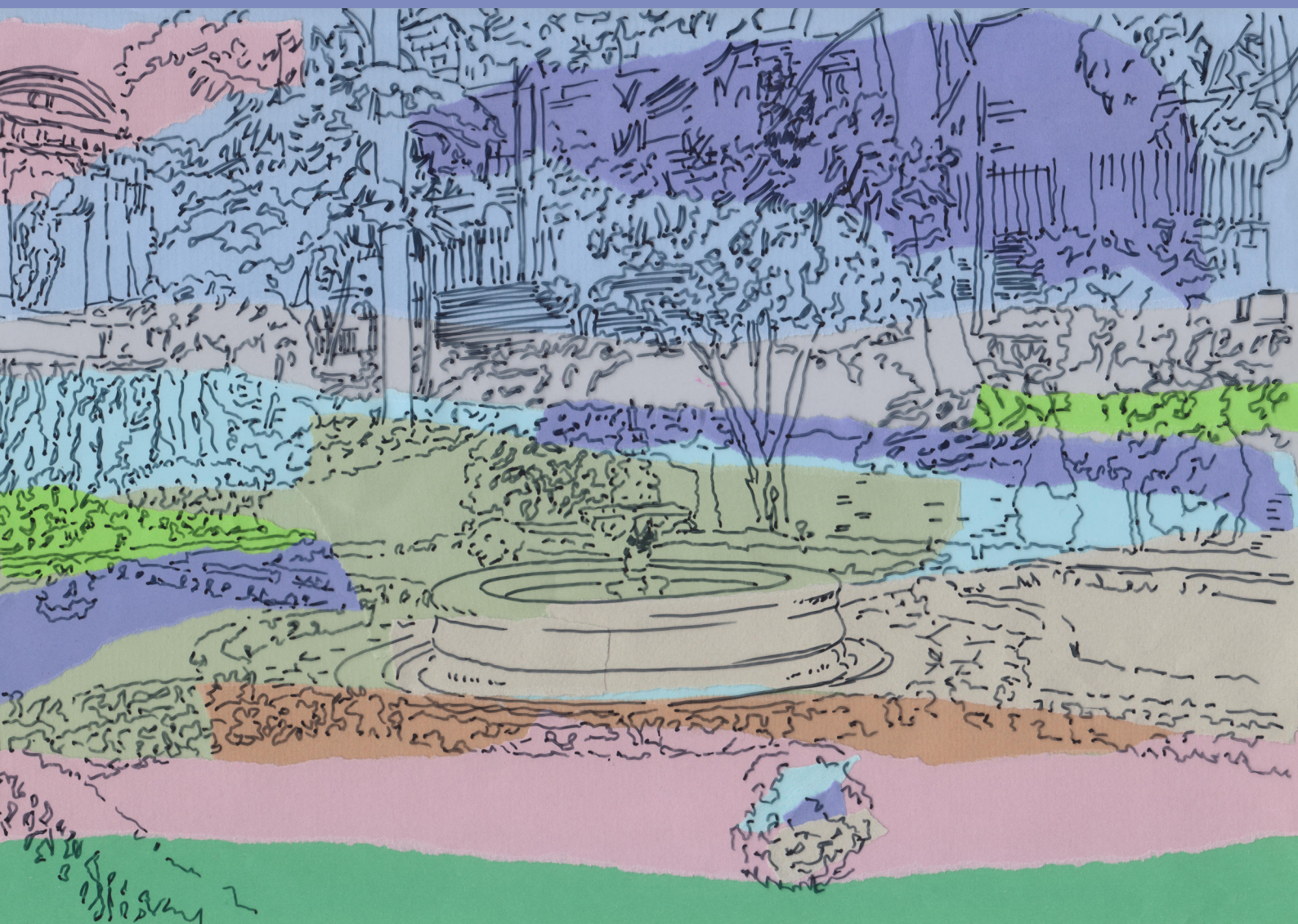


# ENTRESIGLOS: DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO DE ORO (II)

Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza



**JOSEFA BADÍA Y LUZ C. SOUTO (eds.)**



Entresiglos:  
de la Edad Media al Siglo de Oro (II).  
Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza

JOSEFA BADÍA Y LUZ C. SOUTO (eds.)

BADÍA, JOSEFA, Y LUZ C. SOUTO (eds.). *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València: Anejos de Diablotexto Digital, 5, 2020, 571 pp.

ISBN: 978-84-697-8817-2. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-5.

Cubierta: Casa de Cervantes en Salamanca, de Dolores Fernández Martínez.

### **Diablotexto Digital**

Universitat de València  
Departamento de Filología Española  
Av. Blasco Ibáñez, 32  
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862  
diablotextodigital@uv.es  
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

### **Director Honorífico**

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

### **Directoras**

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)  
Xelo Candel Vila (Universitat de València)

### **Secretaría**

Luz C. Souto (Universitat de València)

### **Editor de colección Anejos**

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

### **Editora de sección Sobretextos**

Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

### **Consejo de redacción**

Alejandro García Reidy (EMYRhd - USAL)  
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)  
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)  
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)  
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)  
Federico Gerhardt (CONICET)  
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)  
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)  
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

### **Traductor asesor**

Anthony Nuckols (Universitat de València)

### **Comité Científico**

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)  
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)  
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)  
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)  
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)  
Pura Fernández (CSIC)  
Luis García Montero (Universidad de Granada)  
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)  
Jo Labanyi (New York University)  
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)  
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)  
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)  
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)  
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)  
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)  
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)  
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)  
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)  
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)  
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)  
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)  
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

## ÍNDICE

Nota editorial.....	6
Joan Oleza: perfil de un compromiso .....	7
Un idilio de adolescentes en la <i>Égloga de Virgine Deipara</i> (Monterrey, Galicia, 1581), JULIO ALONSO ASENJO.....	22
Teatro bíblico tras la <i>Restauração Portuguesa: La verdad punida y la lisonja premiada</i> de Manuel Coelho de Carvalho, ROSA ÁLVAREZ SELLERS .....	35
Algunos aspectos de la recepción crítica de Lope en los últimos 50 años (con la BD Artelope como aguja de marear), FAUSTA ANTONUCCI .....	49
Los argumentos musicales de <i>El bobo del colegio</i> , ROSA AVILÉS CASTILLO .....	63
Un drama genealógico de finales del XVI: <i>Don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos Duques de Medina</i> , JOSEFA BADÍA HERRERA .....	76
Estudio y edición digital: <i>Más pueden celos que amor</i> de Lope de Vega, CRISTINA BARREDA VILLAFRANCA .....	92
Voces con doblez, persona interpuesta: La bi-alienación en la traducción teatral diacrónica, JUAN JOSÉ CALVO GARCÍA DE LEONARDO .....	101
La reinención de la figura en el teatro del Siglo de Oro: dos ejemplos portugueses, JOSÉ CAMÕES.....	112
Sobre la temprana recepción de Lope de Vega en Francia, CHRISTOPHE COUDERC .....	128
El compromiso del escritor en la España del siglo XVII: los casos de Quevedo y Calderón, SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA .....	144
Lope de Vega y el género bizantino (novela y teatro): público, autopromoción y mercado editorial, DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ.....	155

La estrategias de un escritor en busca de mecenas: el caso de Luis Vélez de Guevara, TERESA FERRER VALLS.....	167
El ingenioso hidalgo Antonio García de Prado, ALEJANDRO GARCÍA-REIDY .....	192
Colecciones de teatro breve. Acerca de algunas intervenciones fraudulentas en su transmisión, CELSA CARMEN GARCÍA VALDÉS .....	205
Moros y moriscos en la primera etapa de escritura dramática de Lope de Vega (1562-1635), LOLA GONZÁLEZ .....	225
Bocados de oro: testimonios, compilación y transmisión, MARTA HARO CORTÉS.....	243
Una nueva fuente de la <i>Filosofía secreta</i> de Pérez de Moya: las anotaciones de Horologgi a <i>Le metamorfosi di Ovidio</i> de Anguillara, ISABEL HERNANDO MORATA.....	254
La <i>Expostulatio Spongiae</i> : estudio bibliográfico, LUIS IGLESIAS FEIJOO.....	267
Proverbios y cantares en un villancico del maestro Antonio Teodoro Ortells (1647-1706), LOLA JOSA y MARIANO LAMBEA .....	282
Escritura y entorno: de Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárate, TERESA JULIO.....	295
Del texto al hipertexto: el rescate digital del <i>Cristiano desagravio</i> , de Guillén Lombardo, GONZALO LIZARDO MÉNDEZ.....	306
Sobre la fecha de <i>El hijo de los leones</i> y <i>El valiente Céspedes</i> de Lope de Vega, JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ.....	313
<i>El alcalde mayor</i> , de Lope de Vega. Entre comedia y novela, ABRAHAM MADROÑAL .....	325
Análisis de la puesta en escena contemporánea del teatro clásico español: una propuesta de cuestionario para espectáculos, PURIFICACIÓ MASCARELL..	349
Amazonas en libros de caballerías: fascinación, subversiones y distorsiones, SILVIA C. MILLÁN GONZÁLEZ .....	360
El son de la firmeza: música y ruido en <i>El príncipe constante</i> de Calderón de la Barca, CLARA MONZÓ.....	371
Apuntes sobre <i>La entretenida</i> , de Cervantes, JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ.....	380

Lope, <i>Artelope</i> y las traducciones, MARCO PRESOTTO .....	394
El <i>Orlando Furioso</i> como hipotexto: <i>El alcázar del secreto</i> , de Antonio de Solís, MARÍA DEL MAR PUCHAU DE LECEA .....	410
Los clásicos en un tuit: difundir, divulgar, comunicar el teatro del Siglo de Oro, EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS .....	421
Para una sociografía literaria: a propósito de Góngora y su vida y escritos, PEDRO RUIZ PÉREZ.....	448
El lego Clemente en la tradición dramática de Caudete, FRANCISCO SÁEZ RAPOSO .....	463
Lucas Fernández digital, JAVIER SAN JOSÉ LERA .....	476
De segunda dama a dama suelta: variaciones sobre un tipo teatral en la comedia cómica de Lope de Vega, MARCELLA TRAMBAIOLI .....	491
Para una historia de la censura teatral en España: la base de datos <i>Clemit</i> , HÉCTOR URZÁIZ.....	505
“En ondas de escarlata”. Presencias de la guerra en las comedias del primer Calderón, GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS .....	513
<i>Dialogyca BDDH</i> : estructura, metodología y avances de un proyecto de humanidades digitales, GERMÁN REDONDO PÉREZ y ANA VIAN HERRERO.....	530
Continuidades y discontinuidades en <i>Los amantes</i> de Andrés Rey de Artieda, MARC VITSE .....	543
Construyendo una poética para el relato de viaje en la Edad Media: entre la <i>Embajada a Tamorlán</i> y <i>Andanças y viajes de Pero Tafur</i> , KAROLINA ZYGMUNT .....	556
Tabula gratulatoria .....	568

## NOTA EDITORIAL

Entre el 19 y el 21 de octubre de 2016, en Valencia se celebró el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, que, con el patrocinio de la Generalitat Valenciana y la Universitat de València, reunió a numerosos participantes de universidades y centros de investigación españoles y extranjeros. Por entonces, de este modo el Departamento de Filología Española rindió un homenaje al profesor Joan Oleza en días de intenso trabajo y no pocas emociones. Colegas, amigos y tantos de sus discípulos quisieron unirse a la celebración y en el Congreso se abordaron y debatieron temas que, como muestra su perfil en páginas siguientes, han ocupado un lugar en la vasta producción de Oleza como investigador: desde la novela del siglo XIX a la literatura contemporánea o la teoría de la literatura, desde el teatro de los Siglos de Oro a las nuevas tecnologías y la reflexión sobre el papel que estas han de jugar en el nuevo humanismo.

Ahora, en formato digital se publican algunas de aquellas contribuciones. Otras ya vieron la luz en los números 2, 3 y 4 de esta colección (2017, 2018 y 2019), así como en el número 2 (2017) de *Diablotexto Digital*, revista de crítica literaria que nació en formato papel bajo el impulso de Oleza en 1994, y que se ha visto refundada en su nueva etapa como publicación en red (OJS), en un deseo por parte de sus discípulos de retomar aquel proyecto como muestra de reconocimiento a su labor. En este volumen, n.º 5 de la Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, se publican trabajos especialmente vinculados con la Edad Media y el Siglo de Oro, mediante los cuales sus autores han querido sumarse generosamente a este homenaje. Todos ellos aúnan temas muy queridos por Oleza y fundamentales en su trayectoria investigadora.

Muchas gracias por su contribución.

Josefa Badía Herrera  
Consuelo Candel Vila  
Teresa Ferrer Valls  
Javier Lluch-Prats  
Luz C. Souto Larios

## JOAN OLEZA: PERFIL DE UN COMPROMISO



Nacido en Palma de Mallorca, el 3 de febrero de 1946, Joan Oleza cursó sus estudios primarios y medios en el Colegio de Jesuitas de Montisión en Palma de Mallorca. En 1960 su familia se trasladó a Valencia, donde acabó el bachillerato y se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras en 1965 y, un año después, en la Escuela de Periodismo de Madrid. Realizó estos estudios simultáneamente y en 1967 obtuvo el título de la Escuela Oficial de Periodismo y en 1968 el de Licenciado en Filología Moderna. Ese mismo año fue contratado como profesor de la Escuela de Periodismo de la Iglesia, como profesor del Instituto Isabel de Villena, y como ayudante de clases prácticas de la Facultad de Filosofía y Letras, en Valencia. En 1969, al obtener una Beca de Formación del Personal Investigador, se dedicó por completo a la enseñanza universitaria. En la Universidad de Valencia, bajo la dirección del profesor Rafael Benítez Claros, realizó su Tesis Doctoral, *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX*, que defendió en 1972.

Las difíciles circunstancias de esos últimos años de la dictadura, que afectaron a la Universidad de Valencia, así como el final de la beca y de su doctorado, lo impulsaron a aceptar un contrato de profesor en la Odense Universitet (Dinamarca), adonde se trasladó en septiembre de 1972. Permaneció hasta el verano de 1974 en dos cursos decisivos para su formación



científica en un ámbito internacional y plenamente actualizado: realizó visitas a las universidades vecinas de Aarhus y København e impulsó la difusión de las literaturas hispánicas, promoviendo, entre otras, las visitas del poeta y editor Carlos Barral y del joven novelista por entonces Mario Vargas Llosa.

Se reincorporó a la Universidad de Valencia en septiembre de 1974, como profesor adjunto interino, y simultaneó esta dedicación con la de profesor contratado por el Colegio Universitario de Castellón, en aquel tiempo asignado a la Universidad de Valencia. Durante los años 1974-1978 reanudó la implicación política de los años anteriores a su partida, ahora encuadrado como militante del clandestino Partido Comunista de España, que contribuyó a reconvertir en Partit Comunista del País Valencià, y de cuyo Comité del País formó parte, así como de su Comité Executiu y del Secretariat del Comité Executiu. Dirigió la revista *Cal Dir*, órgano del PCPV, en la que con un conjunto de periodistas profesionales (Rosa Solbes, Jesús Sanz, Jordi Pérez Boix, Manolo Peris...), profesores universitarios (Ernest García, Josep Lluís Sirera...), y artistas plásticos (el Equipo Crónica o el galerista Vicente García, entre otros), trató de llevar adelante una prensa de partido abierta a otras perspectivas democráticas y con un formato competitivo. Durante este período la revista fue secuestrada en varias ocasiones, por efecto de la llamada Ley Fraga (Ley de Prensa e Imprenta, 1966), y muy especialmente con motivo de las últimas ejecuciones del franquismo, en el verano de 1975, cuando sufrió un atentado con bomba, colocada en los talleres donde se imprimía. Tomó parte comprometida en la lucha clandestina, y pactó con el Gobierno Civil de Valencia la visita de Santiago Carrillo a la ciudad, todavía en la ilegalidad, y coorganizó su primer mitin público en la plaza de toros de Valencia. Además, en la ciudad protagonizó la "salida a la luz" de los dirigentes comunistas, su primera aparición pública como tales, presentando a la dirección del mismo, junto con Antonio Palomares, Secretario General, en el salón de actos de la entonces Facultad de Económicas, ante un numerosísimo público. En 1976 fue miembro de la Junta Democrática, colaborando por entonces con el profesor Manuel Broseta, posteriormente asesinado por ETA, y una vez legalizado el Partido fue uno de los coordinadores de su primera campaña electoral, culminada en junio de 1977. En 1978, tras la aprobación de la Constitución, hizo pública la dimisión de sus cargos y abandonó la militancia de partido, para resituarse, ya en democracia, como intelectual independiente.

En noviembre de 1975, con veintinueve años, obtuvo por Concurso Oposición la plaza de Profesor Agregado de la Universidad de Barcelona, de la que tomó posesión en enero de 1976. En abril de ese mismo año, y por traslado, obtuvo la plaza de Profesor Agregado de Literatura Española de la Universidad de Valencia y, en 1979, al quedar vacante la plaza, en ella obtuvo por Concurso de méritos la plaza de Catedrático de Literatura Española.

En esos primeros años como agregado/catedrático contribuyó a impulsar la transformación democrática de la Universidad de Valencia. En el curso 1976-77 fue nombrado Secretario de la Facultad de Filosofía y Letras, tras las primeras elecciones democráticas, al integrar una candidatura encabezada como Decano por el catedrático de Historia de la Filosofía Fernando Montero. En 1978, junto con un grupo de profesores, promovió la emancipación de la Facultad de Filología, a fin de dar marco a una especialización propia en lenguas y literaturas modernas, hasta entonces inexistente, y redactó sus estatutos. Como resultado de las primeras elecciones a la nueva Facultad, por entonces fue elegido Vicedecano en una candidatura encabezada por el catedrático de Filología Valenciana Manuel Sanchis Guarner, a quien sustituiría tras su jubilación en 1981. Así, convocadas nuevas elecciones, Oleza fue elegido Decano de la Facultad, cargo en el que permaneció hasta marzo de 1985. Durante este tiempo fue miembro del claustro constituyente de la Universidad de Valencia, que se resolvió con las primeras elecciones democráticas a Rector de 1984, y con la aprobación de sus Estatutos en 1985.

Entre finales de los 70 y principios de los 80, años de la llamada *batalla de Valencia*, su compromiso cívico lo llevó a defender las posiciones de la Facultad de Filología, como decano, y del Departamento de Filología Valenciana, frente a los diferentes intentos, promovidos desde la Generalitat y desde determinados partidos y asociaciones civiles, de legalizar el secesionismo lingüístico del valenciano frente al catalán. En aquel clima de tensión civil, con manifestaciones callejeras violentas y agresiones que llegaron hasta el estallido de una bomba en casa del escritor Joan Fuster, el doble atentado con bomba al profesor Sanchis Guarner, o en el propio Departamento de Literatura Española, en el despacho del profesor Pedro de la Peña, las iniciativas tomadas como decano, como escritor y como intelectual, y la intervención en diversos foros públicos (Programas de la televisión nacional

como *La clave* o *Esta es mi tierra...*, debates en la radio o la prensa), provocarán una campaña pública contra el profesor Oleza (dirigida desde el diario *Las Provincias*), reiteradas amenazas tanto anónimas como públicas, y hasta una iniciativa en la que los partidos promotores del secesionismo lingüístico llevan al plenario del Ayuntamiento de Valencia la propuesta de declarar al intelectual Joan Fuster, al cantante Raimon, al escultor Andreu Alfaro, al editor Eliseu Climent y al decano Joan Oleza como *personas no gratas* a la ciudad de Valencia, iniciativa que fracasó y provocó la reacción de diversos municipios del País Valenciano, que les ofrecieron su homenaje, a veces con el reconocimiento formal de *personas gratas*.

Su esfuerzo profesional se dedicó en estos años a la constitución y consolidación del Departamento de Literatura Española en 1978, del que fue Director. Por medio de sucesivas elecciones, y según van cambiando las leyes del período, este se reestructuró como Departamento de Filología Española, hasta 1990, en que ya plenamente consolidado, renunciará definitivamente al cargo. Cabe destacar su contribución a la internacionalización de la actividad científica, promoviendo los primeros programas Erasmus (fue corresponsable de los de Mainz y Bolonia), los convenios con otras universidades (Westfield College, de la University of London; Università degli Studi di Bologna; University of Virginia; University of Chicago; Centro Studi Sul teatro Medioevale e Rinascimentale, de Roma...), o aceptando impartir un curso anual de posgrado en la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana de Madrid. En este línea, junto con el Departamento de Filología Española, promovió la organización de un Congreso de homenaje y el nombramiento como Doctor Honoris Causa al profesor John Varey, Principal del Westfield College, como representante del Hispanismo Internacional, en agradecimiento a su esfuerzo por llenar el hueco que el exilio exterior o interior de los grandes hispanistas e intelectuales de la República había dejado en las universidades españolas. Así también, en aquel periodo el Departamento organizó otros congresos internacionales de carácter monográfico, que asentaron sus distintas áreas de especialización: *Borges: entre la tradición y la vanguardia* (1987); *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII* (1989); *Historias y ficciones (La prosa en el otoño de la Edad Media)* (1991); *Al filo del milenio* (1993).

En ese contexto, el crecimiento de todo un equipo de investigación del teatro y la literatura españolas se acompasó con iniciativas como la creación de

la revista *Cuadernos de Filología*, codirigida por Joan Oleza, o la firma de una serie de contratos de investigación y publicación con la editorial Tamesis Books, de Londres, y con la Institución Alfonso el Magnánimo (contratos desde 1980 a 1983, y después con su sucesora, la IVEI, entre 1989 y 1992, todos sobre la teatralidad barroca).

También en estos años comenzó el esfuerzo por conocer y restituir el legado cultural de la República y del exilio, y por recuperar la memoria histórica. En este sentido, en 1987 especial significado cobra la participación del profesor Oleza como invitado en el *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas*, organizado por la Generalitat Valenciana en conmemoración del *II Congreso de Escritores en defensa de la cultura*, celebrado en Valencia en 1937, como capital de la República. Y en esta línea hay que resaltar su participación en 1992 en el comité científico organizador del *I Congreso Internacional Miguel Hernández*, celebrado en Alicante-Elche-Orihuela; la organización del *Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto español*, en Valencia, en 1993, con la concesión a título póstumo al escritor de la medalla de la Universidad de Valencia, cuya lección magistral impartió Francisco Ayala. Este primer Congreso aubiano abriría una línea de investigación continuada por Oleza hasta la actualidad, centrada en la obra de Max Aub y en la recuperación del legado cultural y literario del exilio.

Desde mediados de los años 90, su vida profesional va siendo pauta por su atención a las políticas de investigación y su inmersión en el Plan Nacional I+D+i, contribuyendo a trasladar el campo de las Humanidades hacia la investigación regulada y sistemática, consolidando en España el trabajo de investigación en equipo, con numerosas incorporaciones de profesores de otras universidades, nacionales e internacionales, y la asignación de un número relevante de contratos y becas de investigación. El primer proyecto competitivo que dirigió fue de la Generalitat Valenciana, en 1995, con el título de "Escritura e imágenes de la mujer entre dos Fines de Siglo" (1996-1998), además de participar en otros del Plan Nacional, dirigidos por Mercedes de los Reyes Peña ("Catalogación bibliográfica del Teatro Español del Siglo XVI", 1993-1995) y del Plan de la Generalitat, dirigido por Teresa Ferrer Valls ("Diccionario de Argumentos del Teatro de Lope de Vega", 1996-1998). Desde entonces, aparte de colaborar en otros proyectos, dirigió de forma ininterrumpida los siguientes proyectos del Plan Nacional: BFF2000-1292

(2001-2003), BFF2003-06390 (2004-2006), HUM2006-09148 (2007-2009), FFI2009-12730 (2010-2012), FFI2012-34347 (2013-2015), FFI2015-71441 REDC (2016-2017) y FFI2016-80314-P (este dirigido por Jesús Tronch Pérez, 2017-2019). Además, el profesor Oleza ha liderado el proyecto de mayor masa crítica conformado en España en el campo de la Filología, la Historia o la Filosofía, coordinando doce grupos de investigación de prestigio, cincuenta y dos universidades nacionales y extranjeras, y más de ciento cincuenta investigadores, tras obtener el patrocinio del Programa Consolider-Ingenio 2010, el más selectivo de la investigación de excelencia: CSD 2009-00033, *Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación* (2010-2015). En 2011, un equipo interdisciplinar de muy diferentes especialidades, bajo su dirección, desarrolló un proyecto titulado *Cultura y sociedad en la era digital*, constituido por un consorcio de la Universitat de València, la Universitat Politècnica de València y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, así como varias instituciones museísticas; un proyecto seleccionado para integrar el Valencia Campus Internacional de Excelencia (MCI Cultura.S). En 2016, la Generalitat Valenciana reconoció su proyecto de investigación *Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica* como proyecto Prometeo 2016/133, en el marco del programa de financiación de grandes proyectos de excelencia.

