

LA FUNCIONALIDAD DEL REFRÁN EN *DEL MONTE SALE QUIEN EL MONTE QUEMA* (1627) DE LOPE DE VEGA

Ana María PORTEIRO CHOUCIÑO

Universidade da Coruña

RESUMEN

La estrecha relación entre el refranero y la comedia del Siglo de Oro constituye un ejemplo más de la fusión creada por los dramaturgos áureos entre la tradición, representada por géneros orales como los romances, las canciones populares o la cuentística, y la innovación que supone cada pieza teatral original. Los grandes autores del siglo XVII sucumbieron a esta productiva combinación, generando un considerable número de obras cuyo título es un refrán. Lope de Vega firma una veintena de composiciones dramáticas construidas a partir de esta simbiosis. Entre ellas, se encuentra Del monte sale quien el monte quema (1627), pieza perteneciente al ciclo de senectute, período de madurez y consolidación teatral del Fénix, y coincidente con la culminación de la compilación paremiológica del Vocabulario de refranes de Gonzalo Correas. Lope parte de esta sentencia para enriquecer la fábula, diversificando su contenido y retardando la lección didáctico-moral derivada del proverbio para suscitar un mayor suspense entre el público y reafirmar los códigos sociales que el teatro del Siglo de Oro apoya.

Palabras clave: refranero, comedia del Siglo de Oro, Lope de Vega, *Del monte sale quien el monte quema*.

ABSTRACT

The close relationship between refranero and comedy of the Golden Age is yet another example of the fusion created by the golden playwrights between tradition, represented by genres such as romances or folk songs, and the

innovation representing each original theatrical piece. The great authors of the seventeenth century succumbed to this productive combination, generating a considerable number of works whose title is a proverb. Lope de Vega signed twenty dramatic compositions constructed from this symbiosis. Among them, Del monte sale quien el monte quema (1627), a piece belonging to the senectute cycle, a period of maturity and consolidation of the theater Fénix, and coinciding with the completion of the compilation of proverbs from the Vocabulario de refranes of Gonzalo Correas. Lope departs from this tradition to enrich the fable, diversifying its contents and delaying the lesson-teaching moral derived from the proverb to arouse greater suspense to the public and to reinforce the social codes that the theater of the Golden Age supports.

Key words: proverbs, comedy of Golden Age, Lope de Vega, *Del monte sale quien el monte quema*.

ARTÍCULO

1. INTRODUCCIÓN

El refranero, compilado por los paremiólogos del Renacimiento, comienza a nutrir la comedia del Siglo de Oro desde el mismo instante del nacimiento de esta fórmula teatral. La notable cantidad de piezas dramáticas que llevan un refrán por título¹ ha despertado el interés de algunos estudiosos como F. C. Hayes², José Gella Iturriaga (1978: 137-168), Jean Canavaggio (1981: 83-95; 1983, I: 381-392) o Francisco Florit Durán (1991: 25-49), que han examinado la relación entre ambas modalidades en la producción de Lope, Tirso y Calderón. Esta asociación tiene un carácter dialéctico, ya que, por un lado, el refrán no se limita a proporcionar un título a la obra que presenta, sino que suele aparecer en diversas ocasiones a lo largo de las intervenciones de los personajes hasta convertirse en un motivo recurrente dentro del contexto. A su vez, la comedia, que se alimenta de los conocimientos procedentes de la experiencia codificados en el refranero, pasa a formar parte de ese complejo cultural.

¹ Varios centenares en el caudal dramático del siglo XVII, y más de veinte en la producción teatral de Lope, Tirso y Calderón.

² Véanse sus artículos (1938, 1939 y 1947).

