y desafío*, ed. de Emilio COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 10, Madrid: Real Academia Española, 1930, p. 635-673; *Las burlas de amor*, ed. E. COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 1, Madrid: Real Academia Española, 1916, p. 39-73; *La difunta pleiteada*, ed. E. COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 4, Madrid: Real Academia Española, 1917, p. 543-581; *Fuente Ovejuna*, ed. de María Grazia PROFETI, in: José Enrique LAPLANA GIL (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid: Gredos, 2013, vol. 2, p. 529-964; *El Hamete de Toledo*, ed. de Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, in: Marco PRESOTTO (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida: Milenio, vol. 1, p. 303-411; *La hermosura aborrecida*, ed. de Enrico DI PASTENA, in: Laura FERNÁNDEZ y Gonzalo PONTÓN (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Madrid: Gredos, 2012, vol. 2, p. 177-320; *El juez en su causa*, ed. de E. COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 6, Madrid: Real Academia Española, 1928, p. 648-685; *El labrador venturoso*, ed. de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo VIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid: Real Academia Española, 1898, p. 3-32; *El lacayo fingido*, ed. E. COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 7, Madrid: Real Academia Española, 1930, p. 70-109; *La ley ejecutada*, ed. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XIV. Comedias novelescas*, Madrid: Real Academia Española, 1913, p. 311-346; *Lo que hay que fiar del mundo*, ed. de José Enrique LAPLANA GIL y Luis SÁNCHEZ LAÍLLA, in: José Enrique LAPLANA GIL (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid: Gredos, 2013, vol. 2, p. 337-484; *La locura por la honra*, ed. de Florence D'ARTOIS, in: Laura FERNÁNDEZ y Gonzalo PONTÓN (coord.), in *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012, vol. 2, p. 177-320; *La malcasada*, ed. de José Javier RODRÍGUEZ, in: L. SÁNCHEZ LAÍLLA (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, 2016, vol. 1, p. 83-238; *La necedad del discreto*, ed. de E. COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 8, Madrid: Real Academia Española, 1930, p. 32-66; *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. De Luigi GIULIANI, in: *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. Luigi GIULIANI y Ramón VALDÉS, vol. 1, Lérida: Milenio, 2005, p. 175-287; *El pleito por la honra o valor de Fernandico*, ed. de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo VIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid: Real Academia Española, 1898, p. 365-400; *Los pleitos de Ingalaterra*, ed. de E. COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 8, Madrid: Real Academia Española, 1930, p. 496-530; *El príncipe perfecto, segunda parte*, ed. Emilio BLANCO, in: A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, Madrid: Gredos, en prensa; *El testigo contra sí*, ed. E. COTARELO Y MORI, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 9, Madrid: Real Academia Española, 1930, p. 687-726. Excluimos del corpus la versión que conservamos de *La madre Teresa de Jesús*, en cuyo segundo acto hay un juicio, pero sobre cuya autoría ha arrojado graves dudas Elisa Aragone Terni (Lope de VEGA CARPIO, *Vida y muerte de Teresa de Jesús*, ed. de Elisa ARAGONE TERNI, Firenze, D'Anna, [1981], p. 23), pese al parecer de S. G. MORLEY y C. BRUERTON (*op. cit.*, p. 499). Como aclara la propia Terni, la comedia se ha confundido con la *Vida y muerte de Teresa de Jesús*, cuya historia textual es complicada (Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, "Una nueva comedia de Lope de Vega sobre Santa Teresa de Jesús. Estudio bibliográfico", *Revista de Literatura*, 25, 1964, p. 5-46). En cuanto a la *Vida y muerte de Teresa de Jesús*, que sí es auténtica, no incluye juicio.

17 Lope de VEGA CARPIO, *La doncella Teodor*, ed. de Julián GONZÁLEZ-BARRERA, in: Marco PRESOTTO (coord.), *Lope de Vega. Parte IX*, vol. 1, Lérida: Milenio–Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 165-302.

18 Blanca PERIÑÁN, *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa: Giardini, 1979.

19 Ignacio ARELLANO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona: Eunsa, 1984.

20 I. ARELLANO, *Estructuras dramáticas...*, *op. cit.*

21 Isabel HERNANDO MORATA, "Este paso ya está hech', otra vez la dama triste o melancólica en Calderón", in: Carlos MATA INDURÁIN y Adrián J. SÁEZ (dir.), "Scripta manent". *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2012, p. 241-254.