Como estudioso, el profesor Oleza se ha especializado en diversos momentos de la literatura y la cultura españolas, concebidas siempre desde una perspectiva internacional: el teatro de los siglos XVI y XVII (Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, las prácticas escénicas...), las narrativas del siglo XIX (el Romanticismo, Clarín, Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez...), el proceso de configuración, desarrollo y crisis de la Modernidad (desde la temprana Modernidad del XVII hasta la crisis de final del siglo XX y las primeras décadas del XXI); la literatura del exilio, y en especial la obra de Max Aub; la literatura actual, la Posmodernidad y el giro cultural del siglo XX al XXI, con la configuración de una era de la comunicación. De igual modo ha dedicado una atención crítica a la sociología, la historia y la actualidad de la literatura catalana, a la que ha colaborado con obra creativa propia.

No ha constituido, en este aspecto, una estrategia cerrada de especialización, aunque la diversidad de campos en los que ha venido trabajando han tenido una rigurosa exigencia de especialización: ha

defendido, por consiguiente, la diversidad de la especialización frente al monocultivo y ha trabajado siempre con disciplinas transversales: la teoría literaria, la historia cultural, la historia social, las nuevas tecnologías... La literatura le ha interesado siempre como una esfera autónoma de actividad en el contexto de los grandes procesos históricos y culturales. La diversidad de intereses en su vocación investigadora ha ido de la mano, pues, de una decidida voluntad por motivar en los jóvenes la vocación hacia la investigación, algo que ponen de manifiesto las treinta y una tesis doctorales que ha dirigido hasta hoy. Así también, actualmente sus trabajos son reseñados, citados y destacados como aportaciones de referencia en los principales manuales de historia de la literatura, así como en múltiples publicaciones en revistas internacionales y nacionales, en monografías y ediciones propias de los campos en los que se ha especializado, registrándose en los principales índices y portales bibliográficos. En 2004 obtuvo seis sexenios de investigación, evaluados positivamente por la CNEAI, el máximo que admite la legislación. En 2007 consiguió el reconocimiento de la Universitat de València al mérito en la investigación.

Ha formado parte de las siguientes comisiones de evaluación de la investigación: Vocal Asesor de la *Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad investigadora* (CNEAI). Ministerio de Ciencia e Innovación. Presidente del Comité 11. 2002. Vocal: 2000-2001; Experto del Ministerio de Ciencia e Innovación para la evaluación de Proyectos de Investigación, dentro del Plan Nacional I+D. 2007-2008; Experto de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) para la acreditación de profesorado universitario. Desde 2008; Evaluador de la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP) para Proyectos de Investigación Científica, dentro del Plan Nacional de Investigación; Evaluador de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya; Evaluador de la Agencia para la Calidad del Sistema Universitario de Castilla y León (ACSUCYL).

Ha sido *Visiting Professor* en varias instituciones universitarias: University of Chicago, Università degli Studi di Bologna, Westfield College (University of London), Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de La Plata; conferenciante en numerosas universidades nacionales e internacionales, y en instituciones como el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de España,

la Fundación March, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Agencia Española de Cooperación Internacional o el Museo degli Uffizi en Florencia.

Ha sido distinguido con diversos premios y reconocimientos a su trabajo intelectual. En 1971 fue Premio Nacional de Teatro Ciudad de Teruel por su obra *Historia de Amos*. En 1980 fue nombrado Conseller de número de la Institución Alfonso el Magnánimo, organismo de investigación de la Diputación Provincial de Valencia. En 1984 fue nombrado Conseller de número de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació de la Generalitat Valenciana. En 1981 obtuvo el Premi Jaume Roig de Novel·la por *Tots els jocs de tots els jugadors*, que también obtuvo el Premio de la Crítica del País Valenciano.

Por tales motivos, en octubre de 2016 el Departamento de Filología Española, con la colaboración de la Universitat de València y de la Generalitat Valenciana, convocó el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, en homenaje a su trayectoria, que obtuvo un gran éxito de convocatoria. En 2017 la Universidad Nacional de La Plata le otorgó el Doctorado Honoris Causa. Recientemente, la Academia de las Artes Escénicas de España le ha concedido su medalla de oro, en representación del proyecto TC/12 Consolider.

Forma parte del Comité científico de numerosas revistas internacionales (*Criticón*, Toulouse; *Bulletin of Spanish Studies*, Glasgow; *Olivar*, La Plata; *Hispanic Research Journal*, London; *La Tribuna*, La Coruña; *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander; *Itinerarios*, Varsovia; *Drammaturgia*, Firenze; *Anales galdosianos*, Boston; *Anuario Calderoniano*, Pamplona; *Iberic@l*, París. Sorbonne; entre otras), del Comité Asesor de Editoriales (Ediciones del lado de acá, La Plata; Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid). En la Universitat de València fundó y dirigió la revista *Cuadernos de Filología/Quaderns de Filologia y diablotexto*. Actualmente es Presidente honorífico de la primera y de la segunda etapa de la ahora denominada *Diablotexto Digital*.

Ha presidido el Comité de Organización de diferentes Congresos internacionales: *Congreso Internacional Teatro y prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII* (Valencia, 1989); *Convegno Internazionale sul Teatro Spagnolo ed Italiano del Cinquecento*, en codirección con el professor Rinaldo Froldi (Università degli Studi di Bologna-Volterra, 1991), que incluyó la producción y

representación de sendas tragedias, *La Gran Semíramis*, por el lado español, y *La Sophonisba*, por el italiano; *Congreso Internacional Al filo del milenio* (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, con la concesión a título póstumo de la medalla de la Universidad de Valencia a Max Aub (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista* (Valencia, 1998); *Congreso Internacional Lope de Vega y el teatro clásico español* (Valencia, 2012). Ha formado parte del comité científico de muchos otros, entre los cuales destacan varios de los *Congresos Internacionales Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992, 1997, 2001, 2005, 2009 y 2013); el *Congreso-Centenario Leopoldo-Alas, un clásico contemporáneo*, (Oviedo. 1999-2001), formando parte del Comité Nacional del Gobierno español para la organización de los actos por el *Centenario de Leopoldo Alas, Clarín*; el *Congreso Internacional La Biblia en el teatro español* (CILENGUA-Instituto Orígenes del Español, San Millán de la Cogolla, 2008), etc.

Actualmente es Profesor Emérito de la Universitat de València.

## Publicaciones

Entre sus numerosas publicaciones, destacamos algunas de ellas en relación con sus principales líneas de investigación:

### 1. Literatura española de la Edad Media a los siglos XVI y XVII

#### 1.1. Libros

*From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of European Theatre*, New York, IDEA, 2012.

*L'architettura dei generi nella Comedia Nuova di Lope de Vega*, Rímìni, Pannozzo Editore, 2012.

*Teatro y prácticas escénicas*, I. Director Joan Oleza. Vol. colectivo, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

*Teatro y prácticas escénicas*, II. *La Comedia*. Director Joan Oleza. Vol. colectivo. London, Támesis Books, 1986.

Juan Ruiz de Alarcón: *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Prólogo, edición crítica y notas a cargo de Teresa Ferrer y Joan Oleza, Barcelona, Planeta, 1986.



## 1.2. Artículos y capítulos de libro

- "Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII", *Anuario de Lope de Vega*, n.º 23, 2017, pp. 6-33.
- "De la práctica escénica popular a la *Comedia nueva*. Historia de un proceso conflictivo", en M.<sup>a</sup> del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2013, pp. 65-82.
- "Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos", *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, n.º 7, 2013, pp. 105-140.
- "La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones". En colaboración con Fausta Antonucci, *Rilce*, vol. 29, n.º 3, 2013, pp. 687-741.
- "Trazas, funciones, motivos y casos", en Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.
- "De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión", *Revista de literatura. CSIC*, vol. LXXI, n.º 141, 2009, pp. 39-56.
- "El primer Lope: un haz de diferencias", *Ínsula*, n.º 658, 2001, pp. 12-14.
- "La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*", en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- "Del primer Lope al *Arte Nuevo*". Estudio Preliminar, en Donald Mc Grady (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Editorial Crítica, 1997, pp. IX-LV.
- "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la *Comedia*", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, n.º 8, 1995, pp. 85-119.
- "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

"La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 153-223.

"Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo". En colaboración con Teresa Ferrer Valls, en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Valey by his Colleagues and Pupils*, Queen Mary and Westfield College, London, 1991, pp. 145-154.

"La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, X, 1990, pp. 203-220.

"Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 9-45.

## 2. Siglo XIX

### 2.1. Libros

Leopoldo Alas, Clarín. *Su único hijo*. Edición crítica de Joan Oleza, Madrid, Cátedra, 1990; 2.<sup>a</sup> ed. en 1994; 3.<sup>a</sup> en 1998.

Leopoldo Alas, Clarín. *La Regenta*. Edición crítica de Joan Oleza, con sendos prólogos en los respectivos volúmenes, Madrid, Cátedra, 2 vols. 1984, 640 pp. y 592 pp. respectivamente. La 2.<sup>a</sup> edición, muy retocada, fue publicada entre 1986 y 1987.

*La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976, 224 pp. 2.<sup>a</sup> ed. modificada en Barcelona, Laia, 1984, 250 pp.

### 2.2. Artículos y capítulos de libro

"Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, pp. 63-88.

"Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LXXXIII, 2007, pp. 177-200.

"Lecturas y lectores de Clarín", en VVAA, *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, 2 vols., pp. 253-287.

- “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”, en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 776-794.
- “La génesis del realismo y la novela de tesis”, en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 410-435.
- “Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso”, en Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y Crítica*, Actas del VIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, pp. 111-146.
- “Su único hijo versus *La Regenta*: una clave espiritualista”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 421-444.
- “*La Regenta* y el mundo del joven Clarín”, en Franck Durand (ed.), *La Regenta. “El escritor y la crítica”*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 15-36.

### 3. Siglos XX y XXI

#### 3.1. Libros

- Trazas y bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2012.
- Max Aub, *Obras Completas*. Joan Oleza (Editor General), con la colaboración de los muchos editores de cada uno de los textos. 14 tomos. I (*Obra Poética Completa*, 2001), II (*El Laberinto mágico I. Campo cerrado. Campo abierto*, 2001), III-A (*El Laberinto mágico II. Campo de sangre. Campo del moro*, 2002), III-B (*El Laberinto mágico II. Campo de los almendros*, 2002), IV-A (*Relatos I: Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, 2006), IV-B (*Relatos II: Los relatos de El laberinto mágico*, 2006), V-A (*Campo francés*, 2009), V-B (*Manual de Historia de la literatura española*, 2009), VI (*Novelas, I: Las buenas intenciones. La calle de Valverde*, 2008), VII-A (*Primer Teatro*, 2002), VII-B (*Teatro breve*, 2002), VIII (*Teatro mayor*, 2006). Todos ellos publicados en Valencia, Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim. IX-A (*La narrativa apócrifa, I: Jusep Torres Campalans*, 2019), IX-B (*La narrativa apócrifa, II: Luis Álvarez Petreña. Juego de cartas*, 2019), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert (2019).

Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. *La vuelta al siglo de un novelista*. Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2 vols., 2000.

### 3.2. Artículos y capítulos de libro

"El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis", *Asclepio*, vol. 65, n.º 2, 2013, pp. 15-23.

"Rafael Alberti, Max Aub, Picasso: urdimbres", *El correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, n.º 1, 2006, pp. 188-205.

"Max Aub: Entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo", en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 15-36.

"Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo", en Facundo Tomás (ed.), *La novela de artista. Tercer encuentro Internacional "En el país del arte"*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 301-330.

"Voces en un campo de sangre: Max Aub y los penúltimos episodios nacionales", *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, n.º3, 2002, pp. 45-64.

"Fronteras interiores; *Los muertos mandan* y los límites del naturalismo en la obra de Blasco Ibáñez", en Facundo Tomás (ed.), *En el país del arte*, Valencia, Biblioteca valenciana, 2000, pp. 123-146.

"*Beatus ille* o la complicidad de historia y novela", *Bulletin Hispanique*, vol. 98, n.º 2, 1996, pp. 363-384.

"Un realismo posmoderno", Monográfico *El espejo fragmentado*, *Ínsula*, n.º 589-590, 1996, pp. 39-42.

"Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo", en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I, 1996, pp 93-122.

"Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo", *diablotexto*, n.º 1, 1994, pp. 79-106.

"La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, n.º 3, 1993, pp.113-126.

## 4. Pensamiento teórico

### 4.1. Libros

*Sincronía y Diacronía: la dialéctica interna del discurso poético*, Valencia, Prometeo, 1976.

#### **4.2. Artículos y capítulos de libro**

"Multiculturalismo y globalización. Pensando históricamente el presente desde la literatura", *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 2004, n.º 4, pp. 133-156.

"Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo xx*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 81-97.

"La modalización del discurso narrativo". En colaboración con Santiago Renard, *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 529-540.

"La formalización del punto de vista narrativo", *Cuadernos de Filología*, 1-3, 1983, pp. 237-271.

"La ideologización del texto literario", en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 176-226.

"Bases para una semiótica del discurso narrativo", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics and Literary Theory*, n.º III-2, 1979, pp. 111-143.

### **5. Temes valencians i de literatura catalana**

#### **5.1. Llibres**

Llorenç Villalonga, *Relats*. Edició de Joan Oleza, Alzira, Bromera, 1996.

*Història i Literatures*. Joan Oleza i Josep Lluís Sirera, Valencia, Institució Alfons El Magnànim / Institució valenciana d'estudis i 20oord.20ondenc, 1985.

#### **5.2. Articles i capítols de llibre**

"La literatura a l'era de la 20oord.20onde: el salt evolutiu d'una pràctica social", en Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalinda Pons i Josep Antoni Reymés (eds.), *Transformacions: Llenguatges teòrics i relacions interartístiques*, Pubs. De l'Abadia de Montserrat, Eds. UIB, 2010, pp. 405-432.

- "Gebiete in Llorenç Villalonga Erzählungen: zu «Julieta Récamier»", en Pere Rosselló (ed.), *Llorenç Villalonga und sein Werk*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2004, pp. 107-122.
- "Els relats de Villalonga: un realisme ambigu", en Angels Santa (ed.), *Camins creuats. Homenatge a Victor Siurana*, Lleida, Pagés editors, 1997, pp. 51-84.
- "*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell", en Rafael Beltrán y Josep Lluís Sirera (eds.), *Historias y ficciones*, Universitat de València, 1992, pp. 323-336.
- "Literatura i País Valencià: una meditació", *Revista de Catalunya*, Barcelona, n.º 5, 1987, pp. 155-168.
- "El Misteri d'Elx, hereu d'un antic esplendor". En col·laboració amb Teresa Ferrer Valls, en *Món i misteri en la Festa d'Elx*, València, Generalitat Valenciana, 1986, pp. 194-204.
- "*Falles folles fetes foc. L'epopeia del llenguatge*", *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarnier*, I, Universitat de València, 1984, pp. 247-254.
- "L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés", *Lletres de canvi*, n.º 7, 1982, pp. 29-44.
- "La situació actual de la narrativa: entre l'autofàgia i la passió de contar", *Trellat*, n.º 4, 1981, pp. 26-35. Reproduït en Vicent Salvador i Adolf Piquer (eds.), *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*, València, 3 i 4, 1992, pp. 69-82.

## 6. Obra creativa

- La vida infidel d'un Arlequí*. Novel·la. Lleida, Pagès Editors, 2009.
- La Estrella de Sevilla*. Versió de Joan Oleza para la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Direcció de Miguel Narros, "Textos del Teatro Clásico", n.º 2, Madrid, 1998.
- Cuerpo de transición*. Novela. Alicante, Aguaclara, 1993.
- Tots els jocs de tots els jugadors*. Novel·la. València, Prometeo, 1981.
- La mansión roja*. Novela. Valencia, Prometeo, 1979.

# UN IDILIO DE ADOLESCENTES EN LA ÉGLOGA DE VIRGINE DEIPARA (MONTERREY, GALICIA, 1581)\*

JULIO ALONSO ASENJO

Universitat de València

## 1. Égloga

En Monterrey (Galicia), 1581, para la fiesta de la Concepción, como parece que venía siendo tradicional en el colegio<sup>1</sup>, se representó la *Égloga de Virgine Deipara*, por unas fechas que ven cultivar el mismo género en el teatro escolar de distintas partes del territorio hispánico (Alonso Asenjo, *CATEH*)<sup>2</sup>. Por las mismas fechas, en carta del 17 de febrero de 1582 al Secretario de Estado, Antonio de Eraso, Cervantes confiesa estar “criando a *Galatea*”. Ciertamente que la égloga dramática, lírica o narrativa venía cultivándose, aunque con rasgos

---

\* Este estudio se ha hecho en reconocimiento a D. Joan Oleza, quien, como director de tesis, encaminó mi actividad investigadora hacia el teatro escolar de los jesuitas del ámbito hispánico.

<sup>1</sup> En el mismo Colegio, el 8 de diciembre de 1578, se había representado el *Diálogo de la Concepción* de Bartolomé Bravo y en el Prólogo a la fiesta de 1581, ms. de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, Colección de Cortes, sign. 9-2566 (385), fol. 24r, esta se compara con la de “el año pasado”.

<sup>2</sup> *CATEH* está por el “Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico o Base de datos de *TeatrEsco*”, desde 2002, en [http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm). Véanse en Sevilla F. 25 (1556 / 1559), en Valladolid, F. 2534 (1580), en Segovia las fichas n.º 173 (1588), 175 (1577), 293 y 294 (s. a), y especialmente para México en los años 1585, 1589 y c. 1590: FF 870, 871 y 859. 860, 863, 864, 865, 2586, 2587, 2589.

adventicios (Gómez; Honda), desde fines del siglo xv y nunca cesó en España desde sus primeras manifestaciones en la práctica humanística o escolar, desde Partenio Tovar y el Bachiller de la Pradilla en la transición del siglo xv al xvi y en otros géneros, de lo que son muestra tanto Juan del Encina como Garcilaso y el autor de la *Égloga de Torino*, incluida en la *Questión de amor* (1508-1512; ed. 1513). Pero lo pastoril virgiliano, empezando por “las rústicas *Bucólicas* de Teócrito, antiguamente imitadas del famoso poeta Lope de Rueda” (Lope de Vega en la dedicatoria de *La Arcadia*) parece triunfar por los años en que aparece nuestra *Égloga* con los llamados libros de pastores, que ocupan toda la segunda mitad del siglo xvi por lo menos, con las *Dianas* y los *Pastores de Filida*, con *La Galatea* y *La Arcadia*; y con la reedición de las églogas lírico-dramáticas de Garcilaso en *Anotaciones* de Sánchez de las Brozas a las *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega*. También en traducción de fray Luis de León (1574; 2.<sup>a</sup> ed. 1577) se leyeron las *Bucólicas* virgilianas y la especulación del mismo en el tratado-diálogo *De los nombres de Cristo*, especialmente el de “Pastor” (ed. 1585), ideado por los años de la *Egloga de Virgine Deipara*, que muestran hasta qué punto lo pastoril estaba tan de moda por esos años que hasta el populista Lope de Rueda se vio llevado a cultivarlo en sus *Colloquios* (Oleza Simó, 1984: 246).

La *Égloga de Virgine Deipara* forma parte de un volumen de textos manuscritos y uno impreso, dramáticos y de otro género, de la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, sign. 9-2566 (385), f. 24r-45v (Alonso, *CATEH*, F. 146 y ed. de 2017). El texto, anónimo, uno de los tres extensos de género dramático de los jesuitas de Galicia que se conservan, se presenta, junto al primero, el [*Diálogo*] de la *Concepción* de Bartolomé Bravo, 1578.

Recientemente, César Brandariz en varias obras (de 1999 a 2011) con el traslado de los hipotéticos orígenes de Miguel de Cervantes a los “Montes de León”, en la comarca entonces gallega de Sanabria, y de la implicación de aquellos paisajes y parajes en la trama del *Quijote*, tomando cuenta de la presencia en la égloga de un personaje llamado “Sanabrius” o “Sanabrio”, procedente precisamente de la zona que explica su nombre, y asegurando que se da identidad caligráfica de alguna de las partes de la *Égloga* con la caligrafía de Cervantes, ha atribuido la autoría de esta obra, en todo o en parte, a Cervantes, que habría recibido el encargo de componer y así



colaborar en los festejos, como antiguo alumno del colegio de Monterrey. Sin embargo, la hipótesis de la autoría cervantina de la *Egloga de Virgine Deipara* aparece del todo inconsistente, pues no consta la presencia de Cervantes en aquel colegio ni de niño ni de adulto, concretamente en 1581 (cuando estaba en Lisboa y de allí vuelve a Madrid); y difícilmente podía ostentar algún mérito para este encargo, salvo su supuesta condición de exalumno; además, la caligrafía cervantina no puede identificarse con ninguna de las seis manos que copiaron el texto. Pero esta *Égloga de Virgine Deipara* es obra bien planificada de un jesuita que vivió los festejos de la Concepción de 1581, y este pensábamos que podía haber sido Bartolomé Bravo, todavía profesor en el colegio de Monterrey, autor del citado *Diálogo de la Concepción*, cercano en cronología, marco y varios elementos a esta *Égloga*<sup>3</sup>. Pero es sólida la reciente atribución por J. I. González Montañés de la autoría de esta obra al P. Diego García Rengifo<sup>4</sup>.

Estamos ante una égloga al estilo de Virgilio, aunque carece de algún componente de lo bucólico. No faltan en ella hechos históricos, sobre todo contemporáneos, personificados en la presencia del conde de Monterrey, actor en la campaña de la unificación de los reinos, transferidos a la ficción por personajes bajo el disfraz de pastores, representantes más que alegorías de distintos territorios, reinos (Galicia, Castilla, Portugal) o comarcas (Los Puertos, Miño, Los Oteros –Viana con Conso– y Sanabria); también tenemos instituciones, pues, en su mayor parte, Regiano representa al Colegio de Monterrey y su ámbito de influencia; y figuran actitudes políticas respecto del reciente conflicto (así, los personajes de Lusitano y Castellano particularmente en el acto II). Pero el disfraz pastoril de estos representantes resulta postizo y, así, apenas disimula en los pastores jóvenes su condición de alumnos o colegiales de Monterrey, que en el acto I dan pruebas de sus amistades o exhalan sus cuitas amorosas como enamorados adolescentes y en el acto III alternan a lo culto sus cantos en un certamen, como también harían pastores en sus competiciones o porfías.

---

<sup>3</sup> No nos consta que fuera trasladado a otro lugar antes de fines de los años ochenta.

<sup>4</sup> Sobre estas cuestiones, véase la colaboración del mismo en *Taller de TeatrEsco*, 2019, las fichas del CATEH, n.º 2 y 146 (y además F 810) y las correspondientes de la Base de datos de J. I. González Montañés, *Teatro en Galicia*, <http://www.teatroengalicia.es/data.htm>, números 36 (Bravo, *Diálogo de la Concepción de N. S.*), 38 (G.<sup>ª</sup> Rengifo, *Egloga de Virgine Deipara*) y 64 (G.<sup>ª</sup> Rengifo, *Com. de la invención de la sortija*).