El refranero constituye, además, una caudalosa fuente de inspiración para los comediógrafos del siglo XVII, puesto que supone un sólido nexo de unión con los espectadores que acudían a presenciar sus representaciones. Se trata de un compendio de sabiduría popular combinado con un sistema de ideas y creencias de la sociedad del momento. El proverbio aislado condensa, entonces, un contenido didáctico que muestra al hombre el correcto comportamiento con que ha de regirse en los diversos órdenes de la vida. De ahí que, dado su valor parentético y ejemplificador de la conducta humana, sea elegido por el escritor para rotular la comedia. Este ha de captar la atención del público desde el primer instante. Por eso, el título seleccionado debe desplegar una seducción sonora y conceptual, cualidad que refuerzan refranes, estribillos, frases proverbiales o giros pertenecientes a un registro coloquial, porque su sola mención, conocida por todos los espectadores, sugiere de antemano una determinada temática o tendencia (Arellano, 1985; Barrera, 1990). Por lo general, esta proyección anticipada de la ficción identifica a los agentes de la sentencia o proverbio con los protagonistas de la pieza teatral. Sin embargo, el autor complica la trama, otorgando una polivalencia significativa y semántica al mensaje transmitido por el refrán, y enriqueciendo el enredo. Todo ello demuestra que el vínculo entre el refranero y la comedia propicia una red flexible de conexiones que no están prefijadas de antemano.

Por eso, el objetivo de este estudio es abordar la señalada relación entre comedia y refrán a través de una obra, *Del monte sale quien el monte quema*, de uno de los autores áureos que en más ocasiones ha recurrido a esta combinación: Lope de Vega³.

³ Tanto José Gella Iturriaga como Jean Canavaggio han realizado sendos inventarios de las obras lopianas que acuden al refranero en busca de rótulo. Los resultados de uno y otro difieren notablemente porque adoptan criterios de selección diferentes. Gella Iturriaga maneja cuarenta y dos títulos frente a los diecinueve que propone Canavaggio. El primer crítico incluye en su listado no sólo las piezas de autoría atestiguada de Lope sino también aquellas de atribución incierta o dudosa. Incorpora, además, las comedias cuyo título se limita a aludir a un refrán o proverbio sin indicar de forma expresa, parcial o íntegramente, el enunciado del mismo. Es el caso de *Lo cierto por dudoso* o *El villano en su rincón*. Por su parte, Canavaggio recoge, entre las comedias de autoría segura, las que destacan en su título no sólo un refrán sino también una frase proverbial.

2. LA SIMBIOSIS COMEDIA / REFRÁN EN *DEL MONTE SALE QUIEN EL MONTE QUEMA*

Los títulos de las obras lopianas que acogen un refrán en su seno abarcan todo el período de madurez dramática del Fénix, desde 1605 hasta 1630, coincidiendo, además, con un acontecimiento singular: la labor de recopilación paremiológica emprendida por los humanistas y que alcanza su máximo esplendor con el *Vocabulario de Refranes* de Gonzalo Correas. Este magno trabajo fue iniciado en torno a 1608 y finalizado entre 1625 y 1630, momento en que se fecha *Del monte sale quien el monte quema* (1627). Se trata, por lo tanto, de una comedia perteneciente al llamado ciclo *de senectute*, que es el resultado de una etapa de continuidad y consolidación dramáticas a través de la fusión creada por el autor entre la innovación y la tradición, lo culto y lo popular. Es aquí donde tiene cabida el refrán como carta de presentación y finalidad didáctica de la comedia.

El empleo de este elemento derivado de la tradición popular y oral expresa la habilidad del escritor para conjugar los componentes importados de la realidad con la creación literaria. Lope parte de este contacto con el acervo cultural de su comunidad para confeccionar una obra teatral original. Como veremos, el refrán incide de manera efectiva en la pieza, tanto en su condición de complejo lingüístico como en su aportación a los movimientos de la acción. *Del monte sale quien el monte quema*, la obra y el refrán, ofrecen una codificación, una clave interpretativa del orden de valores subyacentes y del sistema de los personajes.

2.1. La incidencia del refrán en los movimientos de la acción

Combet define el refrán como “una frase independiente, anónima y notoria que, en forma elíptica, directa o figurada, expresa poéticamente una enseñanza o aviso de orden moral o práctico” (Combet, 1971: 58). Según esta premisa, existen tres tipos de refranes: los que formulan una advertencia clara, sin recurrir a la imagen⁴; los

⁴ Lope utiliza este tipo de refranes en títulos como *Del mal lo menos*; *El mejor maestro, el tiempo*; *Obras son amores*; *Quien más no puede*; *Dios hace reyes*; *Quien todo lo quiere* y *Pobreza no es vileza*.