22 A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, "La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria", *eHumanista*, 22, 2012, p. 357-374 y A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, "Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfeto* (c. 1612-1614)", *eHumanista*, 27, 2014, p. 407-414.

23 I. ARELLANO, *Estructuras dramáticas...*, *op. cit.*

- 24 Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, eds. Francisco RICO *et alii*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2004, vol. 2, cap. 45.
- 25 Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark: Juan de la Cuesta, 2006, p. 93-95.
- 26 Lope de VEGA CARPIO, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, in: *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark: Juan de la Cuesta, 2006, p. 168-345, p. 312.
- 27 *Ibid.*, p. 313-314.
- 28 *Ibid.*, v. 2480-2495.
- 29 *Ibid.*, v. 2496-2711.
- 30 *Ibid.*, v. 2712-2917.
- 31 *Ibid.*, v. 2918-2920.
- 32 *Ibid.*, v. 2921-2925.
- 33 Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Leyenda Negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 2016, p. 303-310.
- 34 Lope de VEGA CARPIO, *El casamiento en la muerte*, ed. Luigi GIULIANI, in: Luigi GIULIANI (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida: Milenio, 1997, vol. 1, p. 1149-1276, v. 862-907.
- 35 *Romancero e historia del muy valeroso caballero el Cid Ruy Díaz de Vivar*, ed. Alejandro Higashi, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2017, p. 183-188.
- 36 Además, la escena tiene fuentes muy diversas (Arthur Ludwig STIEFEL, “Zu Lope de Vegas *El honrado hermano*”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 29, 1905, p. 333-336; J. LEITE DE VASCONCELOS, A propósito de *El honrado hermano*, de Lope de Vega”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 30, 1906, p. 332-333; Milton A. BUCHANAN, “Notes on Spanish Drama”, *Modern Language Notes*, 22, 1907, p. 215-218, p. 216; George Tyler NORTHUP, “The Cloak Episode in Spanish”, *Modern Language Notes*, 23, 1908, p. 92).
- 37 Lope de VEGA CARPIO, *El honrado hermano*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, in: Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, Madrid, Gredos, en prensa, v. 767-926.
- 38 *Ibid.*, v. 925-926.
- 39 *Ibid.*, v. 1129-1133.
- 40 *Ibid.*, v. 1157.
- 41 S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *op. cit.*, p. 442.
- 42 Lope de VEGA CARPIO, *Las cuentas del Gran Capitán*, ed. de Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, in: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XI. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid: Real Academia Española, 1900, p. 381-419, p. 412b.
- 43 *Ibid.*, p. 414b.
- 44 Alejandro CASSOL, “La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega”, in: Maria Grazia PROFETI (dir.), “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio, 1999*, Florencia: Alinea, 2000, vol. 2, p. 161-180. Sobre la relación entre historia y literatura en el personaje de García de Paredes, véase Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Mario SÁNCHEZ JIMÉNEZ, “La Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y lo que hizo: apuntes sobre su autoría”, *Revista de Estudios Extremeños*, 60, 2004, p. 231-241, Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El Sansón de Extremadura...*, *op. cit.* y Manuel OLMEDO GOBANTE, “Ni caballeros ni cortesanos: bizarría y autorretrato biográfico en la Suma de Diego García de Paredes”, in: *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, eds. Cristóbal José Álvarez López *et alii*, Sevilla: Renacimiento, 2016, p. 105-114.
- 45 Vega Carpio, *Las cuentas del Gran Capitán*, *op. cit.*, p. 415b.
- 46 *Ibid.*, p. 415a.
- 47 *Ibid.*, p. 416a.
- 48 *Ibid.*, p. 416b.
- 49 *Ibid.*, p. 417b.

Pour citer cet article

Référence électronique

Antonio Sánchez Jiménez, « Algunos paradigmas paralegales en el teatro de Lope de Vega: pleitos, embajadas y auditorías », *e-Spania* [En ligne], 38 | février 2021, mis en ligne le 09 février 2021, consulté le 18 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/39106>

Auteur

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

Droits d'auteur

Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.