En este sentido, figuran como personajes de ficción, pues toda la representación viene a ser la reproducción teatral de los actos y festejos del día de la Concepción. Así se explicita en el Prólogo 1.º: “La representación es una égloga en que, *en estilo pastoril, se pone en plática la misma fiesta que se hace*”: celebración de la Concepción, recepción de una bula para la Congregación mariana, un jubileo, una representación teatral mediante un certamen sometido al dictamen de expertos jueces. Otro rasgo del género de la égloga virgiliana, el espacio natural idealizado, tampoco se da plenamente aquí. Lo cual no resulta extraño, pues está ausente la mítica figura de Dafnis (Suárez, 2015), transformador de la naturaleza en plena primavera y de la vida en Edad de Oro, por eliminación de todo lo dañino. En su lugar, encontramos una presentación realista del recorrido, del paisaje, de los cultivos, de las actividades de los pastores y hasta de los mismos pastores, de los cuales se va a mostrar la maestría en la recitación poética, en el juego o danzas y en plasmación de afecto y sentimientos.

## 2. Idilio

Todo el acto I se dedica a describir la llegada sucesiva, a la falda de Monterrey, a la salida del sol (v. 429), de las cuatro parejas de jóvenes pastores, cada una de ellas formada por un estudiante de los mayores o antiguo estudiante, y otro chiquillo, que, en el caso de las dos parejas de Los Oteros, se propondrán como candidatos a miembros de la congregación o fraternidad mariana del colegio (vv. 406 y 633-653). Las escenas que así estructuran el acto concluyen con la reanudación de la marcha, ahora en dos momentos y grupos, según el orden de llegada, para subir a la cumbre en que está el colegio, sede de los festejos.

Ya a la vista de la meta o ante notable cambio del paisaje, el pastor mayor de cada pareja, salvo Vianio (v. 414 ss), llama la atención del menor sobre alguna particularidad del terreno o responde a preguntas del menor admirado. De este modo, se comentan particularidades o incidencias del camino, detalles del recorrido o del territorio que se divisa y de su historia, con particular insistencia en su culminación, en el actual conde de Monterrey, que estará presente en la sala de representación.

Juntas las parejas de las comarcas de los Puertos y Miño, Çalasio y Orminio, los mayores, hablan de sus respectivas tierras y de su dedicación, ya a la caza, ya a la pesca, de los productos naturales o elaborados, de alguna actividad cultural, para terminar lamentándose de no haberse visitado en sus respectivos lugares y prometer hacerlo en adelante por pascua (Navidad) y

primavera (vv. 225 ss). Çalasio y Orminio siguen tan amigos, sin que tal distanciamiento les haya causado grave pesar.

Sin embargo, la separación de los mayores de Los Oteros y de Sanabria, Vianio y Sanabrio, presenta, de forma inusitada e intensa, una historia o anécdota de tintes dramáticos y aun trágicos de un sentimiento amoroso, que llamamos "idilio", parte significativa de toda égloga, que como tal la confirma, pues esta es un "amoroso cuento e historia" (Cervantes sobre la *Galatea*, en su conclusión). Su núcleo ocupa, con su introducción, 178 versos, desde el v. 402 al 579 (sin contar el epílogo de los vv. 580-659 sobre la devoción mariana) y se da en pluralidad de formas métricas. Empieza con endecasílabos de rima interior (vv. 404-413); sigue con liras (vv. 414-527); van después 37 hexámetros latinos, que destacan esta sección sobre otras, hasta el abrazo de reconciliación de la pareja (vv. 528-564) y concluye, con 15 versos de las retomadas liras, en el v. 579.

Tras los comentarios sobre la transformación que sufre el paisaje superados los puertos de Sanabria, cuando estos pastores ya han entrevisto y reconocido a los de la pareja anterior, a Sanabrio se le ocurre la travesura de ocultarse en el bosque, aunque desde allí puede oír a los otros. Su súbita desaparición causa gran frustración y dolor en Vianio, que anhelaba el reencuentro con "el más querido amigo" (v. 428):

Lo que de mí te puedo yo decir / es que te amo tanto / que siempre estás impreso en  
mis entrañas. / Sanabrio, no te engañas, / pues has visto mi pena y triste llanto / y  
puedes colegir cuál es y cuánto / amor que tanto siente / el no tener presente a su  
querido (vv. 570-577).

No me vuelvas en llanto / el goce que he sentido de te ver. / Mira que tu silencio me  
da pena. / ¿Quieres en tierra ajena / desconocer al más querido amigo? / Al sol que  
nace pongo por testigo / de aqueste injusto hecho. / Mas, ay, dolor, que crece mi  
tristeza / y tu cruel dureza / me llega a las entrañas sin provecho (vv. 422 ... 433).

Y, con "voz triste y lastimera" (v. 452), recuerda su amor:

Sanabrio, amigo, ámame, pues que te amo; / mira que cada punto más me inflamo, / y  
el encendido amor / con que te busco llega a tal extremo / que, si te tardas, temo / no  
halles a Narciso vuelto en flor (vv. 442-447).

Conso, el chiquillo que lo acompaña, le pide "templar" su dolor y deduce lo grande que era su amistad (v. 453). Así es, le confiesa Vianio: "Era el nudo tan fuerte / que nunca de Sanabrio yo pensara / de mí se enajenara, / si

no rompiera el vínculo la muerte" (vv. 454-457). Entonces, el chiquillo pide que le cuente el origen de una "amistad / tan verdadera, firme y entrañable" (v. 460). Es lo que hace Vianio: "El era todo amable / y así le amé con gran facilidad" (v. 461). Compartieron la niñez, la clase social, la educación en el colegio de Monterrey, el hospedaje en la misma casa<sup>5</sup>, teniendo, como hermanos, todo en común: actividades, devociones, paseos y juegos y sentimientos, que, "si de puro cansado / se recreaba, yo inventaba el juego; / si estaba helado, yo le hacía el fuego; / si triste, yo cantando / le estaba consolando en sus dolores" (vv. 476-480). En resumen: "Mi ánimo era suyo; el suyo, mío. / No había entre los dos / diversos pareceres ni rencilla. ¡Oh grande maravilla!" (vv. 488-491). Tal era la estrechísima amistad que los unía, que ahora Sanabrio, trastornado su seso (v. 519), lo ha traicionado<sup>6</sup>. Con tamaña injusticia, "Sanabrio quiere que yo muera, / oh más cruel que Alecto o que Megera" (v. 417 s). Y con un grito desgarrador, pide a Sanabrio: "Da fin a mi dolor / o sal a me enterrar sobre este teso" (vv. 521 s).

El relato deja a Vianio tan lloroso y desencajado ("*demulces ac a planctu / visceribusque trahis gemitus malesani savoris*" (v. 528 s), que no puede menos de impresionar a Sanabrio, cuando, por fin, decide salir de la espesura a encontrarse con el amigo. Pregunta entonces a Vianio, su amigo, si está afligido por un sufrido desamor: "*Anne dies potuit calidas extinguere flammis? / Anne intervallo quo te vidimus usquam / decidit alatus Amor vincetus puerilibus annis?*"': '¿Acaso el tiempo pudo apagar las llamas ardientes? / ¿O es que en tanto espacio sin vernos / decayó el alado Amor, atado en los años de la infancia?' (vv. 530-532). La reacción de Vianio es furibunda: ¿va a ser la culpa de la doliente naturaleza que huye de mí o apaga mis fuegos y no de ti, "*o durior aere / saevior hircana tigri, crudelior hydra?*": 'oh más duro que el bronce, / más inhumano que tigre hircano, más cruel que una hidra?' (v. 534 s). Tocado, Sanabrio le pide que se modere, pues niega esa condición: la naturaleza entera sabe de sus cuitas amorosas: "*curas meas sensere*" (v. 537). Nada hay de eso, dice Vianio: '¿Me ganará alguien a inflamado corazón de amor?': "*Et me quis superet flammato cordis amore?*" (v. 542). *Quisve tuis*

---

<sup>5</sup> El colegio de Monterrey, como otros regidos por los jesuitas, no era un internado o seminario, sino que los estudiantes que a él acudían para las lecciones vivían hospedados en casas familiares o instituciones de acogida. Vianio, en jerga pastoril, dice que compartían la "cabaña" (v. 469).

<sup>6</sup> El texto, para calificar la conducta de Sanabrio, recurre al término "desigualdad" (v. 516), que, según el *Diccionario de Autoridades*, significa "agravio o injusticia", "variedad, inconstancia, poca firmeza, estabilidad y permanencia".

*solitus modulis dare promptius aures / luctisonat ipse dolens ferio dum sidera voce?*": '¿O quién tan acostumbrado a prestar oído a tus melodías se lamenta doliente, cuando hiero los astros a gritos?' (vv. 543 s). Era total mi desolación en medio de alegres coros de ninfas o de la contagiada tristeza de los míticos habitantes de bosques, montañas y ríos. Y añade un durísimo reproche: pero a ti para nada te afecta esto, ya que, puesto a ser cruel, 'vences en fiereza al león': "*superas feritate leonem*" (v. 550). No, no es así, redarguye Sanabrio, que yo no andaba lejos y aunque encendido mi ánimo por tu falta de muestras de nuestra dulce amistad, me refugiaba en el trabajo honrado. Así que muestra un rostro alegre, retira esos ojos tristes y libra tu pecho de fuertes pesares, que, si en algo te he ofendido, la causa es el ciego amor, que siempre merece perdón: "*si peccavimus in te, / caecus amor traxit; venia et debet amori*" (v. 557 s). Sí, dice Vianio: el amor merece perdón, pero tú no me trates con tanta dureza; y aquí tienes mis brazos abiertos a la reconciliación: "*mutua tendo / bracchia et amplexus placato redde sodali*" (vv. 561 s). Responde Sanabrio: "toma la mitad de mi ser, hermoso vianense": "*dimidiumque mei, pulcher Vianensis, habeto*" (v. 564). Y así, fundidos en un abrazo, cierran el idílico episodio<sup>7</sup>.

### 3. Consideraciones

Uno trata de explicarse el amor (así se denomina en el texto (vv. 444. 520. 532. 542. 558 s. 561. 576) que unía a estos muchachos de unos 14 años y las fuentes de inspiración del autor. Desde luego, dado el género de la composición, una égloga, el comportamiento amoroso reflejado procede de églogas. Y con materiales de égloga, en efecto, está tejida la historia, como sucedía desde antiguo en las modélicas de Virgilio, a las que se unieron las neolatinas de los humanistas, que ensancharon temas, ambientes, locutores ficticiales y actividades, según ha estudiado W. L. Grant. Ahora en lugar de los pastores en las églogas podemos encontrar pescadores, cazadores, marineros o personajes del medio campestre. Así ocurre en las primeras escenas del acto I de esta égloga con los "pastores" de los puertos o de las riberas de los ríos.

---

<sup>7</sup> Lo demás será hablar de los festejos organizados por el colegio, adonde cada uno de los mayores lleva a un chiquillo para acrecentar su devoción mariana, apoyándolos para ser recibidos como miembros de la Congregación de la Concepción.

Pero el tema del amor, consustancial a los pastores y sus églogas, se mantiene. Los amores de Coridón por Alexis en la *Bucólica* II, que en traducción de Fray Luis de León comenzaba: "En fuego Coridón, pastor, ardía / por el hermoso Alexi, que dulzura / era de su señor, y conocía / que toda su esperanza era locura" (vv. 1-4), y que se leía, traducía y comentaba en clase<sup>8</sup>, se traslada a la vida y actividad recreativa y aun recreadora del teatro.

La historia de estos amantes virgilianos se sometió a la alegorización o tergiversación en un periodo extenso de nuestra historia cultural<sup>9</sup>. ¿Qué podía hacer nuestro autor? Ante todo, no quería tampoco él hurtar esas historias a su público, constantemente aleccionado por otras aportaciones literarias greco-latinas del mito, de la literatura o de la historia, o incluso en el mismo texto bíblico, que eran el humus que en la instrucción y educación nutría estas tiernas plantas y proporcionaba modelos que alimentaban su fantasía y sentimientos. Virgilio, Ovidio y Silio Itálico resuenan ya en los hexámetros y sin duda a la mente del oyente venían aquellas historias de Apolo y Jacinto en el mito, de Aquiles y Patroclo en la *Ilíada*, de Alejandro y Hefestión en la historia (este para el rey macedonio era "otro yo"), de David y Jonatán en el campo bíblico, cuando "Jonatán, hijo de Saúl, amaba mucho a David" (1 Sam, 19, 1; más 20, 3) y "el alma de Jonatán se apegó al alma de David y lo amó Jonatán como a sí mismo" (1 Sam 18, 1). Es muy posible que, en su traslado, considerara suficiente salvaguarda de la peligrosa anécdota la herencia conjunta de lo que de inaceptable pudieran destilar aquellas informaciones, atendido el efecto compensatorio del caso bíblico y otras fuentes.

La práctica literaria del siglo XVI permitía efectuar cambios y transformar el amor de los pastores virgilianos en una amistad entrañable, intensa y dramática, tolerable. Y quizá el conocimiento de composiciones de modelos contemporáneos, cercanas en el tiempo y aún más en el aprecio, ayudaran a entender el dramatismo de la historia y algunos de sus extremos. La reacción de Vianio al esquinazo de Sanabrio, "yo soy Vianio, no huyas de mí (v. 416) y "que te he oído hablar y no te veo" (v. 436), podría tomarse como una alusión a la *Égloga* I de Garcilaso, donde "sin saber de cual arte / por desusada parte /

---

<sup>8</sup> Virgilio era "*summus poeta*" y el más estudiado e imitado en las aulas. El P. Bonifacio en su *De sapiente fructuoso* pide que en la enseñanza de la métrica latina se empiece por las *Bucólicas* de Virgilio.

<sup>9</sup> Cf. José Ignacio García Armendáriz, "Formosum pastor Corydon ardebat Alexin. Lecturas y traducciones de la segunda *Bucólica* en los siglos XVIII y XIX". En Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, pp. 263-275.

y por nuevo camino el agua se iba; / ardiendo yo... el curso enajenado iba siguiendo / del agua fugitiva" (Égl. I, 121 s), que simboliza a la amada (aquí al amado)<sup>10</sup>.

Y en "¿Adónde estás metido...?" (v. 435) resuena la afanosa búsqueda de la esposa del *Cántico* de Juan de la Cruz, estudiante de los jesuitas en Medina del Campo, artífice de canciones tan doloridas y de tan alto patetismo como la inicial "¿Adónde te escondiste, / amado, y me dejaste con gemido? / Como ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ido...". Es el lamento patético de la abandonada, que, sin olvidar a Dido, recoge una situación de las canciones de amigo, pasada al lirismo de canciones tradicionales. Así reacciona Vianio, concluyendo, como la Esposa, en su ruego a los pastores: "... si por ventura vierdes / aquel que yo más quiero, / dezilde que adolezco, peno y muero" (*Cant.*, vv. 8-10), con: "el encendido amor / con que te busco llega a tal extremo / que, si te tardas, temo / no halles a Narciso vuelto en flor" (vv. 445-447).

Pero quizá pueda avanzarse más. En una égloga que es ficción o poetización de la realidad no estará ausente la experiencia vital del autor o, desde luego, el conocimiento de la vida misma de los adolescentes, tal como el profesor de Poesía y Retórica la veía desarrollarse ante sus propios ojos. Nada hay de morboso en tal poetización de esta amistad particular destacada en buena parte por el uso del latín, saltándose la costumbre de reservar esa lengua para los comienzos de actos o secciones notables<sup>11</sup>. Si, mientras respeta la tradición plurilingüe y plurimétrica de las obras dramáticas de colegio, sorprende con el uso del latín, es sin duda por una voluntad de exaltar, en ese cuadro escénico de la amistad particular de Vianio y Sanabrio, una *tranche de vie*. Y en verdad que admira el relieve dado, cuando tales amistades en ciertas tradiciones educativas católicas no dejaban de provocar suspicacias y atraer medidas muy restrictivas y aun condenas, como resume el preventivo o conminatorio dicho "*nunquam duo*". Aquí el autor parece seguir corrientes menos rigoristas, como la que representa Francisco de Sales, cuando acude a una anécdota de San Gregorio Nacianceno, quien se gloria cien veces de la amistad incomparable que profesó al gran San Basilio, describiéndola así: "Parecía que en nosotros no había más que una sola alma

---

<sup>10</sup> "No creo que haya ninguna duda de que las aguas que evitan al pastor puedan simbolizar a la amada que ha dejado de corresponderlo" (Bienvenido Morros, "Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso": *Crítico*n, 105 (2009), 25.

<sup>11</sup> También al final de la obra, en la oración de Regiano y los cuatro pastores mayores.

en dos cuerpos”<sup>12</sup>. Y nuestro autor estaba en lo cierto introduciendo esta realidad en una representación hecha por estudiantes y para estudiantes (no menos de 300 alumnos tenía por entonces el Colegio de Monterrey), ante la comunidad escolar entera, autoridades y gente de todo el contorno. Sin duda conocía el autor, profesor y director espiritual, lo importantes que eran para los estudiantes las relaciones de amistad, fuente de emoción y recreación, de apoyo y estabilidad en momentos difíciles, de rebaja de la ansiedad con la constatación de situaciones idénticas en otros.

Lo confirma la moderna psicología cuando establece que el amor es lo más propio que tenemos las personas y a la vez lo que más profundamente determina nuestro proceso de personalización. La persona se hace a sí misma abriéndose a otra persona en capacidad de amar y ser amada. La amistad es una de las características más importantes de esta etapa evolutiva, por decisiva en la configuración de la personalidad. La relación ofrece diversión y emoción, compañía y recreación, que se presentan más en la primera pareja de Çalasio y Orminio. En esta escena segunda el objetivo se centra en la vivencia emocional, en la identificación con el amigo, con el que se comparten experiencias y sentimientos, de quien se espera correspondencia y lealtad, que ofrece estabilidad frente al sentirse solo y a merced de continuos e inseguros cambios.

Y aunque no supieran expresar esto, los jovencitos sentían como necesaria la relación de mutuo afecto, de confianza, intimidad y lealtad. Y agradecieron sin duda poderla ver representada con tanta cercanía por sí mismos y para todos ellos. E hizo bien el autor, después del primer paso de la pareja de los Puertos y de las riberas de Miño y Sil, al ir más hondo con la de los Oteros y Sanabria, mostrando sus manifestaciones de sentido afecto con la mayor variedad de dignos metros y especialmente tornasoladas por el brillo de fuentes literarias para todos prestigiosas. Sea lo que fuere, el autor decidió plasmar esa realidad, insistiendo en los lazos afectivos, frente a una relación menos intimista que como prólogo ofrecen los miembros del primer grupo, Çalasio y Orminio. Es en las dos idílicas escenas del segundo, la de la explicación de la relación por Vianio y la de la discusión y reproches entre los amigos cuando asistimos a una situación de alto contenido dramático y de

---

<sup>12</sup> *Introducción a la vida devota de San Francisco de Sales, Obispo y Príncipe de Ginebra, fundador de la Orden de la Visitación de Santa María*. Madrid: Viuda de Barco López, 1807, p. 251, Tercera parte, cap. XIX, De las amistades verdaderas.



subida intensidad poética. Ya solo por esto esta *Égloga de Virgine Deipara* merece conocerse.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Ms. de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, Colección de Cortes, sign. 9-2566 (385), f. 24r-45v.
- ALONSO ASENJO, Julio, "Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH) o Base de datos": *TeatrEsco*", en [http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm) (desde 2002).
- ALONSO ASENJO, Julio (2016 y ed. 2019). "Fiesta y teatro de los jesuitas en el colegio de Monterrey (Galicia), 1581: la *Égloga de Virgine Deipara* y su autoría". En *"Teatro y fiesta de los jesuitas en el colegio de Monterrey (Galicia), 1581"*, comunicación al *Simposio Internacional Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: España y América*, Universidad de Navarra, Pamplona, marzo, 2016. Eds. Zugasti, Miguel y Cuñado, Joseba: *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: Ámbito Hispánico*, PUM, Toulouse, 2019, pp. 9-25.
- ALONSO ASENJO, Julio (2018). *La "Égloga de Virgine Deipara". Estudio y edición*. Santiago de Compostela: USC Editora.
- BRANDARIZ, César (1999). *Reconstruyendo a Cervantes*, Madrid: Nostrum; *Cervantes decodificado*, Madrid, Martínez Roca, 2005; *El hombre que "hablaba difícil"*. ¿Quién era realmente Miguel de Cervantes?, Madrid, Eds. Ézaro, 2011 (entre otras publicaciones).
- GÓMEZ, Jesús (1991/1992). "Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso", *Dicenda*, 10, pp. 111-126.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2019). "El Padre Diego García Rengifo, Monterrei y la *Égloga de Virgine Deipara*": *Taller de TeatrEsco*.
- HONDA, Seiji (1995). "Sobre *La Galatea* como égloga". En G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Nápoles, 4-9 de abril de 1994*, Nápoles: Annali Istituto Orientale Napolitano, Sezione Romanza, XXXVII, 2 pp. 197-212.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1984). "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores". En J. Oleza Simó (dir.), M. V. Diago Moncholí (coord.), *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 243-257.

SUÁREZ, Marcela A. (2015). "La *Ecloga de aduentu proregis Ludouici de Velasco* del Ms. 1631 (BNM): Género de circunstancia y modelo virgiliano", *Revista IHS. Antiguos jesuitas de Iberoamérica*, 3, 1, pp. 86-95.

TEATRO BÍBLICO TRAS LA RESTAURAÇÃO  
PORTUGUESA: LA VERDAD PUNIDA Y LA LISONJA  
PREMIADA DE MANUEL COELHO DE CARVALHO

ROSA ÁLVAREZ SELLERS

Universitat de València

BAPTISTA      El príncipe ha de ser libro viviente  
que las hazañas de su pueblo cuente  
y el pueblo coronista que pregone  
la vida que por príncipe le abone  
*La verdad punida y la lisonja premiada*

El 1 de diciembre de 1640, en el Palacio de Lisboa, es asesinado el secretario de Estado Miguel de Vasconcelos y hecha prisionera Margarita de Saboya, Duquesa de Mantua, que gobernaba Portugal en calidad de regente desde 1635 en nombre de su primo Felipe IV. A continuación, el Duque de Braganza, perteneciente a una de las familias nobles más antiguas y prestigiosas –cuyos miembros llevaban numerados sus nombres, como los reyes– es aclamado Rey de Portugal con el título de D. João IV. Pese a que la nobleza portuguesa había elegido con acierto el momento propicio, pues la Casa de Habsburgo se hallaba inmersa en los problemas derivados de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) y la Sublevación de Cataluña (1640), el conflicto solo se zanjó años después con la firma del Tratado de Lisboa en 1668, por el cual España reconocía finalmente la soberanía del país vecino.

La sublevación portuguesa, bautizada con el significativo apelativo de *Restauração*, supuso la separación definitiva de la corona española, a la que el

reino luso permanecía unido desde 1580 bajo la fórmula de la Monarquía Dual, y abrió una fractura irreversible entre ambos pueblos ibéricos. Ahora bien, el triunfo de la causa no fue inmediato y dio paso a una larga guerra que duró veintiocho años, en los que las poblaciones fronterizas serían las más perjudicadas<sup>1</sup>. Sin embargo, la independencia política tampoco implicó un deslinde cultural instantáneo en un momento en que el teatro español había conseguido hermanar a espectadores y autores peninsulares de lenguas diversas<sup>2</sup>. Su éxito en Portugal era un hecho probado, como muestran las representaciones de las compañías españolas en los *Pátios de Comédias*, cuyos repertorios no precisaban ser traducidos. Asimismo, los dramaturgos lusos escribían en castellano siguiendo el modelo de la Comedia Nueva.