que revelan su significado a través de una metáfora⁵; y los que acuden a frases proverbiales, cuyo enunciado meramente descriptivo alude a una situación interpretable⁶. *Del monte sale* pertenece a la segunda categoría. El propio Correas lo integra en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* y cita dos variantes del mismo: *Del monte sale con que arde* y *Del monte sale quien al monte quema* (Correas, 2000: 1124). Por su parte, El *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española* de José María Sbarbi y Osuna registra también esta entrada, definiéndola de la siguiente manera: “*Del monte sale quien el monte quema*. Avisa que los daños que se experimentan suelen, por lo regular, provenir de los domésticos y parciales” (Sbarbi y Osuna, 1922, II: 78). Este significado concuerda con el uso que se hace de él en la comedia. La misma Narcisa lo explica hacia el final de la obra cuando confiesa al rey que ella ha puesto fuego al monte. En su desesperación, prefería la muerte de su amado antes que verlo casado con otra mujer. Pero hemos de esperar al desenlace para esclarecer por completo el sentido que avanzaba el título.

Estos datos demuestran que el refrán funcionaba con el sentido en que lo utiliza Lope en la comedia antes de la redacción de la misma y que, por tanto, era sobradamente conocido por el público que acudió a ver la obra. De hecho, Lope confiaba de tal manera en que fuese así que, en el título del manuscrito autógrafo que conservamos⁷, no reproduce de forma íntegra su enunciado, sino que queda reducido a su parte inicial: *Del monte sale*. Este sintagma era suficiente para que el espectador catalogase en un primer momento la acción de la fábula según el refrán que la presentaba. La condensación a que fue sometido permite, además, transmitir con mayor intensidad un título que ha de ser obligadamente breve.

No obstante, el sentido último del refrán no se limita a su manifestación primera en el título de la pieza, sino que puede interferir

⁵ Véase *El cuerdo en su casa*; *El despertar a quien duerme*; *Con su pan se lo coma*; *El hombre por su palabra*; *De corsario a corsario* o *No todos son ruiñeños*.

⁶ Es el caso de *La noche toledana*; *Fuenteovejuna*; *Ello dirá*; *El perro del hortelano* y *Por la puente, Juana*.

⁷ Se encuentra custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la referencia Res. 94 olim. Reserv. 7^a-36.

en la trama mediante dos mecanismos. En la mayor parte de las ocasiones, el autor incorpora las alusiones a la sentencia en los diálogos de los personajes cuando se acerca el final de la obra. Pero otras veces, estas aparecen prácticamente desde el principio, tras quedar establecidos los elementos que consolidarán el enredo, aunque su presencia es más recurrente y llamativa ante la proximidad del desenlace. En ambos casos, abunda la mención a los refranes hacia el término de la comedia, porque es en ese momento cuando el público debe detenerse a reflexionar sobre el verdadero significado de este enunciado y cuando ha de extraer la lección didáctico-moral que se desprende de él.

Del monte sale se incluye en la primera categoría, ya que los personajes comienzan a referirse al proverbio a partir del epicentro de la comedia. Así, en el segundo acto, véase: “¿Que esto ha pasado por mí? / ¿Que duro *monte* de hielo / tanto *fuego* sepultó?” (Vega Carpio, 2007⁸: vv. 1092-1094). Y en la tercera jornada:

Mis pasos fueron dudosos,
que, por no saber quién fui,
neciamente los perdí.
Pero ya que me resuelvo
a poner fuego me vuelvo
al monte de quien salí

(vv. 2718-2723)

También:

Tirso ¡Huid! ¡Señores, huid!
que con la fuerza del viento,
encendidos estos montes
podrá ser que llegue el fuego
a estas casas en que estáis.

Conde ¿Encendidos? ¿Quién ha puesto
fuego al monte?

(vv. 2772-2778)

⁸ En adelante, citaremos siempre por esta edición.

A lo que la protagonista replica en su confesión final:

¿Qué ha de ser? Una mujer
que, habiendo perdido el seso
por desesperado amor
y sin esperar remedio,
a este monte en que nació
puso fuego, presumiendo
quemar con él estas casas
(vv. 2792-2798)

Prosigue en su declaración admitiendo que:

Con esto volvió a la aldea
que esto del monte no habla,
que dél sale quien le quema,
por quemar sus robles y hayas,
sino porque los criados
o mujeres de una casa,
como testigos de vista,
son los que a los dueños matan
(vv. 2908-2915)

Y termina reconociendo y tratando de justificar su acción final:

Vienen los dos a la aldea
donde yo, desesperada,
poniendo fuego a este monte,
pretendí tomar venganza
(vv. 2938-2941)

La obra concluye con las palabras de despedida y cierre del galán: “Aquí acaba / *Del monte sale*, que dio / tan ilustre reina a Francia” (vv. 2987-2989).

Estas formas de integración del refrán indican que este y sus desvíos o reelaboraciones no poseen un carácter puramente decorativo o estilístico. Tampoco alcanzan la naturaleza de fuente porque la situación planteada no adquiere la suficiente entidad como para

generar por sí sola un conglomerado de peripecias que conformen la trama. Su función se circunscribe al establecimiento de una red de relaciones entre determinados elementos que se asocian dentro de una misma estructura lógica. Se trata, en esta ocasión, de elementos concretos⁹ —el monte y el fuego—, sobreentendidos en el último caso por un pronombre neutro o un relativo (*quien*) y referidos a un agente explícito en la comedia: la labradora Narcisa. Del mismo modo, el enunciado del refrán anticipa la conexión entre el espacio simbólico indicado en dicha sentencia y el lugar escénico donde se desarrolla la acción. Este procedimiento de prolepsis narrativa afecta también a los movimientos de la intriga, puesto que las líneas generales de esta pueden deducirse a partir del esquema conflictivo trazado en los sintagmas que componen el refrán. La originalidad de Lope reside, por lo tanto, en su habilidad para complicar y enriquecer esa síntesis inicial, confundiendo al espectador y ralentizando el final esperado. En algunas ocasiones, falsea el contenido del refrán, evitando que se cumpla la premisa que sustenta¹⁰. Otras veces establece una relación dicotómica entre dos sentencias contrapuestas¹¹. Finalmente, hay casos en que reconstruye el giro proverbial, convirtiendo el aserto negativo inicial en otro positivo¹².

En *Del monte sale*, los episodios y obstáculos que aderezan la acción, impidiendo que el conde Enrique y la labradora Narcisa alcancen una felicidad duradera, son deducibles a partir de la aplicación de la frase proverbial. Así, el abandono del conde de la aldea donde vivía desterrado; el disfraz y el engaño elaborado por Narcisa para lograr que él vuelva a su lado; el compromiso de Enrique con una dama de la corte y la presencia de ambos en la aldea donde se encuentra Narcisa provocan la desesperación de la protagonista, que

⁹ Estos términos pueden vincularse también con entidades abstractas, tal y como sucede con las frases proverbiales de expresión directa, el primero de los tipos de refranes establecidos por Combet. Es el caso de conceptos como *obras* o *amores*. *Vid.* nota 4. Asimismo, puede tratarse de seres animados que mantienen entre sí una relación de dependencia (“Dios hace reyes”), rivalidad (“Más vale el cuerdo en su casa que el necio en la ajena”) o antagonismo (“De corsario a corsario no se quiebran ni los barriles”).

¹⁰ Véase “con mi pan me lo como”.

¹¹ Por ejemplo, “pobreza no es vileza” o “dineros no son calidad”.

¹² Recuérdese “palabras son amores” y “hombres hacen reyes”.