El teatro en Portugal continuó con los mismos patrones dramáticos dado el éxito de estos pero, escaparate de la realidad circundante, los temas dieron un giro hacia la nueva tesitura política, y algunas obras se propusieron dejar memoria de la importancia del tiempo histórico vivido. Es el caso de *La mayor hazaña de Portugal* (Lisboa, 1645) de Manuel Araújo de Castro y *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* (Lisboa, 1649) de Manuel de Almeida Pinto, sobre el proceso de gestación y desarrollo de la sublevación, o la bilingüe *A Maior Glória de Portugal e Afronta Maior de Castela* (Lisboa, 1663) de Pedro Salgado, que trata de sucesos ocurridos durante la lucha por la consolidación del nuevo gobierno, tal y como explica en la dedicatoria:

*A Maior Glória de Portugal e Afronta Maior de Castela*. Comédia Política que contém a verdade de tudo o que sucede na Campanha do Alentejo, este presente ano de 1663, e a gloriosa restauração da cidade de Évora, com muitas particularidades dignas de memória, composta por Pedro Salgado, autor do Diálogo Gracioso do Terracuçã e de muitos outros tratados que andam impressos em abonação do reino de Portugal<sup>3</sup>.

Pese a que el entusiasmo del momento resultaba propicio, no todas las piezas tuvieron un cariz abiertamente político de exaltación de la nueva monarquía que, restaurando a la nobleza portuguesa en el trono, volvía sobre sus pasos en el camino de separación de Castilla trazado por las dinastías

---

<sup>1</sup> Véase Valladares (1998).

<sup>2</sup> Véase Álvarez Sellers (2016) y (2017).

<sup>3</sup> <http://www.cet-e-seiscentos.com> [8 de septiembre de 2014].

Afonsina (1128-1383) y de Avis (1385-1580) que la habían precedido. En 1658, Manuel Coelho de Carvalho<sup>4</sup>, que unos años después de la revuelta había escrito *Obrar bien en la privanza y el privado para todos* (1646)<sup>5</sup>, vuelve sobre el mismo tema, pero ahora, tras la muerte de D. João IV en 1656<sup>6</sup>, lo sitúa sobre un trasfondo bíblico.

Las sagradas escrituras<sup>7</sup>, al igual que la historia, habían servido en numerosas ocasiones de fuente de inspiración al teatro, que en la materia bíblica descubrió, además de un medio para implicar al espectador relatándole sucesos conocidos, un cauce para ilustrar conflictos vedados en otros ámbitos. Así, la violación y el incesto aparecen sin tapujos en *La venganza de Tamar* (escrita en 1621; publicada en 1634), atribuida a Tirso de Molina; Calderón los duplica –Amón viola a su hermanastra Tamar y Absalón a las mujeres de su padre, el rey David– y añade la rebelión contra el progenitor para usurparle el poder en *Los cabellos de Absalón* (1634), así como la perfidia de consejeros interesados que incitan a los príncipes transgresores a decidirse a ejecutar acciones reprobables e irreversibles<sup>8</sup>.

El título escogido por Carvalho, *La verdad punida y la lisonja premiada*, pese a ser harto significativo, no hace presentir que trate sobre San Juan Bautista (Mateo: 14, 1-2; Marcos: 6, 14-29), protagonista de obras como la

---

<sup>4</sup> Poco se sabe sobre este autor. En la portada de *La verdad punida...* se dice que es “de la ciudad de Oporto, executor del Almojarifado de la ciudad de Viseu por su majestad”. Ares Montes (1991: 260) resume los datos que aparecen en la *Bibliotheca Lusitana* (1741; 1748) de Barbosa Machado: “escribano de la Contaduría General de Guerra y Reino y servidor del infante D. Duarte, hermano de João IV, a cuya memoria dedicó varios poemas recogidos bajo el título de *Prizão injusta, morte fulminada e testamento do Sereníssimo Infante D. Duarte* y una extensa canción en castellano, *Sentimiento General a la muerte del Sereníssimo Infante D. Duarte en el triste día de sus funerales exequias*, ambos libros publicados en Lisboa en 1649. Barbosa cita también una comedia inédita, *La tragedia más honrada*, escrita en 1639”.

<sup>5</sup> García Peres (1890: 117) la cita en su *Catálogo de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Editada en <http://www.cet-e-seiscentos.com>.

<sup>6</sup> Ares Montes (1991: 260) sospecha “con toda clase de reservas, que esta comedia encierra cierta intención política, tal vez relacionada con la situación de Portugal en el momento en que fue escrita”. Creemos que está en lo cierto.

<sup>7</sup> De ciento veintidós comedias de asunto bíblico procedentes de la pluma de cincuenta y dos autores –algunos eclesiásticos, como Calderón, Tirso de Molina, Moreto, Pérez de Montalbán, Mira de Amescua y Lope de Vega en su vejez–, sesenta y siete recrean el Antiguo Testamento y cincuenta y cinco el Nuevo. Para una relación completa de autores y obras bíblicas, véase Valladares (2012: 266-267). Josa (2008: 81-100) confecciona un catálogo del teatro bíblico del Siglo de Oro.

<sup>8</sup> Véase Álvarez Sellers (2018).

tragedia *El Luzero eclipsado* de Sebastián Francisco de Medrano (Milán, 1631), la comedia *La Sirena del Jordán* (Madrid, 1679) y el auto sacramental *San Juan Bautista* de Cristóbal de Monroy y Silva, *La degollación de San Juan Bautista* de Guillén de Castro y el *Auto a la degollación del Bautista* de Antonio de Castilla<sup>9</sup> o el auto de *El nacimiento de San Juan Bautista*<sup>10</sup>.

Así pues, aunque la elección del personaje no es original, el enfoque ideado por el autor portugués resultará ser diferente a la recreación trazada por las otras piezas. La dedicatoria, dirigida "al señor da Gama Lobo, hidalgo de la casa de su majestad y secretario del consejo de la real hacienda" (Viseu, 28 de agosto de 1657), es tan explícita como su título, y sirve de enlace para desvelar que asistiremos a una trama bíblica:

Verdades ultrajadas e adulações bem recebidas são achaques de que sempre enfermaram as cortes dos maiores monarcas, e tanto que parece que a este contágio se criaram, destinadas por costume como por humanas a ser infinitas. Passa isto na corte donde o rei tem a luz da verdade, por castigo das trevas de seus vícios, e a noite da lisonja, por remédio privação total do mais eficaz, passa no Palácio que sendo fabricado no exemplos mais que à Majestade (como refere Plínio a Trajano: Nec tam imperio opus est nobis, quam exemplo.) O rei o faz oficina donde a omissões e a excessos se engendram precipícios, mas no paço aonde tudo é céu, o príncipe santo e os ministros anjos, nem a verdade se despreza nem a lisonja se admite. Passará conselheiro mandado por Deos, como o Baptista, para admitir a verdade de seu conselho, mas não passará na corte de um rei de Portugal dado por Deos a quem os ministros sendo homens assistem como anjos<sup>11</sup>.

Es decir, los malos consejeros, tan perjudiciales para el Estado, solo tienen cabida en cortes paganas, pero no podrán llegar hasta una corte bendecida por Dios como la portuguesa. Carvalho es consciente de lo que se juega, por eso insiste en que la censura no podrá rechazar la verdad:

O perigo mais arriscado a que se opõe a vida é publicar verdades, pois nem o maior nacido de mulheres escapou dele com ela; o maior lustre da vida é estimá-las. E se em comparação lograr hũa honra verdadeira, é nada o risco de muitas vidas, desculpada ficará à minha ousadia aventurando esta por ganhar aquela: diga a

---

<sup>9</sup> Citados por Ares Montes (1991: 261-262). Para una evolución detallada del tema del Bautista de la Edad Media a Valle-Inclán véase Pérez Priego (1985).

<sup>10</sup> Véase un estudio pormenorizado en Bolaños Donoso (2014).

<sup>11</sup> <http://www.cet-e-seiscentos.com> [13 de enero de 2017].

emulação o que costuma, que eu com a verdade, fiado no patrocínio de vossa mercê, sairei à luz da razão e triunfarei da censura émulo da maior acção.

Y comienza entonces un enredo propio de comedia –con escenas de caza, confusiones nocturnas en el jardín, la mujer vestida de hombre...– matizado por el trágico y conocido fin de San Juan Bautista, personaje que aparece ataviado como Segismundo en *La vida es sueño* pero que no es ajeno al erotismo, pues Salomé queda prendada al verlo en el monte vestido con pieles: “en la verde ribera / miro, con rostro de ángel, una fiera” (I, 3a)<sup>12</sup>. Si en las obras mencionadas es un personaje secundario, en esta es la protagonista que dará la réplica al santo, del que se enamora al instante, como tantas veces les sucede a los personajes masculinos:

pues cuando por feroz fieras no temo  
por una vine a ser (que las imita)  
esclava de las ansias y suspiros.  
Que bello rostro tenía,  
que gravedad ostentaba  
y el eco de lo que hablaba  
el alma me enternecía.  
(I, 4b)

Carvalho incluye intrigas de amores y celos, pues la joven es pretendida por Aenon, sobrino del rey, y por su consejero Elzahy, al que el primero echa en cara su mala conducta; el contraste entre ambos no deja lugar a dudas y

---

<sup>12</sup> Hombre, divina fiera, monstruo humano,  
detente, escucha, aguarda.  
El valor a sus pasos se acobarda,  
pero se a seguir fieras me encamino  
siguiendo voy por sierra tu destino,  
que si al traje el temor rinde la palma,  
al rostro y a la voz se pecha el alma.  
(I, 3c-4a)

Ares Montes (1991: 263-264) señala que esta es la originalidad de la obra, con la que Carvalho se anticipa en más de dos siglos a la pasión de Salomé por el Bautista que trazaría Oscar Wilde en *Salomé* (escrita en 1891 y publicada en 1893). Asimismo, menciona una obra portuguesa anónima, *Há mortes que dão mais vida, representação métrica e auto sacramental da degolaçam de S. João Batista* (Lisboa, 1763), pero probablemente del siglo XVII, en la que es Herodías la que se enamora del Bautista y, al no ser correspondida, lo acusa de intentar seducirla y pide su cabeza a Herodes.



Aenon será confinado en su cuarto al sorprenderlos el Rey, que premia así la lisonja y castiga la verdad:

AENON            Lo que permite, engañado,  
un rey de un vil consejero,  
que tirano y lisonjero  
es afrenta de su estado,  
puede reprimir, amable,  
con la verdad, quien le abona,  
que aquel vende su corona  
éste le asegura estable.

REY                Elzahy solo ejecuta  
las acciones de mi gusto,  
que las estorbéis no es justo  
con lengua tan disoluta,  
que si es deuda natural  
amar al rey el vasallo  
tanto crime es el pensallo  
como ejecutar el mal.  
Antes en cualquiera ofensa,  
si la honra opera sabia,  
el que le hace no agravia,  
mas el que dice o piensa...  
Y así, vos, que publicáis  
estorbos a mi decreto,  
sois enemigo secreto  
que mi poder usurpáis.  
Respetad lo que yo estimo,  
adorad lo que yo venero,  
estimad a lo que quiero,  
y amparad lo que animo;  
cuando no, viven los cielos,  
que servirá, sin consejo,  
vuestra cabeza de espejo  
en que afeite mis desvelos.

(I, 14b-15a)

Porque el rey Herodes tampoco es un ejemplo a seguir, ya que está tratando de concertar una cita de noche en el jardín con una mujer a la que desea pero que sabe vedada: Herodías, casada con su hermano Filipo, por ello

busca la complicidad del consejero –que más adelante dirá: “En mí se ve la lisonja, / cuando en el Rey la traición” (II, 21 b)– ante la perplejidad de otros:

ACHIMIAS            De un monarca tan tirano  
                              que premia con los ligeros,  
                              ¿quién no juzga declinada  
                              su monarquía y su vida,  
                              viendo la verdad punida  
                              y la lisonja premiada?  
                              (I, 15b)

Concluye así la primera jornada, y en la segunda Salomé se asombra de cómo el amor ha mudado su “corazón de nieve” (II, 15d) y se lo cuenta a su madre, aunque otros en su entorno ya han notado tan repentino cambio:

CAPITÁN            Perdida por un salvaje  
                              viene Salomé de amor.  
ELZAHY            Como fiera a lo cruel  
                              sus beldades sujetó.  
                              (II, 21a)

Hasta que se entera de que “el que mi pecho abrasaba / con los incendios de amor / para morir en sus llamas / es un profeta de Dios” (II, 30b). Y tras una escena de dobles citas y confusiones nocturnas descubrimos que Elzahy, que acudió como cómplice del monarca, ha acabado por gozar a Salomé, a la que Aenon pretendía lograr mediante un engaño que desbarata cuando conoce al Bautista y se convierte:

ELZAHY (*Aparte*) Quien desea con exceso  
                              qué fácilmente se engaña.  
                              Fingiéndome Aenon gocé  
                              la más hermosa tirana,  
                              aunque en mi silencio cuerda  
                              a temores reparaba  
                              le robé en breve espacio  
                              la prenda más estimada.  
                              (II, 33a)

A la mañana siguiente, ya en la tercera Jornada, Juan dedica un discurso a Herodes y Herodías sobre las cualidades del buen gobernante para tratar de hacerle desistir de esa relación adúltera e incestuosa:

BAPTISTA

(...)

que el rey cuyo gobierno inadvertido  
es falta para sobras del valido,  
escándalos y agravios las acciones,  
el castigar delitos remisiones,  
el ejemplo adulterios, injusticias,  
sus estudios olvidos y dilicias,  
quejas en los vasallos y gemidos,  
los valientes y sabios desvalidos,  
los lisonjeros flacos los premiados,  
a las ruinas guía sus estados.  
Es grave error, pues, cuando de ejemplares  
debes llenar las plazas y altares.

(...)

Tienes cautiva el alma, sin cordura,  
en la vana prisión de la hermosura.  
Deja sin duelo la mujer ajena  
que hasta el mirarla atento te condena;  
las fraternas injurias que fabricas  
sin voz a las orejas comunicas;  
mira que hace a ti mismo vituperio  
el incesto que sigue al adulterio;  
vuelve a su dueño la usurpada perla  
si la del alma no quieres perderla,  
que a tu honor usurpas el tesoro  
cuando a tu hermano quitas el decoro.  
¿Quién espera de ti que le des honra  
si a tu sangre le premias con deshonra?

(III, 37b-40)

El Rey no puede hacer lo que se le antoje:

Libres no han de obrar los sabios reyes  
contra el derecho justo de las leyes,  
que es el rey un ejemplo tan dañoso,  
mal tan contagioso,  
que a todos igualmente contamina  
hasta parar en general ruina.

(III, 40)



en párpados de los siglos  
por veneración la fama.  
Por postre de tu convite  
con él a los tuyos harta  
de sus dilicias la sed  
y de horror a sus entrañas,  
(...)

SALOMÉ            Madre, guarde esa cabeza  
                         por premio de sus venganzas.  
(III, 55a)

Queda por solucionar la trama de honra que, como en aquellas, ha completado la trama de venganza. Salomé pide a Aenon que cumpla con ella, mas el Rey ya le ha concedido su mano a Elzahy; entonces ella confiesa que no puede casarse con otro porque su primo “gozó de los amantes / la prenda más estimada” (III, 56a). Elzahy confiesa que la engañó para seducirla y el matrimonio se concierta. Salomé lo ve como un castigo, Aenon como una liberación y el Rey como un premio a su fiel servidor:

SALOMÉ            Castigó Dios mi soberbia.  
AENON             Él me libró de tus garras.  
REY                Dad la mano a Elzahy,  
                         que le suple mi privanza  
                         el atrevimiento.

SALOMÉ                                    Doy  
   por no me quedar burlada.

ELZAHY             Esta es mi mano.

SALOMÉ                                    Y la mía.

MALCO             Los dos huelen a mortaja.

(III, 56b)

El gracioso augura un funesto futuro a la pareja, aunque lo más impactante es que la justicia poética brilla por su ausencia, pues lo que predijo el título se ha cumplido.

En 1658, Portugal estaba gobernado por la regente española doña Luisa de Guzmán –hija del Duque de Medina Sidonia–, viuda de D. João IV, el rey de la Casa de Braganza que ocupó el trono tras la *Restauração* de 1640. Las obras del período que tratan de la sublevación, tales como *La mayor hazaña de Portugal* (MHP) de Araújo de Castro y *Feliz restauración de Portugal y muerte*

del *Secretario Miguel de Vasconcelos (FRP)* de Almeida Pinto, retratan a la futura reina como una mujer ambiciosa que ansía el trono e incluso empuja a su marido a aceptar las responsabilidades que le ha otorgado la historia<sup>15</sup>. Probablemente Carvalho, ahora que la reina gobierna en solitario, teme que no se haya rodeado de los consejeros adecuados, de ahí su insistencia en la importancia de este factor para el buen soberano. Como el incesto o la rebeldía filial, se trataba de un tema espinoso que solo podría subir a escena enmascarado por la fachada de un contexto bíblico, la corte de un Rey poco ejemplar que hace su gusto y al que ni siquiera los ponderados discursos de un santo hacen arrepentir, y que no solo no rectifica, sino que acaba premiando la lisonja, el peor pecado de un ministro.

A tenor de lo explícito de la dedicatoria, Carvalho parece concebir el teatro como tribuna desde la que expresar un temor o un descontento que no debían ser exclusivos, haciéndose eco probablemente de un sentir generalizado pero que difícilmente podría traspasar los límites del pensamiento. Ensalzando a San Juan Bautista como el buen consejero que, en su calidad de portavoz de la verdad, no soportan escuchar quienes siguen conductas reprobables<sup>16</sup>, halló el medio de burlar la censura y las represalias y expresar sus recelos ante el gobierno de un país que había luchado sin vacilar por recuperar su independencia pero que, como ya pronosticó Luís de Camões en *Os Lusíadas* (1572), la epopeya nacional, quizá no hacía honor al heroico pueblo que dirigía, pues tan necesarios como un monarca ejemplar son aquellos cuya honradez, experiencia y sabiduría deben ayudarlo a guiar con brío y con tino el timón de una nación que siempre se sintió hecha para mandar, no para ser mandada:

---

<sup>15</sup> En ambas obras, los Duques de Braganza tienen características similares: D. João –“Entre mil congojas vivo” (*FRP*, II, v. 1666)– duda sobre si debe aceptar la corona que le ofrecen los nobles (*MHP*, I, vv. 13-16; I, vv. 46-50; II, vv. 940-941), y es su esposa la que lo anima a asumir sus obligaciones: “Si por duque muerte esperas / y por duque esto ha de ser, / señor, es mi parecer / que en tu reino por rey mueras” (*MHP*, II, vv. 1084-1087); “mirad al reino ofendido / y no os dé cuidado España” (*FRP*, II, vv. 2925-2926).

<sup>16</sup> Lo mismo le sucede a la Reina Catalina en *La cisma de Inglaterra* (1639-1652) de Calderón. Repudiada de la Corte por su esposo, Enrique VIII, que quiere casarse con Ana Bolena, morirá en el destierro: “pues en tal estado estoy / que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aún no soy” (III, vv. 2403-2405). Véase Álvarez Sellers (1997: II, 551-552).

Fazei, Senhor, que nunca os admirados  
Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses,  
Possam dizer que são pera mandados,  
Mais que para mandar, os Portugueses.  
Tomai conselho só de exprimentados,  
Que viram largos anos, largos meses,  
Que, posto que em cientes muito cabe,  
Mais em particular o experto sabe.

(*Os Lusíadas*, Canto X, estrofa 152)

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1997). *La cisma de Inglaterra*. En *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel: Reichenberger, Colección "Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura", n.º 33, 34 y 35, vol. II, pp. 531-578.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2016). "La raya quebrada: la Restauração portuguesa desde ambos lados de la frontera". En José Camões y José Pedro Sousa (eds.), *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, pp. 215-232.
- ÁLVAREZ SELLERS, MARÍA ROSA (2017). "Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII". En Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón (eds.), *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*. New York: University of New York, pp. 107-132.
- ÁLVAREZ SELLERS, MARÍA ROSA (2018). "«Porque piden mis desdichas / a gran daño, gran remedio»: motivos de conflicto en el teatro bíblico del Siglo de Oro". En Francisco Domínguez Matito y Delia Gavela García (eds.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 29-51.
- ARES MONTES, José (1991). "En torno al teatro portugués del siglo XVII. Salomé y el Bautista en una comedia barroca". En Eugenio Asensio (ed.), *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*. Lisboa: Difel, pp. 259-275.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2014). "Historia de un enigma literario: el auto de *El nacimiento de San Juan Bautista* y su contexto festivo sevillano de 1610", *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, pp. 308-389.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1639-1652] (1981). *La cisma de Inglaterra*. Ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid: Castalia.
- CAMÕES, Luís de [1572] (1996). *Os Lusíadas*. Ed. Silvério Augusto Benedito, Lisboa, Ulisseia.
- CARVALHO, Manuel Coelho de [1658]. *La verdad punida y la lisonja premiada*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc.



- XVII – uma biblioteca digital. <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [13 de enero de 2017].
- CASTRO, Manuel Araújo de [1645]. *La mayor hazaña de Portugal*. Centro de Estudios de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital. <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [8 de septiembre de 2014].
- GARCÍA PERES, Domingo (1890). *Catálogo razonado biográfico e bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- JOSA, Lola (2008). "La Biblia en el teatro español de la Edad de Oro". En Rosa Navarro (coord.), *La Biblia en la literatura española. II. Siglo de Oro*. Madrid: Trotta, pp. 81-100.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1985). "La cabeza del Bautista, una tradición teatral", *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, IV, pp. 183-195.
- PINTO, Manuel de Almeida [1649]. *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos*. Centro de Estudios de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital. <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [8 de septiembre de 2014].
- SALGADO, Pedro [1663]. *A Maior Glória de Portugal e Afronta Maior de Castela*. Centro de Estudios de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital. <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [8 de septiembre de 2014].
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2012). "Panorama de las comedias bíblicas en el Siglo de Oro", en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 255-268.
- VALLADARES, Rafael (1998). *La rebelión de Portugal 1640-1680. Guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

# ALGUNOS ASPECTOS DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LOPE EN LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS (CON LA BD ARTELOPE COMO AGUJA DE MAREAR)

FAUSTA ANTONUCCI

Università Roma Tre

1. Este trabajo quiere ser una primera aproximación al estudio de la recepción crítica del teatro de Lope en los últimos cincuenta años. Herramientas como la BD ARTELOPE (<https://artelope.uv.es>) nos permiten ahora realizar un trabajo de este tipo, poniendo a nuestro alcance un enorme caudal de datos sobre la bibliografía secundaria actualizado hasta 2013 (año de las últimas entradas bibliográficas introducidas en la BD). Para el periodo sucesivo, puede acudirse a la bibliografía recogida desde 2001 en el portal Casa di Lope (<http://www.casadilope.it>) y actualizada hasta el día de hoy. No pienso, por supuesto, abarcar en el espacio acotado de un artículo la historia crítica de todas y cada una de las comedias de Lope, sino sencillamente proponer algunas lecturas del material bibliográfico inmenso que las herramientas digitales mencionadas al comienzo nos proporcionan. Las dificultades que surgen a la hora de organizar este material para interpretarlo las delata muy bien el único estudio que conozco que se centra con cierta amplitud de miras en la recepción crítica del teatro de Lope, el de Enrique García Santo-Tomás. En palabras de su autor, este estudio se limita a “reconstruir el legado literario y crítico de cuatro obras fundacionales del teatro de Lope de Vega” (2000: 17): el *Arte Nuevo de hacer comedias*, *El perro del hortelano*, *El mejor alcalde, el rey*, *Fuenteovejuna*. Es decir, recorta y acota el corpus estudiado siguiendo el

criterio de la riqueza crítica y polémica que estas cuatro obras han generado a lo largo de los siglos. El autor reconoce abiertamente que se trata de un criterio subjetivo, pero que vale como otro cualquiera ante la necesidad de acotar una producción dramática abrumadora. El problema es otro: en el momento en que el crítico investiga los mecanismos de formación del canon lopesco, es lógico que acuda a las obras más canonizadas, pero de esta forma contribuye a reforzar su canonización<sup>1</sup>. Lo que podemos observar además, es el desequilibrio genérico que caracteriza este corpus, ya que el cincuenta por ciento lo forman dos dramas de la honra villana, y una de las cuatro obras examinadas ni siquiera es un texto para el teatro sino sobre el teatro. Por otra parte, el desequilibrio genérico al que acabo de aludir es una consecuencia de los mecanismos de canonización, que suelen preferir el drama a la comedia y, entre los dramas, los que plantean conflictos susceptibles de lecturas ideológicas divergentes y por eso mismo más ‘productivos’ desde el punto de vista de las interpretaciones.