se cifra en el intento de asesinato del conde y su prometida, por despecho, incendiando el monte. Pues bien, estos acontecimientos cobran verdadero sentido si se vinculan con lo prescrito por el refrán. De su enunciado se desprenden varias posibilidades: salir o no del monte; regresar o no al monte; y quemar o no el monte. En efecto, Lope distribuye a lo largo de las tres jornadas acciones que se adecuan a estas opciones. En la primera, el conde Enrique se encuentra desterrado en la aldea de Narcisa, donde inicia una relación amorosa con la labradora. Sin embargo, el rey de Francia lo reclama a la corte para nombrarlo su heredero. Por eso, el conde abandona la aldea y el amor de Narcisa. A partir de ese momento, comienza el enredo. Es decir, la salida de Enrique del *locus amoenus* creado en torno al monte y la aldea rompe con el equilibrio mantenido hasta entonces, y surgen los primeros indicios del próximo cumplimiento de la premisa manejada en el refrán. Narcisa se convierte, en el segundo acto, en una mujer tracista que adopta una apariencia múltiple. Ante Celia será doña Sol, una dama de noble linaje a la que Enrique ha dado palabra de casamiento y luego burlado; y madama Flor con el rey para acusar al primero de violador. Es, por tanto, el más versátil de los personajes de la obra. Se apropia de hábitos distinguidos, pero su actitud no revela nobleza, puesto que miente y calumnia gravemente para conseguir sus propósitos. La compleja red de trampas ideada por Narcisa no será sancionada porque su comportamiento permite mantener el suspense y la intriga hasta el final. Además, el rey la indulta, en la tercera jornada, al conocer su verdadero origen. Este es otro de los factores fundamentales de su caracterización. Todos los dones que los demás aprecian en la protagonista desmienten su calidad de labradora. El precipitado final transforma a Narcisa en Isabela y a la labradora en hija ilegítima del rey. El ascenso social es imprescindible para la resolución feliz de la comedia. Con tal descubrimiento cobran sentido retrospectivamente las cualidades que adornaron a Narcisa desde el comienzo¹³.

¹³ El sistema aristocrático de valores de la literatura de la época determinaba que la belleza y la discreción eran poderes exclusivos de la nobleza. Ambos signos no pueden ocultarse ni siquiera con una imagen aparente. Por eso, los personajes nobles disfrazados o que desconocen su verdadero nacimiento siguen evidenciando esos atributos que no concuerdan con el hábito que ostentan. El final de la obra confirmará las sospechas de los demás personajes, ratificando que belleza y nobleza son términos inseparables. Véase Díez Borque (1976: 281).

El enunciado del refrán se asocia, entonces, indisolublemente, al comportamiento de la protagonista femenina de la comedia, otorgándole a su homólogo masculino una relevancia mucho menor y convirtiéndolo en víctima de sus engaños. Enrique está sometido a los vaivenes de la fortuna sin que pueda hacer nada para remediarlo. El conde es el instrumento que elige el autor para trazar los movimientos pendulares de la acción en relación con el espacio. Enrique es pieza subsidiaria, dependiente de las exigencias sociales. Si en la aldea estaba enamorado de Narcisa, en la corte su posición es otra y sus intereses varían. Se instala en la ciudad para convertirse en delfín de Francia y futuro heredero al trono. Por lo tanto, la labradora ya no es digna de su mano: Narcisa equipara a Celia en belleza y entendimiento, pero esta le aventaja en estatus social.

La joven lo sigue a la corte y lo acusa de intento de bigamia ante Celia y de violador frente al rey. Estas infamias pondrán en serio peligro al conde, que volverá a protagonizar un desplazamiento espacial: abandona la ciudad para dirigirse de nuevo a la aldea. Una vez allí, trata de reconquistar a Narcisa, pero la tranquilidad durará muy poco, porque una nueva acusación de asesinato, en la figura de Mauricio, lo obligará a casarse con Celia y vivir desterrado en la aldea. Sólo la anagnórisis final lo librará de tantos infortunios, hará que triunfe la verdad y demostrará su inocencia.

El conde se mueve en dos planos, el privado y el público. El primero hace posible su relación con Narcisa; pero en el segundo priman las exigencias sociales, que se oponen frontalmente a un matrimonio desigual. En definitiva, la aldea representa para él la paz y el amor de Narcisa, y la corte, las intrigas y la atracción por Celia.

Desde la Antigüedad greco-latina, la oposición entre la corte y la aldea es una constante en la literatura pastoril, que en España propaga su influencia a la poesía, la prosa y el teatro del Siglo de Oro. El campo y la ciudad representan los dos polos de la experiencia humana, según la concepción neoplatónica del Renacimiento. La aldea representa el mundo natural, el amor y la armonía; mientras que la corte es centro de intrigas y corrupciones. El campo sirve de refugio al