Mi proceder en este tanteo va a ser distinto: no escojo de antemano algunas obras especialmente rentables desde el punto de vista de su historia crítica, sino que comparo las piezas que componen una serie –homogénea en cuanto al género– para detectar la diferente fortuna crítica de cada una y los posibles motivos de esta diferencia. Teniendo en cuenta que, como apuntaba antes, la crítica tiende generalmente a preferir las obras que pueden adscribirse al macrogénero del drama, he decidido centrar la mirada en el macrogénero de la comedia, y más precisamente en la serie de las comedias urbanas. La búsqueda por género –y por comedias de autoría lopesca fiable– selecciona, en la BD ARTELOPE, un conjunto de títulos que, sin embargo, hay que filtrar y controlar ulteriormente, debido a que los criterios de búsqueda no permiten seleccionar la opción “ninguno” en el desplegable de géneros secundarios. Así, he descartado comedias con mezcla importante de género urbano y novelesco, o de urbano y villano; o comedias que, en mi opinión, no tienen nada de urbanas, como *La niña de plata* y *Lo cierto por lo dudoso*, entre cuyos protagonistas figura el rey Pedro el Cruel y que giran alrededor del

---

<sup>1</sup> Para utilizar las palabras de García Santo-Tomás, “estos criterios de selección resultaron tautológicos ya desde los primeros compases de nuestra investigación; se justificaban por sí mismos (o los justificábamos nosotros) a partir de nuestro propio diseño y a partir de los criterios heredados y, al tiempo que los recuperábamos para nuestro análisis, los canonizábamos de nuevo” (2000: 7).

conflicto entre poder y amor. Dejando de lado 16 títulos que no pueden definirse comedias urbanas puras, quedan nada menos que 59 títulos de autoría segura que la BD clasifica como urbanas.

He repartido los trabajos críticos existentes acerca de cada comedia en bloques cronológicos de 15 años: de 1966 a 1980, de 1981 a 1996, de 1997 a 2011. Los trabajos publicados en los últimos cinco años, de 2012 hasta diciembre 2016 (véase Apéndice 1), forman un bloque de extensión reducida con respecto a los tres precedentes, como es lógico. De ahí que no puedan sacarse conclusiones sobre las orientaciones preferentes de la crítica que sean comparables con las que trato de sacar para los tres periodos anteriores. He incluido entre los trabajos críticos no solo los que se dedican a estudiar una o a lo sumo dos comedias, sino también los que examinan un corpus más amplio y que no siempre revelan en el título qué textos se dedican a estudiar. La ausencia de descriptores específicos, como señala Marco Presotto en otra contribución de este volumen, ha determinado la no inclusión de muchos estudios de este tipo en la BD ARTELOPE, estudios que sin embargo son fundamentales para trazar la historia de la crítica de la comedia urbana de Lope y que por esto he tratado de recuperar para esta contribución, no sin grandes dificultades y, sin duda, lagunas.

2. Un primer examen de la distribución, por títulos y por periodos, de la crítica existente arroja resultados interesantes. En el periodo 1966-1980 solo 12 títulos de los 59 que forman nuestro corpus reciben alguna atención crítica, con un caudal de estudios que es de todos modos muy escaso: *El acero de Madrid*, *El Arenal de Sevilla*, *La bella malmaridada*, *La dama boba*, *El desconfiado*, *La discreta enamorada*, *Las ferias de Madrid*, *El mesón de la Corte*, *La moza de cántaro*, *La prueba de los amigos*, *El sembrar en buena tierra*, *La viuda valenciana*.

La escasez de estudios se explica fácilmente con factores extracientíficos: la Universidad todavía no estaba sometida a la actual tiranía de la "productividad", y el doctorado como generador de tesis de amplio alcance era una fase de la formación todavía muy minoritaria, y que en Italia por ejemplo todavía no había arrancado. Por otra parte, las comedias que recibieron atención crítica en este periodo son las mismas que seguirán recibéndola en los periodos siguientes, con la única excepción de *El*

desconfiado, a la que después de 1971 no se le vuelve a dedicar ningún trabajo crítico, aparte del prólogo a la edición en la *Parte XIII* de Prolope (2014). Al revés, muchas de las comedias que no suscitan el interés de la crítica en el periodo 1966-1980 siguen sin suscitarlo incluso en los periodos siguientes: es el caso de *El abanillo*, *Amar, servir y esperar*, *Los bandos de Sena*, *El enemigo engañado*; o lo suscitan de forma muy ocasional, solo a partir de 1997 y solo en el contexto de trabajos generales (a lo sumo dos para cada comedia) que toman en consideración un corpus más amplio: es el caso de *Amor con vista*, *¡Ay verdades, que en amor...!*, *El desposorio encubierto*, *El ingrato arrepentido*, *Quien todo lo quiere*, *El testigo contra sí*, *La traición bien acertada*. Aún más elevado es el número de las comedias a las que se les dedican poquísimos trabajos críticos específicos (uno o dos como mucho) y en la mayoría de los casos, diez sobre dieciséis, también a partir de 1997: *Los amantes sin amor*, *El bobo del colegio*, *La burgalesa de Lerma*, *El desprecio agradecido*, *Los embustes de Celauro*, *Las flores de don Juan*, *La gallarda toledana*, *El Grao de Valencia*, *La malcasada*, *No son todos ruiseñores*, *El premio del bien hablar*, *Quien ama no haga fieros*, *El ruiseñor de Sevilla*, *Santiago el verde*, *Servir a señor discreto*, *La venganza venturosa*.

Los once títulos que recibieron alguna atención crítica entre 1966 y 1980 y han seguido despertando el interés de los estudiosos en los periodos siguientes forman, pues, el núcleo inicial de lo que podríamos llamar un canon crítico de la comedia urbana lopesca, al que se le añaden en los años siguientes otros catorce títulos. Este conjunto puede ordenarse, según la intensidad del interés crítico, como una pirámide (véase Apéndice 2). En el vértice se colocan *La dama boba* y *La viuda valenciana*, con más de 25 estudios en el total de los periodos considerados. En el segmento inferior, figuran *El acero de Madrid*, *La discreta enamorada*, *Los locos de Valencia*, *La villana de Getafe*, cada una con un número de estudios comprendido entre 16 y 25. En la base de la pirámide, el grupo mucho más numeroso de comedias a las que se les ha dedicado entre 6 y 15 estudios: *El amante agradecido*, *Amar sin saber a quién*, *El Arenal de Sevilla*, *La bella malmaridada*, *Las bizarrías de Belisa*, *El castigo del discreto*, *¿De cuándo acá nos vino?*, *El dómine Lucas*, *Las ferias de Madrid*, *La francesilla*, *El galán escarmentado*, *El maestro de danzar*, *Los melindres de Belisa*, *El mesón de la Corte*, *La moza de cántaro*, *La noche*

*de san Juan, La noche toledana, La prueba de los amigos, El sembrar en buena tierra.*

De gran interés resulta combinar este análisis numérico con la cronología de las contribuciones, que nos permite ver cómo crece la atención hacia determinadas comedias. Se trata generalmente de las que presentan motivos especialmente rentables para lecturas críticas influidas por corrientes como los estudios culturales con sus variadas secuelas: la locura, el erotismo, los conflictos intergeneracionales, las relaciones hombre-mujer, el travestismo. Por poner solo algunos ejemplos, *La francesilla, Los locos de Valencia, Los melindres de Belisa* solo empiezan a ser objeto de estudio con la década de los noventa; en esta misma década se dispara el interés por *El acero de Madrid, La dama boba, La discreta enamorada, La villana de Getafe, La viuda valenciana.*

Profundizando más en el contenido de los estudios críticos, hasta donde nos lo permiten los títulos y los eventuales descriptores a falta de un conocimiento directo, nos encontramos con otro dato interesante. Casi en su totalidad, los escasos trabajos de crítica que se interesan por las comedias urbanas de Lope en el periodo 1966-1980 analizan solo una comedia, con aproximaciones que se reparten en dos grandes bloques: cuestiones de filología y erudición (fecha, fuentes, usos lingüísticos), y estudios temáticos (el honor, la religión, la identidad, el conflicto generacional, el matrimonio...), estos últimos limitados todavía al mundo anglosajón. Italia y Francia (con la sola excepción de un estudio de Ly sobre *El acero de Madrid*) son las grandes ausentes en el panorama crítico de estos años, lo que podría dar pie a ulteriores comentarios sobre el desprestigio de la comedia en ámbitos académicos todavía básicamente conservadores como son el italiano y el francés, al menos en el periodo considerado. Un desprestigio que en Italia se quiebra en 1981 gracias a un ensayo de Frolidi sobre el autobiografismo en *Las ferias de Madrid*; aunque habrá que esperar casi diez años más para que se publique otro estudio de una comedia urbana, el de Monti sobre *La viuda valenciana*; y no estará de más recordar que Monti pertenece al grupo de

hispanistas dirigidos en Verona por Profeti, quien en 1996 apadrina asimismo una espléndida edición bilingüe de *La dama boba*<sup>2</sup>.

Pero dejemos el caso italiano y volvamos atrás en el tiempo y a los temas que estábamos tratando. La costumbre de concentrar la atención en un solo texto, a la que me refería antes, deja paso a enfoques diferentes y más amplios en el periodo sucesivo. No por casualidad, este se abre con la publicación del estudio capital de Joan Oleza (1981) sobre "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", y se cierra con la del ensayo de Ignacio Arellano (1996) sobre "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega"; en el intervalo, hay que recordar los amplios panoramas de Vitse (1983 y 1988), que incluyen el estudio más o menos profundizado de algunas comedias urbanas de Lope como parte esencial para comprender el proyecto dramático de lo que Vitse llama "un teatro de la modernización". Todos los trabajos citados comparten la convicción de que sea necesario tratar de comprender el sistema de géneros que vertebra la desmesurada producción teatral áurea, combinándolo con una percepción atenta de la diacronía: solo así podrán trazarse mapas para comprender la evolución de una dramaturgia, y para interpretar correctamente los textos. De hecho, la comprensión del sistema de géneros sirve para conjurar las lecturas que, desconociendo las convenciones genéricas, ven presagios de tragedia en intrigas que son básicamente cómicas.

Este interés por el sistema de los géneros teatrales áureos, que apuntaba ya a partir de 1975 en los trabajos de la estudiosa argentina Frida Weber de Kurlat (1975 y 1977), sigue vivo incluso en el periodo sucesivo, pero no llega nunca a ser mayoritario. En el mismo congreso de 1995 en el que Arellano presentaba su trabajo citado sobre el modelo temprano de la comedia urbana en Lope, Victor Dixon se ocupaba de *La noche de san Juan* empezando por declarar su desconfianza hacia las distinciones genéricas. Al contrario, su trabajo muestra cómo va emergiendo un nuevo interés por integrar el análisis del texto dramático con el estudio de las circunstancias políticas y literarias que condicionan al dramaturgo, muy en la línea de los estudios de Juan Manuel Rozas sobre el Lope *de senectute* publicados a partir

---

<sup>2</sup> Todos los trabajos mencionados de los que no se ofrece la referencia bibliográfica se encontrarán en el apartado correspondiente de la BD (Bibliografía secundaria) buscando la ficha de las comedias respectivas.

de 1982. Un interés, el de Dixon, que encuentra un precedente en un trabajo de 1987 de la crítica norteamericana Stoll, sobre la misma comedia, pero que está destinado a dar más frutos en el periodo siguiente, de la mano de una estudiosa también norteamericana, Elizabeth Wright (me refiero a su monografía *Pilgrimage to Patronage* de 2001). Wright no se interesa solo por el teatro, pero, en este ámbito, estudia *Los ramilletes de Madrid* por su nexo con las bodas reales de 1615. Por los mismos años, comparte este tipo de acercamiento Stefano Arata, en su estudio y edición de *El acero de Madrid* (2000), que inspiran lecturas orientadas en esta misma dirección, como las de Alviti (2000) sobre *La burgalesa de Lerma*, Gavela (2001) sobre *¿De cuándo acá nos vino?*, y más tarde Trambaioli (2006 y 2010) sobre *Los ramilletes de Madrid*.

Otra dirección crítica que apunta en el periodo 1981-1996, y que se prolongará y extenderá en el periodo siguiente, es el estudio de la relación entre texto dramático y texto espectacular, cuyas posibilidades habían sido indicadas en 1975 en un ensayo de Díez Borque titulado "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro", y habían sido aprovechadas a fondo por Oleza en su trabajo de 1981 sobre "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". Este estudio, que extrae sus conclusiones de un corpus amplísimo, hace escuela, por lo que en este periodo se extiende la tendencia de la crítica a considerar un número de comedias más o menos amplio. Pero en cuanto al método, y a pesar de las novedades críticas a las que me he venido refiriendo, la perspectiva dominante sigue siendo la del acercamiento temático; aunque empiezan a destacar las investigaciones dedicadas a las relaciones con otras tradiciones teatrales, a personajes-tipo como el gracioso, al fenómeno de las refundiciones, y a la importancia de la versificación tanto para la edición del texto teatral como para su interpretación (con trabajos pioneros de Dixon sobre *La dama boba* entre otras).

Muchas de las líneas de investigación mencionadas se prolongan y crecen en el periodo siguiente (1997-2011) y en los cinco años sucesivos, hasta el día de hoy: las relaciones intertextuales con otras dramaturgias; la polimetría y su función organizadora de la acción dramática; el espacio escénico y el proyecto de puesta en escena; el espacio dramático urbano y sus funciones; los problemas de adscripción genérica. También los personajes-tipo siguen recibiendo mucha atención crítica, especialmente el gracioso, la criada, la



madre, a los que se añade ahora el pre-figurón, una noción acuñada por Serralta en sus estudios de 2001 y 2003 sobre *El ausente en el lugar* y *Los melindres de Belisa*. Mucho interés –en la línea de los estudios culturales– reciben en esta fase los personajes que remiten o parecen remitir a una realidad sociocultural concreta, como la mujer, el judío, el indiano, el morisco, el loco. En estos casos siempre está al acecho la tentación de una lectura ‘documental’ o ideológica demasiado inmediata del texto teatral, como puede deducirse de algunas entradas de bibliografía crítica sobre comedias especialmente ‘apetitosas’ por así decir, como *La dama boba*, *Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana*. En el polo opuesto, hay que señalar la monografía de Couderc (2006) sobre *Galanes y damas en la comedia nueva*, que propone una lectura funcionalista de las *dramatis personae* en relación con el género. Sigue gozando de cierta fortuna crítica el tema del honor, al que Arellano dedica en 1998 uno de sus recorridos por un corpus muy amplio (treinta comedias tempranas de Lope, ocho de ellas urbanas), pero que recibe atención también sucesivamente y por otros críticos. Y por supuesto siguen abundando las aproximaciones temáticas, aunque apuntan otras direcciones de investigación, entre las cuales las más novedosas son las que se dedican a estudiar las adaptaciones filmicas, las versiones teatrales y la recepción en determinadas áreas geográfico-culturales, las estrategias de traducción.

3. Hay que recordar que 1997, fecha inicial del periodo cronológico que estoy examinando, coincide con dos eventos capitales para la investigación sobre el teatro de Lope: la publicación de la *Primera parte de comedias*, comienzo de la empresa del grupo Prolope, y la de TESO<sup>3</sup>. Quizás se deba a TESO el que, de 1997 a 2011, aumente el abanico de comedias estudiadas: si en el periodo 1981-1996 la crítica se había interesado por 33 textos, ahora el interés llega a abarcar 55 textos, de los 59 que forman el corpus. Al contrario, las ediciones de Prolope no parecen haber influido mucho en el aumento de la atención crítica, a no ser por los estudios que publican los mismos editores de algunas comedias (véase Apéndice 2). De hecho, en el caso de comedias de escaso atractivo crítico (las que cuentan con menos de 6 estudios), el caudal de

---

<sup>3</sup> *Teatro Español del Siglo de Oro*, CD-Rom o Repositorio en línea publicado por Chadwick-Healey, que pone al alcance de los investigadores un enorme repertorio de textos, aunque en condiciones filológicamente poco fiables.

lecturas no va en aumento después de la edición de Prolope; aunque en el caso de las más recientes es posible que este cambio todavía pueda verificarse.

A parte el atractivo de ciertos componentes temáticos, al que ya me he referido, existe una relación evidente entre la atención crítica, la existencia de ediciones singulares (sobre todo las más asequibles y comercialmente difundidas) y la realización de puestas en escena. Es muy difícil determinar cuál de estos tres componentes tiene la prioridad y quién influencia a quién en este círculo virtuoso. Lo que es cierto es que ninguna de las comedias con menos de 6 estudios críticos, o con ninguno, ha sido nunca objeto de una edición singular. En algunos casos, como el de *El acero de Madrid* y de *Las bizarrías de Belisa*, es posible que una representación (en 1995 y en 1998 respectivamente) haya impulsado a dos editoriales de gran irradiación como Castalia y Cátedra a encargar una edición de la comedia (publicada en 2000 la de *El acero de Madrid*, por Stefano Arata, y en 2004 la de *Las bizarrías de Belisa*, por Enrique García Santo-Tomás), edición que a su vez parece haber generado un incremento de la atención crítica. Pero el mismo fenómeno se observa aun cuando no estamos en condiciones de poner en relación la edición con una representación anterior, como en el caso de la edición de *La viuda valenciana* (2001) por Teresa Ferrer y de *Los locos de Valencia* (2003) por Hélène Tropé: en los años sucesivos a la publicación de la edición la atención crítica se dispara respectivamente en un 71 % y en un 72,3 %.

¿Qué conclusiones podemos extraer de los datos presentados? Yo creo que, de momento, solo algunas recomendaciones para investigaciones futuras y para buenas prácticas a seguir en el ámbito de la redacción de repertorios bibliográficos. En primer lugar, creo haber mostrado la importancia, en la historia de la recepción crítica, de los estudios de conjunto, que deben encontrar su lugar en las bibliografías secundarias con la indicación de los textos que estudian entre los descriptores o palabras-clave. También creo que es de suma importancia empezar a incluir en las BD como ARTELOPE, hasta donde sea posible, los datos relativos a las puestas en escena modernas de las comedias indexadas, para medir correctamente la influencia de las representaciones en la atención de críticos y filólogos que se reseña en el

apartado de Ediciones singulares y de Bibliografía secundaria<sup>4</sup>. Por otra parte, la abundante bibliografía crítica sobre Lope se merece un estudio más atento que el que he podido esbozar aquí: creo que en esta dirección hay trabajo para muchos y que los resultados de una investigación más en profundidad sobre este tema nos ayudarán a una mejor comprensión tanto del teatro de Lope, como de las motivaciones que mueven a los hombres y las mujeres de nuestro tiempo a leerlo, estudiarlo, representarlo y amarlo.

---

<sup>4</sup> A este respecto, tengo información de que es intención de Joan Oleza incluir en la BD dichos datos, y que ya Purificació Mascarell está trabajando en ello.

## APÉNDICE 1

### Comedias estudiadas entre 1966 y 1980

*El acero de Madrid, El Arenal de Sevilla, La bella malmaridada, La dama boba, El desconfiado, La discreta enamorada, Las ferias de Madrid, El mesón de la Corte, La moza de cántaro, La prueba de los amigos, El sembrar en buena tierra, La viuda valenciana.*

### Comedias estudiadas entre 1981 y 1996

*El acero de Madrid, El amante agradecido, Los amantes sin amor, Amar sin saber a quién, El Arenal de Sevilla, La bella malmaridada, Las bizarrías de Belisa, El bobo del colegio, El castigo del discreto, La dama boba, De cosario a cosario, ¿De cuándo acá nos vino?, La discreta enamorada, El domine Lucas, Las ferias de Madrid, Las flores de don Juan, La francesilla, El galán escarmentado, El Grao de Valencia, Los locos de Valencia, El maestro de danzar, La malcasada, Los melindres de Belisa, El mesón de la Corte, La moza de cántaro, No son todos ruiseñores, La noche de san Juan, La noche toledana, La portuguesa y dicha del forastero, La prueba de los amigos, El sembrar en buena tierra, La villana de Getafe, La viuda valenciana.*

### Comedias estudiadas entre 1997 y 2011

*El acero de Madrid, El amante agradecido, Los amantes sin amor, Amar sin saber a quién, Amor con vista, El Arenal de Sevilla, El ausente en el lugar, ¡Ay, verdades, que en amor...!, La bella malmaridada, Las bizarrías de Belisa, El bobo del colegio, La burgalesa de Lerma, El castigo del discreto, La dama boba, De cosario a cosario, ¿De cuándo acá nos vino?, El desposorio encubierto, La discreta enamorada, El domine Lucas, Los embustes de Celauro, La escolástica celosa, Las ferias de Madrid, Las flores de don Juan, La francesilla, El galán escarmentado, La gallarda toledana, El ingrato arrepentido, Lo que pasa en una tarde, Los locos de Valencia, El maestro de danzar, La malcasada, Los melindres de Belisa, El mesón de la Corte, La moza de cántaro, No son todos ruiseñores, La noche de san Juan, La noche toledana, La portuguesa y dicha del forastero, El premio del bien hablar, La prueba de los amigos, Quien ama no haga fieros, Quien todo lo quiere, Los ramilletes de Madrid, El ruiseñor de Sevilla, Santiago el verde, El sembrar en buena tierra,*

*Servir a señor discreto, El testigo contra sí, La traición bien acertada, La venganza venturosa, La villana de Getafe, La viuda valenciana.*

**Comedias estudiadas entre 2012 y 2016** (actualización bibliográfica: diciembre 2016)

*El amante agradecido, Amar sin saber a quién, El castigo del discreto, La dama boba, De cosario a cosario, ¿De cuándo acá nos vino?, La escolástica celosa, Las ferias de Madrid, La francesilla, El galán escarmentado, La gallarda toledana, Lo que pasa en una tarde, Los locos de Valencia, El maestro de danzar, Los melindres de Belisa, El mesón de la Corte, La moza de cántaro, La noche de san Juan, La noche toledana, La prueba de los amigos, El ruiseñor de Sevilla, Santiago el verde, La villana de Getafe, La viuda valenciana*

## APÉNDICE 2

Número de estudios dedicados entre 1966 y 2016  
(en **negrita** las comedias editadas en las Partes de Prolope)

Más de 25:

**La dama boba**, *La viuda valenciana*.

Entre 16 y 25:

**El acero de Madrid**, *La discreta enamorada*, **Los locos de Valencia**, *La villana de Getafe*.

Entre 6 y 15:

**El amante agradecido**, *Amar sin saber a quién*, **El Arenal de Sevilla**, *La bella malmaridada*, *Las bizarrías de Belisa*, **El castigo del discreto**, *¿De cuándo acá nos vino?*, *El dómine Lucas*, **Las ferias de Madrid**, *La francesilla*, *El galán escarmentado*, *El maestro de danzar*, **Los melindres de Belisa**, *El mesón de la Corte*, *La moza de cántaro*, *La noche de san Juan*, **La noche toledana**, *La prueba de los amigos*, *El sembrar en buena tierra*.

Entre 1 y 5:

*Los amantes sin amor*, *Amor con vista*, **El ausente en el lugar**, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, *El bobo del colegio*, **La burgalesa de Lerma**, *De cosario a cosario*, **El desconfiado**, **El desposorio encubierto**, *El desprecio agradecido*, **Los embustes de Celauro**, **La escolástica celosa**, **Las flores de don Juan**, *La gallarda toledana*, *El Grao de Valencia*, *El ingrato arrepentido*, *Lo que pasa en una tarde*, *La malcasada*, *No son todos ruseñores*, *La portuguesa y dicha del forastero*, *El premio del bien hablar*, *Quien ama no haga fieros*, *Quien todo lo quiere*, **Los ramilletes de Madrid**, *El ruseñor de Sevilla*, **Santiago el verde**, **Servir a señor discreto**, **El testigo contra sí**, **La traición bien acertada**, **La venganza venturosa**.