cortesano, que se acerca a él para disfrutar de una vida tranquila (Casa, García Lorenzo y Vega García-Luengos, 2002: 91-93). Esta dicotomía campo / ciudad se plantea con frecuencia en el marco de las comedias palatinas. La estructura social de la comedia tiende a la bipolarización. Los nobles y los labradores son, casi exclusivamente, las clases sociales encarnadas en el mundo dramático. Ambos pertenecen a espacios distintos, que adquieren diferentes connotaciones. La comedia no sólo idealizará el campo sino que tomará partido en contra de los deteriorados valores ciudadanos. Los ataques a la vida cortesana se apoyan en la oposición entre lo natural, como símbolo de lo verdadero, y lo artificial, en representación del fingimiento. El contraste en el mismo parlamento entre el campo y la ciudad es uno de los recursos más habitualmente literaturizados en la comedia. De esta manera, se destacan las ventajas de un ambiente frente a los inconvenientes del otro, para otorgar mayor fuerza expresiva al discurso.

Bastan pocos elementos, combinados en un sistema conceptual repetido, para definir esta naturaleza ideal. Aparece caracterizada por un conjunto de imágenes que pretenden reflejar la estructura del universo y la armonía cósmica. Abundan las referencias a la belleza de un paisaje idílico, en la línea del *beatus ille* (descanso, soledad, el tópico del *aurea mediocritas...*).

En *Del monte sale*, amor, honor y celos se completan con la actuación de la fortuna para intensificar el desarrollo de la acción, sobre todo en el desenlace. Todos estos ingredientes se reúnen para crear una gran expectación al final de la obra. El rey dispone el casamiento de Enrique y Celia para restituir la honra de la casa de Mauricio y ordena que se celebre en la aldea. El despecho y los celos de Narcisa provocan su reacción irracional, que la conduce a poner fuego al monte.

Lope resalta la importancia del fuego desde la misma presentación de su obra, pero el público habrá de esperar hasta el desenlace para que este recurso sea el reflejo de la desesperación de la protagonista y el mecanismo ideal para originar el clímax dramático. Lope dota a Narcisa de una fuerte personalidad, dominada por las pasiones, fundamentalmente el amor. Los sentimientos mezclados de

humillación y venganza proceden de una previa entrega total al conde. Su plan va fraguándose progresivamente, al igual que su ira, que termina desatándose al final de la comedia. En ese momento, el autor destaca dos cualidades en su protagonista: la locura y el primitivismo. Se comporta como una fiera que regresa al monte que la crió para que la naturaleza la ayude a consumir su venganza. Vuelve a su origen para fundirse con las fuerzas cosmogónicas, que le darán el poder que necesita para eliminar el objeto de su dolor. A menudo, la heroína desdichada, víctima de una gran injuria, se refugia en los lugares más inhóspitos para vivir a solas una desgracia que la transformará indefectiblemente¹⁴. Narcisa recrea, pues, el tópico de la mujer abandonada o desdenada por el amado¹⁵.

2.2. *Del monte sale quien el monte quema como complejo lingüístico*

Según Greimas, el proverbio no es simplemente un sistema de signos, puesto que ya desde su origen está compuesto también por una red cerrada de significados. No sólo transmite una sabiduría popular por medio de consejos y avisos, sino que constituye, además, un vehículo idóneo de difusión de este acervo cultural a través de una formulación arcaizante que le confiere un carácter universal y atemporal. El refrán o proverbio recurre, para ello, a procedimientos como el uso del modo imperativo y el empleo del presente de indicativo. El primero invita al lector o receptor a seguir su enseñanza y el segundo supone el tiempo adecuado para otorgar a este precepto una validez permanente. El proverbio divulgaría así una verdad eterna, que termina por poner de manifiesto un orden moral inamovible (Greimas, 1960: 60).

¹⁴ Rojas Zorrilla reelabora la figura mítica de Filomena de una forma semejante. Tras la violación, convierte a su protagonista en una salvaje, en representación de la pérdida de su honra. Filomena sale “vestida de pieles, y una daga desnuda”. Sólo después de ejecutar su venganza, consumada de forma conjunta por las dos hermanas, que usan las espadas de sus esposos para matar a Tereo, vuelve a su vida social. El motivo es claro: ha logrado restituir la honra mancillada. Véase Trambaioli (1996: 275-290).

¹⁵ Para un mayor desarrollo acerca de la funcionalidad de este *topos*, véase Trambaioli (2000: 195-207).