0:

*El abanillo*, *Amar, servir y esperar*, *Los bandos de Sena*, *El enemigo engañado*.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARELLANO, Ignacio (1996). "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega". En F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (ed.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina (Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995)*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.
- COUDERC, Christophe (2006). *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- DÍEZ BORQUE, José María [1975] (1989). "Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español". En A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro*, Madrid: Taurus, pp. 249-290.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2000). *La creación del "Fénix"*. Madrid: Gredos.
- OLEZA, Joan [1981] (1986). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". En J. L. Canet Vallés (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*. London: Tamesis Books, pp. 251-308.
- ROZAS, Juan Manuel [1982, 1983, 1984, 1985] (1990), *Estudios sobre Lope de Vega*. J. Cañas Murillo (ed.), Madrid: Cátedra.
- VITSE, Marc (1983). "Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)". En J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España. 1 (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII)*, Madrid: Taurus, pp. 560-590.
- VITSE, Marc (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse: France-Ibérie Recherche.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1975). "Hacia una morfología de la comedia de costumbres contemporáneas", *Revista del Profesorado* (Buenos Aires), 1, pp. 35-67.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1977). "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega". En *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibero-Américaines de l'Université, II, pp. 867-871.
- WRIGHT, Elizabeth (2001). *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press.

# LOS ARGUMENTOS MUSICALES DE *EL BOBO DEL COLEGIO*, DE LOPE DE VEGA

ROSA AVILÉS CASTILLO

Universitat de Barcelona

## 1. Introducción

Hasta en tres ocasiones estuvo Lope de Vega en tierras valencianas y fue la primera de sus estancias<sup>1</sup> la que dejó una huella más profunda y más fácilmente rastreable en su corpus dramático. El estudioso Eduardo Juliá Martí ya advierte cómo “la influencia valenciana [del] segundo viaje [es] de menos importancia que en el primero” (1941: 5) y señala, asimismo, a *El bobo del colegio* como una de las comedias “que [encarna] la influencia valenciana” (1941: 6), porque es *El bobo* una obra de dualidad sentimental donde el anverso, Garcerán/Valencia y el reverso, Fulgencia/Salamanca nos son presentados como dos polos opuestos que acaban convergiendo en un mismo punto. Explica Juliá Martí que “al marcharse de la Ciudad de las Flores, [el Fénix] sintió la nostalgia que se refleja en *El bobo del colegio*” (1941: 9) donde el carácter valenciano encarnado por Garcerán se opone a la nueva realidad del dramaturgo, la fría ciudad de Salamanca, encarnada en la comedia por el personaje de Fulgencia. Un juego de opósitos característico del teatro áureo que, sin embargo, destaca en esta comedia por ser el eje vertebrador de la

---

<sup>1</sup> Esta primera estancia en Valencia tuvo lugar en 1588 como consecuencia del destierro que le impuso un dictamen judicial por haberse burlado de Jerónimo Velázquez y de su hija, Elena Osorio.



misma: a lo largo de las tres jornadas muchas van a ser las alusiones al frío, característico de Salamanca, versus el calor, más típico de la costa levantina: dirá Garcerán refiriéndose a Fulgencia: “ha venido / su azahar de donde es el yelo” (I). Y, por otra parte, dirá Fulgencia: “Mucho madruga el calor/ señora tía en Valencia” (I), por nombrar tan solo dos ejemplos.

Una ciudad, la de Valencia, en la que Lope vivió feliz junto a su esposa, Isabel de Urbina, durante los dos años que estuvo cumpliendo la sentencia de destierro, de 1588 a 1590, y que, de la misma manera, va a ser decisiva también en *El bobo del colegio* para el despertar amoroso de los dos protagonistas. Es decir, si el frío de Salamanca no induce al amor entre Fulgencia y don Juan, el calor valenciano sí que incita al fuego amoroso entre Fulgencia y Garcerán, con lo que el hielo salmantino de la joven pronto muda en un abrasarse de amor en la costa levantina.

## 2. La simbología tras los cantares

La trama de *El bobo* es la típica de una comedia de enredo: la *a priori* imposible historia de amor entre dos personajes aparentemente opuestos. ¿Qué es, pues, lo que distingue esta obra de las muchas otras que nacieron de la pluma de Lope? La respuesta la hallamos en las cuatro canciones que inserta el dramaturgo a lo largo de los tres actos, las cuales funcionan como hilo conductor de la acción principal de la obra al incluir, de manera encriptada, las claves de la historia de amor entre Garcerán y Fulgencia. Es decir, Lope le reserva a estos versos cantados la mayor carga poética y simbólica de la pieza teatral, puesto que su ingenio hace que converjan en ellos elementos de la comedia que, de ser interpretados, arrojarán luz sobre los engaños.

Por tanto, antes de pasar a analizar las canciones y demostrar cómo todas ellas se enhebran de manera directa con los tejidos más profundos del argumento dramático, es preferible *desencriptar* la simbología que esconden ciertos elementos de las letras para cantar que se reiteran no por coincidencia.

Así, el primero de ellos y el más importante es el *azahar*. Aparece en las tres primeras canciones y es una secreta connivencia, la alusión velada entre los dos enamorados por ser esta la flor que Fulgencia le entrega a Garcerán la primera vez que lo ve:

MARÍN            ¡Buen agüero flor!  
GARCERÁN        ¿Por qué?  
MARÍN            Porque es esperanza  
                      de fruto. (I)

En este diálogo que tiene lugar antes de que aparezca la primera canción ya nos revela Lope el significado de una flor, la del azahar, que acabará convertida en símbolo de prosperidad de una relación *a priori* imposible: el azahar es esperanza de fruto porque es la flor del naranjo, árbol que, asimismo, por el color cálido de su fruta invita a la pasión. Además, tanto “naranjo” como “naranjita” son motes que se repiten también en las tres primeras canciones, motivo por el que su presencia en los espacios musicales de esta comedia no es azarosa, sino que responde a criterios mucho más concluyentes dentro del desarrollo de la trama: son los símbolos que preludian la buenaventura entre Fulgencia y Garcerán. Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* explica cómo las flores del azahar son con las que “se ciñen la frente las recién casadas” (1984: 93, 94). Y, asimismo, nos detalla que “Como todos los frutos de numerosas pepitas, la naranja es un símbolo de fecundidad” y, “En la China antigua (...) la ofrenda de naranjas a las jóvenes significaba la petición de mano” (1984: 741).

Si todo anuncia, como vemos, un próspero y perdurable amor entre los dos protagonistas, ¿por qué Fulgencia está invadida por la tristeza? La respuesta es sencilla: todo este juego retórico, un verdadero ejercicio hermenéutico, lo reserva Lope para el lector/espectador y no para los personajes de su comedia en la que, para crear el conflicto dramático, le son necesarios al Fénix una dama noble e idealista deseosa de ser conquistada por un galán que deberá, por otro lado, ingeniárselas para solventar las vicisitudes que obstaculicen la feliz unión con su enamorada. Por tanto, para complacer el gusto de la época y en pro de la representación dramática, Fulgencia debía estar sumida en una honda aflicción hasta el desenlace feliz tan esperado por el público contemporáneo.

### 3. Los argumentos musicales

Octavio ha mandado a su hermana Fulgencia desde Salamanca a Valencia (Turia) para evitar ciertas liviandades de la dama y justo lo que quería evitar es

lo que ha sucedido: en Valencia, Fulgencia se ha enamorado de Garcerán y él de ella. No obstante, deben separarse porque para celebrar los esponsales de Octavio y Celia, y de don Juan y Fulgencia, esta debe volver a Salamanca. Fulgencia no quiere casarse con don Juan, pero su hermano Octavio le insiste porque es la única manera de que don Juan le ceda a él la mano de su hermana Celia. En la despedida, Fulgencia le suplicará a Garcerán “que de mí tengas memoria” (I) y que la escriba: “Escríbeme, Garcerán/ y verás cómo te envío/ mil almas en cada letra” (I).

Una vez de vuelta a Salamanca, Fulgencia se encuentra triste y no quiere contraer matrimonio con don Juan, le dirá:

Esperad, que bien podéis,  
por un mes no os moriréis,  
este de término os pido  
para ver lo que me escriben  
de Valencia. (I)

El desconsuelo de la joven por la ausencia de su amado lleva a su hermano Octavio a intentar contentarla mediante la música. Dirá don Juan: “Su hermano intenta alegralla:/ hoy traerá música aquí” (I). Con esta vinculación entre contento-música vemos que Lope, como buen conocedor de toda la tradición que le precedía, recoge la creencia de la música como valioso fármaco para “disipar las molestias del cuerpo y de la mente” (Andrés, 2012: 1065), porque ya desde los platónicos se vinculaba la música con la medicina por Apolo, dios de ambas disciplinas. Ahora bien, era consciente Lope de que no toda la música era útil para alegrar al tiste y, de ahí, que tanto Octavio como don Juan digan que quizás “cantalla/ ha de ser entristecella (...) que es de los efectos della/ añadir tristeza al triste” (I).

Queda, por tanto, claro que la tristeza de Fulgencia es consecuencia de una “desperatio” o mal de amores, pero se siembra la duda en la obra cuando dice Celia: “la mayor enfermedad/ llaman la melancolía,/ porque no admite alegría/ y anda a buscar soledad” (I). ¿Cuál es, entonces, la dolencia de la joven? La propia Fulgencia se refiere a su aflicción como una “enfermedad”, dirá: “Mi enfermedad ha crecido/ con preguntarme la causa” (I) y, en consecuencia, vemos como en *El bobo del colegio* Lope plasma la visión negativa que en el medievo se tenía de la melancolía y no la perspectiva

aristotélica y ficiniana que apuntaba hacia una visión del melancólico como genio.

Por lo tanto, no es baladí que previamente a la escena más musical de toda la comedia aparezca un diálogo en el que los personajes hagan referencia a esta enfermedad, ya que en la mayor parte de los tratados que en el siglo XVI y XVII se publicaron en torno a la melancolía, figuraba la música como un eficaz bálsamo para curar las vicisitudes del alma. Y como así lo cree también Octavio, dirá a los músicos: "Que hoy Anfiones<sup>2</sup> seáis,/ de aquesta piedra que veis./ Cantad para que se mueva" (I). Y, a continuación, la acotación: "Canten":

MÚSICOS	Claros aires de Valencia, que dais a la mar embates a sus verdes plantas flores y a sus naranjos azahares. Huéspedes frescos de Abril, instrumentos de sus aves, campanitas del amor, que despertáis los amantes, llevad mis suspiros, aires suaves, al azahar de unas manos que en ellas nace.
---------	--

Cabe precisar que este intermedio musical, así como los otros tres que incluye Lope en la obra, no responde a un criterio íntegramente lúdico, sino que su presencia dentro de la pieza teatral está vinculada de manera directa con los tejidos más profundos del argumento dramático y, por tanto, las canciones en *El bobo del colegio* no se incluyeron como mera diversión para contentar al público de los corrales de comedias, siempre dispuesto a escuchar música en las representaciones, sino que estas adquieren en la obra funciones más troncales dentro del desarrollo de la trama.

Así, las alusiones veladas de esta primera canción nos están señalando un feliz desenlace que solo confirmaremos cuando concluya la obra. La función de preludio de esta letra para cantar radica en el contenido simbólico, estrechamente vinculado con la acción dramática: ya desde el primer verso se

---

<sup>2</sup> Según la mitología griega, Anfión era aficionado a la música y al arte a diferencia de su hermano gemelo, Zeto, quien sobresalía en las labores más rudas y manuales.

hace referencia a *Valencia*, ciudad donde nació el amor entre Garcerán y Fulgencia y, del mismo modo, en el cuarto verso la palabra *azahares* nos remite a la flor que Fulgencia le dio a Garcerán la primera vez que lo vio, la cual es símbolo de esperanza como le dice Marín a su amo, Garcerán. Sigue diciendo la canción: “huéspedes frescos de Abril” y esa palabra, *huéspedes* muy bien podemos relacionarla con Fulgencia quien se encontraba en Valencia hospedada en casa de sus tíos. Por otro lado, la alusión al mes de abril nos remite al momento en que se conocieron los dos enamorados. Así lo exclama Garcerán en el acto I: “¡con razón ha sido Abril/ en Valencia celebrado!/ Por esta vez ha venido/ su azahar de donde es el yelo”, es decir, ha venido Fulgencia de Salamanca, ciudad que por su frialdad no invita al despertar amoroso, a diferencia de Valencia que, como nos indica la canción, ha avivado a los amantes, porque fue allí donde ambos se enamoraron. Lope, además, dota a la canción de muchos elementos sensoriales que despiertan los sentidos: el del tacto cuando habla de los *aires suaves* y el del oído cuando menciona las *campanitas de amor*. Finalmente, debemos precisar cómo esos *suspiros* son la exteriorización del amor que siente Garcerán hacia Fulgencia y lo que dice la canción es que el aire de Valencia haga llegar esos suspiros *al azahar de unas manos*, es decir, a Fulgencia.

Concluye la canción y la reacción de los personajes allí presentes discierne: si por un lado, a Fulgencia le ha encantado “Mucho me habéis alegrado:/ muy linda esta canción” (I), por el otro, a don Juan, que pretende casarse con ella, le ha desagradado: al mencionar los músicos *Valencia* y ser este el lugar en el que Fulgencia se enamoró de otro, don Juan se muestra descontento, hubiera preferido que los músicos “celebraran el Tormes” (I), sinécdoque que Lope emplea para referirse a Salamanca, ciudad natal de Fulgencia y de la que, si no se hubiera ido, no se hubiera enamorado de Garcerán.

Por lo tanto, el yo poético de la canción es Garcerán y su interlocutora, Fulgencia tal y como nos confirman los músicos después de cantar:

En Salamanca vive  
el poeta que esto escribe (...)  
y tiene  
la musa de esta influencia  
allá en Valencia. (I)

Pero si Fulgencia ha sido incapaz de desvelar la autoría de estos versos, mucho menos va a saber adivinar ahora que el valenciano Garcerán ha partido hasta Salamanca para recuperarla y que es ella misma la musa de la que hablan los músicos. Sin embargo, y a pesar de no haber entendido la simbología de la canción, por su reacción al finalizar el canto, podríamos pensar que el interludio musical ha cumplido su cometido y ha alegrado a la joven, tal y como pretendía su hermano Octavio. Por lo tanto, parece que, en un primer momento, la canción ha *movido los afectos* de la dama y ha sido capaz de mudar su tristeza. El gobierno de la música sobre los sentimientos era ampliamente conocido por los dramaturgos del Siglo de Oro:

El cometido del músico (...) consiste en “deleitar y mover el afecto del ánimo”. Las creencias en torno al efecto “emocional” de la música y su relación con el “affectus” despertaron un notable interés entre los autores del siglo XVII, que aceptaron la importancia del carácter de las obras, la naturaleza de los intervalos o la estructura de las escalas como factores decisivos sobre la emotividad (Andrés, 2012: 33)

Dada, como decíamos, la entusiasta reacción de Fulgencia, continúa la escena en que se pretende alegrar a la joven y será ahora por expreso deseo de la dama que los músicos vuelvan a cantar: “¿Tenéis dél otra canción? (...) Pues dila” (II), ordenará. Y, a continuación, la acotación: “Canten”:

MÚSICOS	Naranjitas me tira la niña en Valencia por Navidad pues a fe que si se las tiro, que se le han de volver azahar.
---------	---

Esta letrilla contenta de nuevo a Fulgencia porque en ella vuelve a aparecer *Valencia*, pero no solo es esta la palabra que la vincula con Garcerán, sino que también el mote *azahar* relaciona a ambos amantes (por ser la flor que ella le entregó). Y, fijémonos hasta qué punto tan solo los liga a ellos dos que el resto de personajes allí presentes ni tan siquiera comprenden la palabra y creen que los músicos han dicho *azar*. Recurre, como vemos, Lope a la paranomasia, porque la proximidad fonética de ambas palabras (*azahar/azar*) le permite introducir un pequeño guiño humorístico con la intervención de dos

de los personajes: dirá Tristán: “¡No vi en mi vida/ poeta con tanto azar!” y responderá don Juan: “Si jugara/ poco pienso que ganara” (II).

No obstante, rápidamente, los músicos intervienen para aclarar tal confusión. Son ellos los encargados de explicar cómo el mote *azahar* “es metáfora secreta/ de ciertos ramos de azahar/ que de su jardín cogió” (II). La transparencia de esta explicación desvela parte de la simbología que se esconde tras los cantares, pero Fulgencia sigue sin comprender las alusiones encriptadas de *azahar*, porque, como decíamos, este es un juego que Lope le reserva únicamente al lector/espectador.

De esta manera, se siguen encadenando las canciones y, de nuevo, lo hacen por expreso deseo de Fulgencia quien vuelve a pedir a los músicos que canten: “Cantad que os escucho yo” (II). Y, a continuación, la acotación: “Canten”:

MÚSICOS	A una máscara salí, y pareme a su ventana amaneció su mañana, y el Sol en sus ojos vi. Naranjitas desde allí me tiró para favor; como no sabe de amor, piensa que todo es burlar, pues a fe que si se las tiro, que se le han de volver azahar. Naranjitas me tira la niña en Valencia por Navidad pues a fe que si se las tiro, que se le han de volver azahar.
---------	---

Se trata de una glosa de la letrilla anterior en la que ya desde el primer verso podemos establecer fuertes lazos de unión entre el contenido de la canción y la acción dramática. Si en las otras dos canciones tan solo intuíamos que el yo poético escondido tras los versos podía ser Garcerán, en esta tercera ya introduce Lope un nuevo elemento, vinculado con el argumento dramático, que nos permitirá afianzar nuestra sospecha: la palabra “máscara” alude directamente a Garcerán quien, para estar cerca de Fulgencia, se está haciendo pasar por un bobo que mantiene un Colegio Mayor universitario de Salamanca. Es decir, su plan era enmascararse, hacerse pasar por alguien que

no es para seguir teniendo contacto con su enamorada. Así se lo explica a su criado Marín en el acto II:

Si el traje me disfrazo  
podré entrar con libertad  
tardes, noches y mañanas,  
y a ver y hablar a Fulgencia. (II)

No obstante, cuando finaliza la canción, la reacción de Fulgencia es muy distinta de la actitud contenta y alegre que había manifestado con las dos anteriores. Ahora dirá: “lo que me ha dado alegría/ ya me vuelve a entristecer” (II). Y es que la canción ya nos advierte de cómo “la niña (...)/ no sabe de amor/ piensa que todo es burlar” y, por eso, Fulgencia sigue triste, porque ha sido incapaz de reconocer en estas tres canciones los elementos que aluden directamente a Garcerán, como el de la máscara –aunque bien es cierto que ella, a diferencia del lector/espectador, aún no era conocedora de esta treta–. Sin embargo, tampoco ha sabido la joven deducir la simbología que se esconde tras ciertos elementos de los espacios musicales como, por ejemplo, tras la palabra *azahar*, y por este motivo la música no cumple su cometido, sino más bien todo lo contrario: las canciones, al mencionar continuamente *Valencia*, le hacen recordar a Fulgencia el motivo de su aflicción. Dirá Tristán: “Valencia debe de ser/ toda su melancolía” (II). Y así es, porque fue Valencia la cuna del amor que aún sigue sintiendo por Garcerán, de quien ahora se encuentra separada. Sin embargo, no debe sorprendernos que la música no logre mover los afectos de Fulgencia, porque ya nos lo advierte Lope antes de que se empiece esta escena poético-musical. Recordemos, sino, las palabras tanto de Octavio como de don Juan cuando dicen que quizá “cantalla/ ha de ser entristecella” (II).

El médico Timothy Bright ya señaló en 1586 que a los melancólicos era “conveniente ofrecerles no solamente una música agradable sino una que [lograra] realmente provocar felicidad”. Y, de la misma manera, en su *Treatise of Melancholie* también advirtió que “los aires tristes y solemnes [y] la música con palabras le será[n] del todo inadecuados” (Andrés, 2012: 1069). Pero no solamente Bright era consciente de este hecho, sino que también Robert Burton, por mencionar tan solo un ejemplo más, en la segunda parte de su *Anatomía de la melancolía* recoge cómo “en algunos casos la música puede



producir en la persona melancólica efectos contrarios a los deseados” (Andrés, 2012: 1070). Y eso es, precisamente, lo que está sucediendo con Fulgencia quien, a pesar de que la letra de las canciones la sume aún más en su pesadumbre, sigue insistiendo a los músicos para que vuelvan a cantar y esta vez con el expreso deseo de que la canción sea de Valencia: “Cantad que a fe de quien soy,/ que me dais mucho placer (...) ¿Será de Valencia?” (II) Y, a continuación, la acotación, “Canten”:

MÚSICOS            En el Grao de Valencia,  
                              noche de San Juan  
                              todo el fuego que tengo  
                              truje de la mar.

De este último interludio musical que aparece en *El bobo del colegio* es interesante observar cómo vincula Lope el contenido de la canción con el argumento dramático: es la errónea evolución fonética del verbo “traer” la que nos permite adivinar que, una vez más, el yo poético oculto tras estos versos es Garcerán quien, recordemos, se está haciendo pasar por bobo de un Colegio Mayor de Salamanca para estar cerca de Fulgencia. Por lo tanto, el empleo de “truje” en lugar de “traje” demuestra el bajo nivel intelectual del hablante, Garcerán, cuya identidad se halla enmascarada tal y como se nos anunciaba en la tercera canción: “a una máscara salí...” (II). Así lo explica Javier San José Lera en el prólogo de la comedia:

El engaño consiste en hacerse pasar en Salamanca por el bobo que mantiene un Colegio Mayor universitario, y que por su condición de bobo, tiene acceso a los hogares de los salmantinos. Así disfrazado, y aun a riesgo de poner en duda su honor, Garcerán (...) acaba consiguiendo su propósito, y el amor, una vez más, triunfa sobre las convenciones sociales, y concilia los opuestos apuntados a lo largo de toda la obra: la pasión “valenciana” y la discreción “salmantina” (2001: 12).

Esta conciliación de los opuestos de la que habla Lera está ingeniosamente plasmada en la última canción mediante los contrarios agua-fuego. Valencia es una ciudad calurosa que incita a la pasión de los amantes motivo por el que aparece en la seguidilla la “noche de San Juan”, en la que tradicionalmente participaban estos dos elementos antitéticos:

The prominence of rites and superstitions on Midsummer's Day concerning fire and water suggests that the celebration might have arisen from the exercise of rain and sun charms. The day was celebrated among the Romans as a festival of joy and drunkenness in honour of the goddess Fortuna, and the licentiousness of the customs was severely denounced by the early Church fathers, among them St. Augustine' (Reid, 1935: 401),

la fusión de los cuales vemos reflejada simbólicamente en el primer verso en el que la palabra "Grao" hace referencia al muelle, al agua y el mote "Valencia", por el contrario, se refiere al calor, al fuego. Elementos contrarios que se entremezclan bajo la sensual noche de San Juan, cuyas connotaciones eróticas serán claves para desvelar la simbología que encierra la canción: "para estas canciones téngase en cuenta la significación erótica del día de San Juan, al igual que el de Pascua, propicios para el encuentro amoroso (Alín, 1997: 463).

Por lo tanto, si la noche de San Juan es capaz de conciliar dos elementos antitéticos como son el agua y el fuego, su mención en la letra para cantar no hace sino preludear la armónica unión entre Garcerán y Fulgencia, cuyo amor será capaz de hacer converger al calor valenciano con el frío salmantino.

#### 4. Conclusión

Las canciones en *El bobo del colegio* se encadenan en una misma escena de la segunda jornada y es mediante ellas que Lope nos preludea la buena ventura de la, *a priori*, imposible relación de amor entre Garcerán y Fulgencia. El ingenio del Fénix permite que la revelación sea en clave poética y tras cada uno de los versos cantados, tan simbólicos como sugerentes, palpita la feliz unión entre ambos: elementos como el azahar –símbolo de esperanza–, el naranjo o la naranjita –cuyo color cálido incita a la pasión– o el binomio agua-fuego abrazado por la erótica noche de San Juan predicen prosperidad para Garcerán y la compungida Fulgencia, quien es incapaz de adivinar que su enamorado es el yo poético de todas y cada una de las canciones que la propia dama reclama que canten los músicos, porque en todas ellas aparece Valencia, cuna de su amor con Garcerán. Sin embargo, el ávido lector/espectador sí que será capaz de reconocer a Garcerán tras los cantares,

porque elementos como la máscara o la mala evolución fonética del verbo “traer” serán vestigios ingeniosamente insertados por Lope que permitirán el diálogo entre el contenido de las canciones y el argumento dramático.

Fulgencia continúa, por lo tanto, apenada, porque la música no ha podido cumplir su cometido: no ha logrado mudar el ánimo de la joven porque su dolencia no era la melancolía, para la cual la música sí que se empleaba como vehículo para la alegría. La tristeza de Fulgencia era provocada por el mal de amores o la “desperatio” y para ello el único bálsamo posible residía en poder estar al lado de su enamorado. Final que, tal y como hemos comprobado, lo preludia Lope mediante el interludio musical.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALÍN, José María y María Begoña BARRIO (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres: Tamesis.
- ANDRÉS, Ramón (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado.
- CHEVALIER, Jean (1984). *Diccionario de los símbolos*, con la colaboración de Alain Gherbrant, Barcelona: Herder.
- JULIÁ MARTÍ, Eduardo (1941). "Las mujeres valencianas en las comedias de Lope de Vega", Separata de *Libros Hispanos*, *Boletín Bibliográfico de la Librería Tormos*, Madrid, pp. 1-16.
- REID, R. T. (1935). "St John's Day in Spanish Literature", *Hispania*, XVIII, pp. 401-412.
- VEGA, Lope de (2001). *El bobo del colegio*. Prólogo de Javier San José Lera, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

# UN DRAMA GENEALÓGICO DE FINALES DEL XVI: *DON ALONSO PÉREZ DE GUZMÁN, PROGENITOR DE LOS EXCELENTÍSIMOS DUQUES DE MEDINA*\*

JOSEFA BADÍA HERRERA

Universitat de València

En la Hispanic Society se conserva un manuscrito de veintiocho folios sin numeración, con signatura B2658, descrito por Regueiro y Rechenberger en su catálogo (1984: 562-568). Se trata de la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos duques de Medina*, un drama genealógico de finales del siglo XVI, con una extensión total de 2418 versos y una estructura articulada en cuatro jornadas.

La obra resulta interesante fundamentalmente por dos motivos: en primer lugar, porque representa el testimonio más antiguo de la dramatización de la hazaña del héroe fundador de la casa de Medina Sidonia; en segundo lugar, porque permite documentar el complejo entramado de transmisión manuscrita del teatro áureo.

Como se pone de manifiesto desde el propio título, la obra destaca la heroicidad de Alonso Pérez de Guzmán y su comportamiento ejemplar como

---

\* Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en el proyecto de investigación financiado por el MINECO con referencia PID2019-104045GB-C51.

vasallo del Rey Sancho IV el Bravo. Hay tres personajes clave en el desarrollo de la acción dramática: El Rey Don Sancho, Don Alonso y Don Juan. La configuración de Don Juan es antitética con respecto a Don Alonso, de modo que se explicita la cara y el envés de la figura del vasallo. Unos vasallos directamente unidos con lazos de sangre a la realeza: D. Juan por ser hermano del rey D. Sancho, y D. Alonso por ser tío de Dña. Beatriz, madre del Rey D. Dionís de Portugal.

Desde el punto de vista espacial, el drama se desarrolla en Sevilla, Tarifa, Lisboa, Fez y se cierra en Toledo en la corte, lugar al que acude D. Alonso para ser recompensado por sus servicios a la Corona. Pero, sin lugar a duda, el espacio dramático que adquiere una relevancia mayor, no solo por el número de cuadros que se desarrollan, sino también por el peso de las acciones que tienen lugar, es Tarifa. Allí acude Don Alonso por haberle concedido el Rey la alcaidía. Y allí tendrá lugar, el mítico episodio heroico que sintetiza su valor y principios de vasallaje: Alonso Pérez sobre la torre almenada de Tarifa no accede al chantaje del infante don Juan, y antepone defensa que la Plaza, que le había encomendado Sancho IV, a la vida de su propio hijo, a quien tienen prisionero las tropas del infante don Juan.

La hazaña del fundador del linaje se proyecta, en el momento de producción y recepción de la pieza dramática, sobre la figura del VII Duque de Medina Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán y Sotomayor, que gustó de utilizar también el sobrenombre de "el Bueno". En los primeros años de la década de los ochenta, en que debió componerse el drama, el Duque recibía los favores de la Corona. En 1581, Felipe II lo nombra caballero de la Orden del Toisón de Oro y capitán general de Lombardía. Además, como ha estudiado Salas Almela (2009: 28), por aquellos años el Duque trataba de convertirse en el candidato elegido por el Rey para ocupar la presidencia del Consejo de Indias. Por otro lado, no conviene olvidar el papel que jugaron las hijas del VI duque de Medina-Sidonia, Juan Alonso de Guzmán, en las alianzas matrimoniales de los linajes de los Velasco y los Girón (Barrón, 2009).

En el teatro áureo, la figura de Alonso Pérez de Guzmán ha merecido la atención de distintos dramaturgos. Además de la obra que nos ocupa, el tema aparece desarrollado en obras como *Más pesa el rey que la sangre*, de Vélez

de Guevara; *El Abraham castellano*, de La Hoz y Mota; y *La defensa de Tarifa*, de Zamora<sup>1</sup>.

Restori, en su edición de *Cómo usarse del bien y prevenirse del mal*, alude también a una obra sobre el fundador de los Medina Sidonia, titulada *Alonso López de Guzmán, duque de Medina* (Restori, 1899: 1). Se trata de una comedia cuyo título mencionan los catálogos de Medel del Castillo (1735: 176), García de la Huerta (1785: 59), La Barrera (1860: 543), y que recoge asimismo Urzáiz (2002, v. I: 79), pero de la que no parecen conservarse testimonios en la actualidad.

A estos títulos habría que añadir una comedia desconocida que compuso Damián Salucio del Poyo sobre la casa de Guzmán, de la que ni siquiera conocemos el título exacto<sup>2</sup>. Lo que sí podemos afirmar casi con total seguridad es que la obra de la que nos estamos ocupando en este trabajo no puede identificarse con la compuesta por el dramaturgo murciano. Y ello no solo por cuestiones de datación (pues la crítica todavía plantea dudas sobre la fecha de nacimiento de Salucio del Poyo), sino sobre todo por el argumento de la comedia anónima.

La comedia perdida de Salucio le valió las críticas de licenciado Ferrer, y el dramaturgo escribió un extenso *Discurso de la casa de Guzmán*, que se conserva manuscrito en la BNE, signatura mss. 2012, en el que trata de justificar y legitimar su obra dramática, aludiendo a algunos puntos concretos que debieron resultar especialmente controvertidos. Son, precisamente, sus palabras las que nos permiten observar las diferencias entre su obra perdida y

---

<sup>1</sup> Para una aproximación al estudio literario de la figura de Guzmán el Bueno, sigue siendo referencia obligatoria el trabajo inaugural de Millé (1930). Sobre la utilización de la materia genealógica en el teatro, véase Ferrer Valls (1998, 2001, 2004).

<sup>2</sup> Caparrós (1987: 38-39, 50) recogió la representación en Lima de una obra titulada *La galeota del Duque de Medina* y formula la hipótesis de que pudiera tratarse de la obra compuesta por Poyo. Sin embargo, como puede verse en la publicación digital de la base de datos CATCOM, creemos que la obra representada en Lima corresponde a la compuesta por Francisco López de Zárate, conocida por los títulos de *La galeota reforzada* o *La galeota del Conde de Niebla*. El error de identificación de Caparrós se debe en parte a una lectura incorrecta a partir del documento que ofrece Lohman (1945: 173-74). La autoría de Poyo se refiere únicamente a las dos partes de una comedia titulada *El inquisidor general, gobernador de España fray Francisco Jiménez*, y no a *La galeota del Duque de Medina*. De hecho, como puede comprobarse también en CATCOM, creemos que *El inquisidor general, gobernador de España fray Francisco Jiménez* corresponde a la obra conocida con el título *El gran cardenal de España*, de dudosa autoría, pero que la documentación teatral conservada apunta hacia la figura de Salucio del Poyo.

la anónima que nos ocupa, fundamentalmente por cuanto se refiere a la relación o no del ducado de Medina Sidonia con la Casa de Toral.

Según el relato de Poyo: "Sabrá ud. que los Guzmanes de Toral son diferentes y no sucede dellos el Duque de Medina". Y añade más adelante: "Nuestros Guzmanes saben que descienden de Bretaña y no de Gundemaro, rey de los godos" (f. 9v)<sup>3</sup>. Asimismo indica: "Y es cosa bien notable que este cognombre de Bueno lo volviese a ganar Alonso Pérez de Guzmán cuando por la hazaña de Tarifa el rey Don Sancho el Bravo mandó que le llamasen todos Guzmán el Bueno, como consta del privilegio de las almadrabas, y así vienen a ser dos veces buenos los señores de Sanlúcar, duques de Medina Sidonia" (f. 16v). Para argumentar en favor de la diferencia entre los Guzmanes de Toral y los Duques de Medina Sidonia recurre al apellido. Así, explica que los Guzmanes de Medina Sidonia utilizan el patronímico Pérez, a diferencia de los Guzmanes de Toral, que se llaman Ramírez porque se precian de descender del conde Don Ramiro. (f. 18v).

En cambio, en la comedia, se identifica al progenitor de la casa de Medina Sidonia con los descendientes de Toral. Desde el inicio, don Juan se refiere a don Alonso en los siguientes términos:

Porque habéis salido tal  
que ya es honra y con razón  
de la casa de León  
vuestra casa Toral (f. 2v).

Más adelante, por boca del Sargento, se desarrollan estos argumentos y se insiste en la vinculación con la casa de Toral, aunque se trata de conciliar el hecho de ser descendiente de los duques de Bretaña con la sangre de godos que, según Jerónimo de Aponte, le vendría al linaje por proceder de Gundemaro (f. 9v).

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Poyo, "Dice V. M., siguiendo el parecer de Jerónimo de Apontes, que [el linaje de Guzmán] desciende de Gundemaro, rey godo, como él dice, y no de Guillermo Godman como yo digo. Aponte es de este parecer, y del mío Ambrosio de Morales, fray Fernando del Castillo, Barrantes Maldonado, el maestro Pedro de Medina, el autor del libro que está en San Isidoro del Campo, entierro destos señores, Fernán Pérez de Guzmán, señor de Vastres?, finalmente todos los modernos que escriben de linajes concuerdan que fue un hermano del gran duque de Bretaña el que nos trujo la sangre y el apellido de Guzmán y a muchos les parece que se halló con el Rey Don Ramiro en la batalla de Clavijo, que le casó con su hija... (f. 15v).



Desde el punto de vista métrico, la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos duques de Medina* presenta una determinante predilección por el empleo de las redondillas, que se utilizan en un 96,03 %. La otra estrofa empleada son las octavas reales, a las que se recurre en cuatro pasajes, correspondientes dos a la segunda jornada y otros dos a la tercera, con un porcentaje de empleo que se sitúa en el 3,97 %.

Tomando en consideración que el drama que nos ocupa debió ser compuesto antes de 1585-86, el coeficiente de cuadros que presenta no es excesivamente elevado (0,0062) si lo comparamos, por ejemplo, con las obras de la colección teatral del Conde de Gondomar, en las que la media del coeficiente de cuadros para las estructuradas en cuatro jornadas es de 0,01, frente a 0,0047, de media, para las de tres jornadas. Del mismo modo, la densidad de la palabra, con ser alta (4,36 versos por réplica), queda lejos de la media de 6,62 versos por réplica de media que ofrece la colección Gondomar para las obras estructuradas en cuatro jornadas.

Decía que la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán* resulta interesante porque representa el testimonio más antiguo de la dramatización de la hazaña del héroe fundador de la casa de Medina Sidonia, pero también porque supone una muestra del complejo entramado de transmisión manuscrita del teatro áureo. En el propio manuscrito se precisa que la obra perteneció a Luis de Benavides y que la representó en Valladolid Alonso de Cisneros. Aprovechando la posibilidad que abre la obra de rastrear su circulación por las tablas y de indagar sobre el papel que pudo ejercer Luis de Benavides en la transmisión manuscrita de esos textos teatrales, vamos a revisar y a trazar, en la medida de lo posible, redes de filiación con Benavides a partir de la documentación teatral y de la información que figura en los distintos textos dramáticos manuscritos.

Se conservan distintas noticias sobre Luis de Benavides que lo sitúan activo en Valladolid las dos últimas décadas del siglo XVI. La base de datos *DICAT* documenta la actividad teatral de Alonso de Cisneros en la ciudad de Valladolid ya en 1583, al tiempo que permite corroborar la relación del autor de comedias con Luis de Benavides, que actuó como su fiador.

En el repaso de los textos teatrales conservados, hay que tomar como punto inicial el manuscrito de *El tirano rey Corbanto* (BNE, mss. 15.594)<sup>4</sup> puesto que contiene un documento valioso que dio a conocer en su momento Probst al realizar la edición de la comedia. Se trata de una carta, fechada en 1585, que el copista dirige a Luis de Benavides desde Peñafiel:

Perdone V. M., señor Benavides, por la tardanza, que no hemos podido más. Aquí llevan esta *Comedia del rey Corbanto* y la obra "del Gigante Golías", y acá queda "la comedia de Leandro". Procurarse ha enviar antes de Pascua con el primer mensajero que hubiere, que, por no estar sacada más de la media, no se envía. Ella estará allá a más tardar el viernes u el sábado. De Peñafiel, a 4 de mayo de 1585 (Probst, 1928: 10-11)<sup>5</sup>.

El testimonio fragmentario de la carta resulta sumamente interesante por los detalles que permite inferir sobre el proceso de escritura del manuscrito conservado y de los textos aludidos. En Peñafiel, se están sacando copias de una serie de textos que se envían a Luis de Benavides. Desconocemos si se trataba de "traslados completos" de obras que pertenecían a Benavides, que se sacaban para las compañías, o bien si el traslado se efectuaba a partir de obras que pertenecían a directores de compañía y que se copiaban por encargo de Benavides. En el supuesto de que nos encontrásemos frente a la primera situación, convendría considerar, además, la posibilidad de que, a partir de los manuscritos pertenecientes a Luis de Benavides, lo que se sacasen para las compañías fueran *papeles de actor*.

En su momento, Probst ya analizó los puntos de conexión entre *El tirano rey Corbanto* y *Las burlas y enredos de Benito* (BNE, mss. 15206)<sup>6</sup>, manuscrito también relacionado con Luis de Benavides. De acuerdo con la descripción que proporcionó Cotarelo al editar la comedia:

en las guardas de este manuscrito, hay un recibo de Andrés de Taravilla, vecino de Pesquera, de unos vestidos de representar para el día del Corpus del año 1587, y se habían de volver el viernes adelante, so pena de pagar otro alquiler de 60 reales. Una

---

<sup>4</sup> Digitalización disponible en la BDH: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000224707>

<sup>5</sup> Normalizo ortográficamente y puntuo para facilitar la lectura.

<sup>6</sup> Digitalización disponible en la BDH: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186920&page=1>

obligación de pagar a Luis de Benavides, por alquiler de trajes, a Pedro Siruendo y Domino Gallo, dando en señal 16 reales y medio (Falta el resto). Otra de Alonso Gracián (tachado Francisco Sánchez), vecino de Montemayor, declarando alquilar de Luis de Benavides unos trajes para el día de la Magdalena, con pacto de devolverlos el jueves siguiente (no dice el año), so varias penas. Y carta de pago de Bernardino Enrique a Luis de Benavides de 72 reales por razón de cinco pares de calzas de gamuza, fechada a 21 de agosto de 586. Se trata, pues, de una copia de teatro de la cual era dueño Benavides (Cotarelo, 1917: pp. VII-VIII, n. 3).

Asimismo, en el manuscrito de *El cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el Santo*<sup>7</sup> se incluye una nota final en la que se indica que fue representada en 1595 en Valladolid por [Antonio de] Villegas y que la comedia pertenecía a Luis de Benavides (Paz y Melia, 1934: 93, n.º 657).

A estos tres ejemplos, conocidos desde hace tiempo por la crítica, podríamos sumar la pertenencia a Luis de Benavides del manuscrito que nos ocupa, así como la del manuscrito titulado *La sutil maraña de los dos fieles amigos Luis y Alejandro y los sucesos de Alejandro y cómo por su saber vino a ser Rey de Egipto*, que dramatiza el tema de Amís y Amiles (BNE, mss. 15049)<sup>8</sup>.

Por otro lado, la base de datos MANOS nos permite recuperar el manuscrito de la comedia *La Divina Esposa* (<https://manos.net/manuscripts/bne/15-600-famosa-la-comedia-de-la-divina-esposa>), que presenta similitudes gráficas con *El cerco y libertad de Sevilla*, *Las burlas y enredos de Benito*, *El tirano rey Corbanto* y con la de *Don Alonso Pérez de Guzmán*.

Como indicaba anteriormente, en el propio manuscrito de la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán*, se dejaba constancia de la representación de la obra por parte de Alonso de Cisneros. Pero este no es el único testimonio de la puesta en escena de esta comedia, pues se conservan una serie de *papeles de actor* (BNE, signatura ms. 14.612/8) correspondientes a distintos personajes de la obra tal como veremos a continuación. Este hecho refuerza la posibilidad de considerar la hipótesis que planteábamos anteriormente sobre los procesos de copias de textos teatrales pertenecientes

---

<sup>7</sup> Digitalización disponible en la BDH: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000181056&page=1>

<sup>8</sup> Digitalización disponible en la BDH: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000223393&page=1>

a Luis de Benavides. Me permito recordar aquí que en la carta de *El tirano rey Corbanto* se aludía a la "Comedia de Leandro", que no se le remitía a Benavides por encontrarse todavía en proceso de copia. Resulta interesante notar que, en la misma carpeta en la que se conservan los *papeles* de la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán*, se conserva también un papel catalogado y descrito por Vaccari que pertenecía a una comedia compuesta en cuatro jornadas sobre el mito de Hero y Leandro (Vaccari, 2006: 160-61, n.º 65). Aunque no hay datos que permitan probar inequívocamente la identificación del título mencionado en la carta con la comedia cuyos papeles sueltos conservamos, parece una opción verosímil.

Antes de centrarme en la identificación de los *papeles de actor* de la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán* quisiera recordar el estado actual de conocimiento sobre los mismos a partir de la catalogación y estudio llevada a cabo por Debora Vaccari, así como los estudios fundamentales de Mercedes de los Reyes, Stefano Arata y Fausta Antonucci.

Debora Vaccari (2006) identificó los que pertenecían a *Marco Antonio y Cleopatra*, de Diego López de Castro, y explicó que las diferencias entre los papeles y el texto manuscrito conservado en la BNE permiten considerar que se trata de dos versiones distintas de la misma obra. Del mismo modo, identificó los papeles pertenecientes a *El trato de Argel*, de Cervantes y su estrecha relación con los manuscritos conservados de la obra, así como los pertenecientes a *Los vicios de Cómodo*, comedia que se conserva manuscrita en la Real Biblioteca y que forma parte de la colección teatral del Conde de Gondomar.

Stefano Arata dedicó un artículo a establecer las complejas relaciones entre los papeles de actor y el manuscrito conservados de *La conquista de Jerusalén*, que atribuyó a Cervantes. Comedia que, como la anterior, se conserva en la Real Biblioteca y forma parte asimismo de la colección teatral del Conde de Gondomar (Arata, 1997). Precisamente sobre la transmisión manuscrita de esta obra y de sus *papeles* ha aportado nuevas e importantes consideraciones Fausta Antonucci quien, además, logra identificar como perteneciente a *La descendencia de los marqueses de Mariñán* el papel de Teodoro (Antonucci, 2016). Resulta interesante notar que los papeles de actor nos proporcionan, además, otras dos muestras relacionadas con la colección Gondomar: los papeles correspondientes a *La descendencia de los marqueses*

de Mariñán y los de *La santa vida y costumbres de san Juan de Dios* (Badía, 2008 y 2009).

Por su parte, Reyes Peña (2012) ha analizado la relación del papel de "San Pedro" con la *Famosa representación de la asunción de Nuestra Señora a los cielos*, conservado en el Enchiridion Rerum Memorabilium, conocido como *Llibre Verd*, del Archivo Municipal de Castellón y del *Auto de la Assuption de Nuestra Señora*, conservado en la Biblioteca Nacional de España (mss. 14.628), testimonios ambos manuscritos que recogen con variantes la misma obra mariana. Este estudio completa su trabajo pionero en el que daba a conocer y editaba otros dos papales de actor, pertenecientes a dos autos del *Códice de Autos Viejos sobre La degollación de San Juan Bautista* (Reyes Peña, 1991).

A los casos ya señalados, podríamos añadir los papeles de "Sabina" y "Doroteo" que corresponden a la comedia que se conserva fragmentariamente en el códice II-462 de la Real Biblioteca (ff. 83r-85v) y que, con toda probabilidad, se trata de la pieza titulada *La resurrección de Lázaro*, mencionada por Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido* (CATCOM) y, ahora, los correspondientes a la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos duques de Medina*.

Por cuestiones de espacio, no puedo ofrecer aquí la edición de los papeles y de sus paralelos en la obra, pero quisiera, al menos, apuntar brevemente cuáles son los papeles<sup>9</sup> que conservamos y con qué episodios concretos de la obra se relacionan.

Los papeles del "Rey de Portugal" (n.º 33.I) y del "Infante Amir" (n.º 33.II).

El papel de Don Dionís, rey de Portugal, tiene lugar al inicio de la segunda jornada. Se corresponde con la escena en la que recibe al Embajador de Sancho IV que lo pone en antecedentes sobre el comportamiento del infante don Juan y le transmite la petición del rey castellano para que no reciba ni acoja a Don Juan. Don Dionís ordena emitir una cédula para que se prohíba la entrada de Don Juan.

Amir es el hijo del rey árabe Abenjacob. Junto con "Don Juan" lleva a cabo el cerco de Tarifa y el intento de chantajear a Alonso Pérez de Guzmán

---

<sup>9</sup> Se indica, en cada caso, la numeración según la catalogación de Vaccari (2006).

primero para que acceda a venderse por dinero, después amenazándolo con la muerte de su propio hijo si no hace que se rinda la ciudad.

El papel del “Alcalde Portugués” (n.º 33.1) se relaciona con las intervenciones de este personaje en el segundo cuadro de la segunda jornada, cuando este, cumpliendo las órdenes que había dictado don Dionís, impide el desembarco en Lisboa del infante Don Juan, acompañado de D. Pedro, el hijo de Don Alonso Pérez de Guzmán. Al mismo cuadro pertenecen las intervenciones que figuran en el papel n.º 51, relacionadas con las figuras del acompañado y patrón portugués, que interactúan en escena con el “Alcalde”.

El “Sargento” (n.º 54) es el más directo aliado de Alonso Pérez de Guzmán en Tarifa. Desde su primera intervención en el segundo cuadro de la primera jornada alaba a Alonso Pérez su valentía antes de que este llegue a Tarifa y recuerda sus nobles acciones al servicio del rey Ben Yugaz (Ben Yusef) en Berbería, logrando que el bando alarbe obedeciese a su rey moro y le pagase el tributo. El “Sargento” se convierte a lo largo de la obra en el personaje que da voz a la historia del linaje de Alonso Pérez de Guzmán, explicando que el nombre procede de Gofman, voz corrompida en “Guzmán”. Dirá el Sargento:

De leonés el león  
es muy fino montañés  
y no es su origen de España,  
aunque en ella es su simiente,  
que es derecho descendiente  
de los duques de Bretaña,  
y son esos duques todos,  
en sangre calificados  
porque fueron procreados  
de real sangre de godos (f. 8r-v).