No obstante, cuando dicho refrán abandona su marco autónomo para incluirse en el contexto de la ficción literaria, su valor ya no sólo es aplicable a la experiencia sensible que lo engendró. A partir de ahora, el interés de la sentencia se cifrará en su nivel de incidencia en la fábula que el autor confecciona con el objetivo de acercar al público una lección didáctica a través del principio *docere et delectare* (Chevalier, 1979: 107). Para que el proverbio cumpla con esta doble finalidad, es necesario que el dramaturgo incurra en ciertas contradicciones con respecto al significado inicial del proverbio. Sólo así se desarrollará convenientemente el enredo, de manera que, tras varias peripecias, pueda restaurarse el orden alterado. Esta regeneración suele expresarse mediante el recordatorio, a manera de eco, de la sentencia que proporciona uniformidad al refrán y al título de la comedia. De esta forma, el enunciado reproducido se convierte en una conclusión, en una verdad permanente, en la premisa que comunica la licitud de los modelos de conducta propuestos —en este caso por Lope—, según el sistema de valores sustentado por el teatro y la sociedad de su tiempo¹⁶.

En el caso concreto de *Del monte sale quien el monte quema*, el enunciado está formado por una aseveración dominada por la doble utilización tanto del presente de indicativo (*sale* y *quema*) como del único sustantivo del sintagma (*monte*). No se trata, en esta ocasión, de una sugerencia que el directo receptor deba asimilar y agregar a sus códigos de comportamiento, sino de una contundente afirmación acerca de una realidad que, según este precepto, se cumple irremisible y atemporalmente. Adquiere, por lo tanto, dentro de su generalidad, un valor perenne que se transforma en aviso para un destinatario determinado. La advertencia del refrán va dirigida a aquellos que tienen bajo sus órdenes a empleados insubordinados que se rebelan ante su situación y terminan por causar daño a sus superiores. No obstante, este significado primario incorpora connotaciones ulteriores en su aplicación a la comedia. Aunque Narcisa es la protagonista indiscutible de la pieza y la que asume en sí misma lo prescrito por el refrán, este constituye realmente un mensaje para Enrique, la verdadera víctima de las calumnias y engaños generados por la

¹⁶ Para un mayor desarrollo de esta visión dramática del mundo, véase Maravall (1972); Díez Borque (1976); Aubrun (1981).

labradora. El refrán necesita, por tanto, a ambos personajes para completar su sentido e individualizarse dentro de la ficción que lo acoge. Lope planificará las acciones y reacciones de los dos protagonistas para consumir, en su visión dramática de los hechos, lo indicado en el enunciado del refrán. Recurre a los movimientos pendulares de la acción, a analepsis y prolepsis narrativas, para provocar la tensión dramática y originar en el espectador un horizonte de expectativas que sólo desvelará con certeza al final de la obra. La premisa expresada en el proverbio se cumple, en efecto, hacia el desenlace de la comedia ya que la ira y los celos mueven a Narcisa a prender fuego al monte, en un acto de venganza y desesperación. Sin embargo, no debemos olvidar que Lope crea, en función del refrán, una pieza original, y reelabora, entonces, el contenido de la sentencia que da título a la comedia para adaptarlo a sus necesidades estructurales y temáticas. El autor le otorga, pues, una dimensión teatral a un complejo lingüístico arraigado en la cultura popular a través de los mecanismos que pone a su disposición la ficción literaria. Conjuga tradición e innovación para crear una comedia palatina cercana al espectador de la que se extrae una moraleja de carácter universal.

La importancia del monte y el fuego como elementos concretos que aportan entidad al refrán y al sentido último de la comedia ha sido parcialmente examinada en el apartado anterior. No obstante, sólo alcanzamos a comprender su verdadera relevancia si se analiza el sentido del término *sale*. El presente de indicativo proporciona a la sentencia, como se ha dicho, una continuidad ininterrumpida que se verá reflejada no sólo en el contexto general del enunciado sino también, y sobre todo, en el marco específico de la comedia. Narcisa sale del monte que la crió y que le entregó la fuerza suficiente para emprender su venganza justo en el momento en que ha de despojarse de una identidad prestada, la de labradora, para asumir su verdadera personalidad, la de la princesa Isabela. La protagonista sale, por lo tanto, de un mundo al que ha pertenecido sólo temporalmente para ingresar en su microcosmos definitivo, en una clase social que elimina las barreras que impedían la unión de un matrimonio hasta ahora desigual. La quema del monte propicia, entonces, el mayor clímax dramático de la obra, necesario para la efectiva y feliz resolución de

los hechos. Narcisa se desprende definitivamente de este escenario para adoptar una nueva vida, la que le corresponde. Por eso ninguna de sus mentiras es sancionada. El monte y el fuego que lo consume actúan, pues, como escenarios-bisagra que tienden a Narcisa el puente que debe cruzar hacia el plano social que la acogerá en adelante.

3. CONCLUSIÓN

Las interferencias entre el refranero y la comedia se producen, en definitiva, para ilustrar la sólida vinculación del teatro de Lope con el contexto histórico-social del momento. Además, el valor lúdico del proverbio y su función poética, manifestada a través de una formulación arcaizante, sostenida, como en este caso, en una estructura binaria, su carácter ucrónico y su dimensión metafórica, se combinan adecuadamente con la pluralidad de sentidos que su inserción en la comedia le aporta. Ello es indicativo de una flexibilidad y polivalencia que están lejos del primitivo sistema cerrado de significación propio de todo refrán.

El refranero enriquece la trama de la comedia lopiana y esta diversifica el sentido primero del proverbio del que parte. En consecuencia, ambos discursos, el generalizador del refrán, y el múltiple y particularizador de la comedia, están sujetos a las alteraciones que el autor considere necesarias para fortalecer la originalidad de la obra y suscitar el interés en el espectador. Retardan la aparición del primero y la ejemplificación de su enseñanza para crear mayor suspense. *Del monte sale quien el monte quema* afianza un modelo de conducta que se equipara a la visión del mundo apoyada por el teatro del Siglo de Oro. El refrán cumple, por tanto, con una importante función metateatral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I. (1985). "Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo". *RILCE*, 1.1, 7-31.
- AUBRUN, Ch. (1981). *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus.

- BARRERA, C. (1990). "Estructura del refrán en tres comedias del Siglo de Oro". *Estudios*, 170, 37-64.
- CANAVAGGIO, J. (1981). "Lope de Vega entre refranero y comedia". En *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Criado del Val, M. (Dir.), 83-95. Madrid: EDI-6.
- (1983). "Calderón entre refranero y comedia". En *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, García Lorenzo, L. (Dir.), 381-392. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, vol. I.
- CASA, F., GARCÍA LORENZO, L. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- CHEVALIER, M. (1979). "Proverbes, contes folkloriques et historiettes traditionnelles dans les oeuvres des humanistes espagnols parémiologues". En *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Redondo, A. (Coord.), 105-118. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- COMBET, L. (1971). *Recherches sur le "refranero" castillan*. Paris: Belles Lettres.
- CORREAS, G. (2000). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Combet, L. (Ed.), revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- FLORIT DURÁN, F. (1991). "Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*". *Revista de Filología Hispánica*, 7.1, 25-49.
- GELLA ITURRIAGA, J. (1978). "Los títulos de las obras de Lope y el refranero". *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 34, 137-168.
- GREIMAS, A. J. (1960). "Idiotismes, proverbes, dictons". *Cahiers de lexicologie*, 2, 40-61.
- HAYES, F. C. (1938). "The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Lope de Vega". *Hispanic Review*, 6, 305-323.
- (1939). "The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina". *Hispanic Review*, 7, 310-323.

- (1947). "The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Calderón". *Hispanic Review*, 15, 203-215.
- MARAVALL, J. A. (1972). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- SBARBI Y OSUNA, J. M. (1922). *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*. Madrid: Hernando, vol. II.
- TRAMBAIOLI, M. (1996). "Una obra mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla". *Bulletin of the Comediantes*, 48, 275-290.
- (2000). "En torno al tópico de la mujer *relicta* en la obra no dramática de Lope (contrapunto / complemento del tema de *La Dorotea*)". *Anuario de Lope de Vega*, 6, 195-207.
- VEGA CARPIO, L. de (2007). *Del monte sale quien el monte quema*, Porteiro Chouciño A. M. (Ed.). Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.