El mismo sargento relata la llegada a España de estos Guzmanes procedentes de Bretaña. Dice: “Fue a parar a León, / do el rey Ramiro reinaba” (f. 8v). El rey lo acogió y, gracias a las hazañas de Guzmán en las guerras contra los moros, logró que el rey Ramiro no pagase pechos. Por sus servicios Ramiro le entregó la Casa de Toral con su hija en casamiento.

El último de los papeles conservados corresponde al personaje de “Don Juan” (n.º 52). Está incompleto, pues, a pesar de que el personaje interviene desde el inicio de la primera jornada, el papel se inicia con las intervenciones de la tercera jornada en el cerco y ataque de Tarifa, junto a Amir.

Los *papeles de actor* de la obra no solo constituyen una segunda prueba documental de que el drama que nos ocupa se llevó a escena, sino que refuerzan la hipótesis de la posible relación con Cisneros del conjunto de testimonios conservados en la carpeta mss. 14.612/8 de la BNE. Como veíamos anteriormente, entre los papeles sueltos se conservan algunos pertenecientes al *Códice de Autos Viejos*, repertorio que Pérez Priego atribuyó Alonso de Cisneros. Por su parte, Reyes Peña, al estudiar el “Papel de San Pedro”, hacía notar una interesantísima alusión a un tal “Alonso Sisneros, representant”, en el Llibre de Consells de Castellón, en un acuerdo de 20 de junio de 1587, relativo a la festividad de Nuestra Señora de Agosto, formulando una sugerente hipótesis sobre la posible pertenencia de *La asunción de nuestra señora* al repertorio de Alonso de Cisneros. En esta línea, considero que el hecho de que el manuscrito de la comedia que nos ocupa atestigüe su representación por parte de la compañía de Alonso de Cisneros, constituye una prueba más en la línea de la hipótesis sobre la posible vinculación de los *papeles de actor* conservados con Cisneros. Una prueba más que se puede completar si atendemos al “Papel de Bernaldo”, de la misma carpeta. El “Papel de Bernaldo” se corresponde con un fragmento de una comedia conservada en la Hispanic Society titulada *La amistad de Muzar y Bernaldo*<sup>10</sup>, obra que representa, precisamente, Alonso de Cisneros en la escena de teatro dentro del teatro que tiene lugar en *Los naufragios de Leopoldo* (Real Biblioteca, mss. II-460, ff.22r-23v)<sup>11</sup>. En esta última comedia, compuesta por Morales, a mediados de 1590, los versos pronunciados por el Rey de Granada funcionan como mecanismo intertextual que remite a la fama alcanzada por Cisneros en la representación de *La amistad de Muzar y Bernaldo*.

---

<sup>10</sup> Son ocho folios integrados en el manuscrito facticio B2534 (Regueiro y Rechenberger, 1984: 509).

<sup>11</sup> Digitalización disponible en [http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00460/index\(2\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(2).html)

En conclusión, la *Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos duques de Medina* es un drama antiguo, representado por la compañía de Alonso de Cisneros, que constituye la primera muestra de drama genealógico sobre la casa de Medina Sidonia en el teatro áureo. El recuerdo de los servicios prestados a la Corona por parte de su fundador no parece gratuito en los primeros años de la década de los 80, en los que el VII Duque trataba de convertirse en el candidato elegido por Felipe II para ocupar la presidencia del Consejo de Indias. La pieza tiene, además, un particular interés porque refuerza la línea de estudio sobre la vinculación de los *papeles de actor* con la compañía de Alonso de Cisneros, y de este con Luis de Benavides, al tiempo que abre la puerta a futuras investigaciones sobre la posible relación de las piezas dramáticas de la colección teatral del Conde de Gondomar con el *autor de comedias* Alonso de Cisneros.



## BIBLIOGRAFÍA

---

- ANTONUCCI, Fausta (2016). "Nuevas consideraciones sobre los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*". *Etiópicas*, n.º 12, pp. 58-83.
- ARATA, Stefano (1997). "Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino". *Edad de Oro*, n.º 16, pp. 53-66.
- ARATA, Stefano y Debora VACCARI (2002). "Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI". *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, n.º 5, pp. 25-68.
- BADÍA HERRERA, Josefa (2008). *Los géneros dramáticos en la gestación de la comedia nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, tesis doctoral dirigida por T. Ferrer Valls. Valencia: Universitat de València. En línea <http://www.tesisenred.net/TDX-0108110-135825/> [25 de septiembre de 2017].
- BADÍA HERRERA, Josefa (2009). "Los papeles sueltos de la Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios: de las tablas al texto de lectura privada". *Lemir*, n.º 13, pp. 281-334.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta de M. Rivedeneyra. Edición facsimilar, Londres: Tamesis Books, 1968.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. (2009). "La colección artística del oratorio de María Girón, Duquesa de Frías, en 1608". En C. de la Peña et al. (eds.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, ed. Murcia: Universidad de Murcia. 1 disco (CD-ROM).
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (1987). *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- COTARELO, Emilio (1917). "Prólogo" de *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas tomo IV*. Madrid: Real Academia Española.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa María (1998). "El Abraham castellano y Blasón de los Guzmanes de Hoz y Mota: originalidad e imitación". En María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso*

- Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. v. 1, pp. 533-562. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_1\\_051.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_051.pdf) [25 de septiembre de 2017].
- FERRER VALLS, Teresa (1998). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica". En J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 10, pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa (2001). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia". En R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 13-51.
- FERRER VALLS, Teresa (2004). "El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza". En I. Arellano y M. Vitse (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, I: El noble y el trabajador*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 159-185.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) et al. (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- FERRER VALLS, Teresa et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es> [25 de septiembre de 2017].
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1785). *Theatro hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al theatro español*. Madrid: Imprenta Real.
- GREER, Margaret R. y Alejandro GARCÍA-REIDY. MANOS. Base de datos. Publicación en web: <https://manos.net/?locale=es> [25 de septiembre de 2017].
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1945). *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: CSIC.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco (1735). *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imprenta de A. de Mora.

- MILLÉ JIMÉNEZ, Isabel (1930). "Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura". *Revue Hispanique*, n.º 78, pp. 311-486.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional. Tomo I.
- POYO, Damián Salustio del (ca. 1612), *Discurso de la casa de Guzmán y su origen y de otras antigüedades de estos reinos*. BNE, mss. 2012. Ejemplar digitalizado en BDH <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174373&page=> [25 de septiembre de 2017].
- PROBST LAAS, Ilse G. (1928). *Comedia Yntitulada del Tirano Rrey Corbanto*, edición, introducción y notas. Iowa: University of Iowa. Digitalización disponible en <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=uissll> [25 de septiembre de 2017].
- REGUEIRO, José M. y Arnold G. REICHENBERGER (1984). *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*. New York: The Hispanic Society of America. 2 vols.
- RESTORI, Antonio ed. (1899), Lope de Vega. *Los guzmanes de Toral o cómo ha de usarse del bien y ha de prevenirse el mal*. Halle: Verlag von Max Niemeyer.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1991). "Edición de unos «Papeles sueltos» pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*. En Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, pp. 431-458.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2012). "Un inédito «Papel de San Pedro» perteneciente a un auto asuncionista del siglo XVI: estudio y edición". *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, n.º 6, pp. 109-131.
- SALAS ALMELA, Luis (2009), "Un cargo para el Duque de Medina Sidonia: Portugal, el Estrecho de Gibraltar y el comercio indiano (1578-1584)". *Revista de Indias*, 2009, v. 69, n.º 247, pp. 11-38.
- SALAS ALMELA, Luis (2008). *Medina Sidonia: El poder de la aristocracia, 1580-1670*. Madrid: Marcial Pons.

- SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao (1994). "La Gesta de Guzmán el Bueno en la Literatura", *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, n.º 14, pp. 28-35 <http://www.tarifaweb.com/aljaranda/num14/art7.htm> [25 de septiembre de 2017].
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: FUE, 2 volúmenes.
- VACCARI, Debora (2006). *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*. Florencia: Alinea.
- VACCARI, Debora (2007). "Texto literario/ texto representado: el caso de los papeles de actor". *Anuario Lope de Vega*, n.º 13, pp. 163-192.
- VACCARI, Debora (2009), "Notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega". En X. Tubau (ed.), *"Aún no dejó la pluma"*. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 11-49.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2011). *Más pesa el rey que la sangre, y blasón de los Guzmanes*, ed. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, DE: Juan de la Cuesta.

# ESTUDIO Y EDICIÓN DIGITAL: *MÁS PUEDEN CELOS QUE AMOR* DE LOPE DE VEGA

CRISTINA BARREDA VILAFRANCA

Universitat de València

## 1. Introducción

Este trabajo gira en torno a la obra *Más pueden celos que amor*, una comedia poco estudiada de Lope de Vega perteneciente al género de la comedia palatina, que fue impresa por primera vez en la *Parte III* de la colección de *Comedias Escogidas* en 1653. Cabe destacar que no fue publicada en ninguna de las *Partes* de las *Comedias* de Lope de Vega, y más allá de las ediciones lejanas de Cotarelo y Hartzzenbusch, no había sido editada modernamente, hasta la publicación de la edición digital que yo misma preparé en la web del grupo ARTELOPE. En este artículo mencionaré los distintos testimonios conservados para explicar algunas de las conclusiones a las que me ha conducido su cotejo y comentaré el proceso de edición digital dentro de la base de datos de ARTELOPE.

En primer lugar, cabe aportar unas pinceladas sobre el argumento de *Más pueden celos que amor*: la protagonista, Octavia, es una dama noble de Navarra que acude a Francia disfrazada de hombre para impedir el matrimonio entre el Conde de Ribadeo y Leonor, hermana del Duque de Alansón. El conde antes de ir a París como embajador del rey don Alfonso, había cortejado durante un año a Octavia; esta, sin embargo, no había correspondido a su amor y hasta había sentido desprecio por él, por haberse mostrado demasiado

respetuoso hacia ella en sus encuentros. Pero los sentimientos de la dama experimentan un cambio radical cuando le llega la noticia de que en París el conde corteja a la bella Leonor de Alansón; pues, como afirma Octavia, “aunque amor tiene gran fuerza, / más pueden celos que amor” (vv. 259-260).

En cuanto al género en el que se adscribe la obra, se trata de una comedia palatina de la última etapa de Lope que gira en torno a una temática de amor y celos entre personajes de la alta nobleza donde está muy presente el enredo y el disfraz. Como analiza el profesor Joan Oleza en su trabajo “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, resulta relevante su carácter cómico, a pesar de la primacía de un tipo de conflicto más dramático y serio en la última etapa de la producción del autor. De 1627 a 1635 Lope disminuyó sensiblemente su dedicación al teatro y se concentró en pocas opciones dramáticas, entre las cuales destacaron los géneros de la materia palatina y el de la comedia urbana. Por tanto, en el Lope de la senectud la materia palatina está muy presente. Según apunta el profesor Oleza, encontramos hasta siete comedias palatinas en las que se decanta por un conflicto dramático en cinco de ellas (*Porfiando vence amor*, *La boba para los otros* y *discreta para sí*, *Del monte sale quien el monte quema*, *¡Si no vieran las mujeres!* y *El castigo sin venganza*), y en dos, por una trama más cómica (*Más pueden celos que amor* y *La hermosa fea*). A pesar de que al final de la evolución del autor todo pareciera resolverse a favor de la clave dramática, desplazando la comedia a un papel casi residual, encontramos *La hermosa fea* y *Más pueden celos que amor* que mantienen varias diferencias con los dramas. Por un lado, en las comedias encontramos un esquema básico con uno o dos galanes, dos damas, los correspondientes criados y alguna autoridad real, sin embargo, en los dramas, además de estos, es fundamental la representación del poder (generalmente el rey), la presencia de altos cargos y de labradores. Además, estas dos obras presentan elementos clave de comedia como enredos y enmascaramiento de la identidad para conseguir capturar amorosamente a la dama o al galán que se fijan como objetivo (2003: 604-608).

Por otro lado, cabe señalar que Morley y Bruerton (1968: 353-57) la consideran una obra “auténtica” de Lope y sitúan su composición “hacia 1627” a pesar de que el texto original, en el estado en que hoy podemos acceder a él, se encuentra estragado y mutilado. Sin embargo, Cotarelo pensó

que la obra habría tenido una versión anterior a la que trae *Escogidas* y que el título original de esta podría haber sido el de *La dama comendador*. Según Cotarelo, los dos últimos versos de la comedia (“Si no ha mentido el poeta/ *más pueden celos que amor*”, vv. 2656-57), que hacen referencia clara al título de *Más pueden celos que amor*, se habrían añadido en la segunda redacción. Morley y Bruerton, al referirse a esta hipótesis, indican: “En la primera versión, la heroína, disfrazada de hombre, debe, según Cotarelo, haber sido comendador de la orden de Santiago. Nada parecido ocurre en la comedia tal y como se conserva”.

No obstante, sí que hay indicios de que Octavia en *Más pueden celos que amor* luce la cruz de Santiago en el pecho (“por esta roja cruz que traigo al pecho”, v. 1715), lo que justificaría la alusión a ella como “dama comendador” al final de la obra (“Y que tenga fin dichoso/ la dama Comendador”, vv. 2654-55). Como hay indicios de que la obra no se ha conservado exactamente como la escribió Lope, es posible que en alguno de los pasajes estragados o en los versos perdidos se insistiese más en esa identidad de falso comendador de Santiago con la que se presenta Octavia en París y por ello se aludiese así a ella en los últimos versos, sin necesidad de pensar en la existencia de una primera versión.

## 2. Testimonios

En cuanto a los testimonios conservados de *Más pueden celos que amor*, encontramos el impreso de *Escogidas*, dos impresas sueltas, un manuscrito del siglo XVIII y un manuscrito parcialmente autógrafo del segundo acto.

Para la edición digital, tomé como texto base el de *Escogidas*, salvo para el segundo acto que partí del manuscrito autógrafo. Existen algunas diferencias entre ambos testimonios: en el segundo acto faltan en *Escogidas* algunos versos que sí están en el manuscrito autógrafo y por otro lado, hay algunos versos (vv. 1071-1072, 1636-1639) que aparecen en el segundo acto de *Escogidas* y en el resto de testimonios, que no están en el manuscrito autógrafo.

Por otra parte, las dos sueltas se conservan en el Institut del teatre de Barcelona. Una de ellas no presenta lugar, ni impresor, aunque sí año (1653). Puede ser una tirada suelta hecha por el mismo impresor de *Escogidas* o una

desglosada de esta colección. Apoyando la segunda hipótesis podemos señalar que las filigranas iniciales del encabezamiento de la comedia coinciden, aunque cabe apuntar que en una nota suelta escrita a lápiz probablemente por Cotarelo, se indica que la comedia forma parte de *Escogidas* (Madrid, 1653) pero con pequeñas variantes en el dibujo, variantes que no hemos encontrado ya que los únicos dibujos que vemos a lo largo de la comedia son las filigranas iniciales y estas son idénticas. Además, es igual la numeración alfabética de los folios e incluso se repiten las mismas erratas: *por le* en vez de *por él* (v. 1942), *aficiou* en vez de *afición* (v. 1959) o *despreciapo* en vez *despreciado* (v. 2338).

La otra suelta, al parecer del siglo XVIII, según se indica a mano en el folio en blanco anterior a la portada, sigue a *Escogidas* o a una suelta o desglosada de esta colección, pues traen exactamente el mismo texto e incluso se repite alguna errata. Sin embargo, algunas de las erratas de la otra suelta, anteriormente descritas, aparecen corregidas en esta. No obstante, sobre el texto que sigue introduce múltiples erratas: *pensamintos* por *pensamientos* (v. 311), *quere* por *quiere* (v. 1329), *presona* por *persona* (v. 1526), *coasión* por *ocasión* (v. 2287). También encontramos algún caso de variante vocálica en relación con vocales átonas, por ejemplo *perámide* por *pirámide* (v. 448), *pelerubia* por *pelirubia* (v. 630). Además, omite algún verso.

Por otro lado, el manuscrito del siglo XVIII al que hacíamos referencia se trata de una copia manuscrita que se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma. Fue catalogada por Restori quien señala que existe una anotación al final de la obra en la que se dice: "copiada por Isidro Rodríguez en 1734 sacada de los originales de dicho autor" (1891: 27). No recoge los versos que trae el manuscrito parcialmente autógrafo ni las variantes que encontramos en este respecto a los otros testimonios, hecho que nos ayuda a deducir que no siguió este manuscrito y que probablemente, esta copia se hizo a partir de *Escogidas* (o de alguna suelta, basada en esta, o desglosada de esta) pues recoge el mismo texto, incluso repite algunos errores. Además, sobre el texto de *Escogidas* introduce otros errores, por ejemplo, "De la estreza testigo" en vez de "De la estrecheza testigo" (v. 1107), "A donde pongo la moca" en vez de "A donde pongo la boca" (v. 1595). Sin embargo, también corrige algunas erratas del texto de *Escogidas*, por ejemplo, *por él* por *por le* (v. 1942) o *afición* por *aficiou* (v. 1959). Por otra parte, a veces realiza enmiendas, bien



para restituir el cómputo silábico, o bien para mejorar el sentido, pero en otras ocasiones realiza correcciones innecesarias: “Las colores en el rostro” por “Dos colores en el rostro” (v. 1797), o “Allí los conciertos cesen” por “Aquí los conciertos cesen” (v. 1881). De mayor calado son las intervenciones en las acotaciones, pues en algunas ocasiones las modifica, por ejemplo, “Vanse las dos” por “Entranse Leonor y Octavia” (v. 873Acot.); en otras, las acorta, por ejemplo, “Sale Nuño” por “Sale Nuño, criado, de camino” (v. 220Acot.); otras veces las alarga, por ejemplo, “Sale el Conde de Ribadeo, Leonor, dama, y criados de acompañamiento” por “Sale el Conde de Ribadeo, Leonor, dama, y criados” (v. 272Acot.), y en ocasiones, incurre en errores al modificarlas.

Por su parte, el manuscrito parcialmente autógrafo del segundo acto se encuentra en la BNE. El códice completo en el que se encuentra la obra que nos ocupa, cuya descripción completa realiza M. Presotto en su catálogo (2000: 270-71), procede de la colección de Agustín Durán y lleva por título *Lope de Vega comedias autógrafas* e incluye cuatro cuadernillos numerados independientemente y encuadernados posteriormente de manera conjunta. Contiene además, la obra *Amor, pleito y desafío*, *La doncella Teodor* y el primer acto de *El favor agradecido*. Según Paz y Meliá, la primera y la segunda son autógrafas, y la tercera lleva la firma autógrafa en la primera y última hoja.

Como apunta M. Presotto (2000: 80-84), en el manuscrito conservado de *Más pueden celos que amor* hay fragmentos autógrafos intercalados con otros que no lo son, pues en estos los trazos gráficos no coinciden con los de Lope. Tras estudiar detenidamente el manuscrito con la ayuda de Margaret R. Greer, podemos confirmar con bastante seguridad que, aunque el trazo no sea tan fluido como acostumbraba Lope, son varias las grafías que corroboran la mano del autor. Barajamos la posibilidad de que un copista lo ayudara en la composición de la obra ya que cambia la mano incluso a mitad de verso, sin embargo, no encontramos razones evidentes que expliquen la alternancia de las dos manos. En este testimonio encontramos algunos versos que no recogen el resto de testimonios antiguos.

En cuanto a las ediciones modernas, Hartzenbusch, aunque no lo explicita en el prólogo, utiliza para su edición el tomo de *Escogidas*, como corrobora Cotarelo (1916-1930: 5-27), y no tiene en cuenta *el manuscrito de Parma*, ni el manuscrito parcialmente autógrafo ya que no recoge los versos que solo este trae ni las variantes que encontramos en este respecto a los

otros testimonios. Sin embargo, realizó algunas enmiendas *ope ingenii* sobre el texto de *Escogidas* que hoy en día a la vista de los versos autógrafos, resultan excelentes. Además, como bien apuntaba Cotarelo en su prólogo Hartzenbusch “por no afear (...) con notas los textos clásicos que publicaba, corregía las erratas, completaba versos, suplía los que faltaban y ordenaba a veces el texto en forma distinta, todo ello sin advertirlo” (1916-1930: 5). Por otro lado, cabe apuntar que divide la obra en escenas e introduce cambios en las acotaciones, aportaciones que resultan habituales en ediciones del siglo XIX.

Por su parte, Cotarelo en el prólogo, menciona el impreso de *Comedias Escogidas*, una de las sueltas que sigue a *Escogidas*, el manuscrito autógrafo (aunque no distingue entre la parte autógrafa y la que no lo es) y el manuscrito de Parma, aunque no explicita qué testimonios tiene en cuenta para su edición. No obstante, de la anotación al pie se desprende que sigue *Escogidas* y el manuscrito parcialmente autógrafo, aceptando también algunas enmiendas de Hartzenbusch. Sin embargo, no es sistemático en las notas, pues solo señala las variantes en ocasiones puntuales.

### 3. Proceso de edición digital

En cuanto al proceso de edición digital que he llevado a cabo dentro de la base de datos del grupo ARTELOPE, cabe señalar que el objetivo principal del proyecto es en primera instancia la sistematización en un formato electrónico de base de datos capaz de suministrar a los estudiosos y profesionales del teatro el inmenso conjunto de las obras de Lope de Vega (o atribuidas) en un formato manejable para la investigación y para la consulta. Con este fin, además de ofrecer los textos de las obras de Lope en edición digital, aporta información adicional sobre los testimonios, el género o el argumento. Por otra parte, desde el año 2011, otra de las líneas fundamentales de investigación del proyecto ARTELOPE II es la Base de Datos EMOTHE. Se trata de una base de datos de textos teatrales clásicos europeos en edición hipertextual e hipermedia, y publicación posterior en red.

Concretamente, mi trabajo con *Más pueden celos que amor* empezó con la edición digital para ARTELOPE. El primer paso del proceso de edición digital dentro de la base de datos consiste en la premarcación del texto con

unas marcas determinadas para que en segunda instancia sean reconocidas por la base de datos:

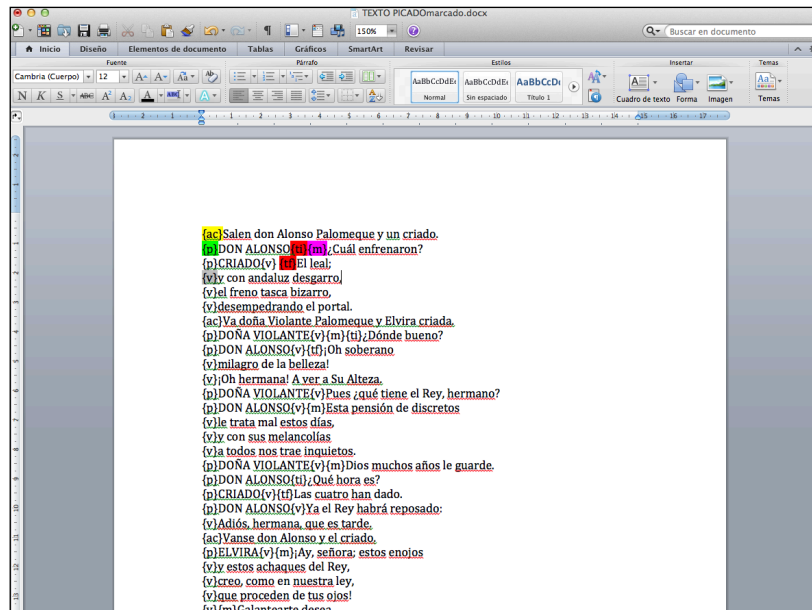


Fig. 1. Premarcado

En segundo lugar, se introduce el texto marcado en la base de datos. En el caso de los personajes, antes se introduce el elenco en la sección de paratextos y después se validan las marcas dentro de la base de datos:

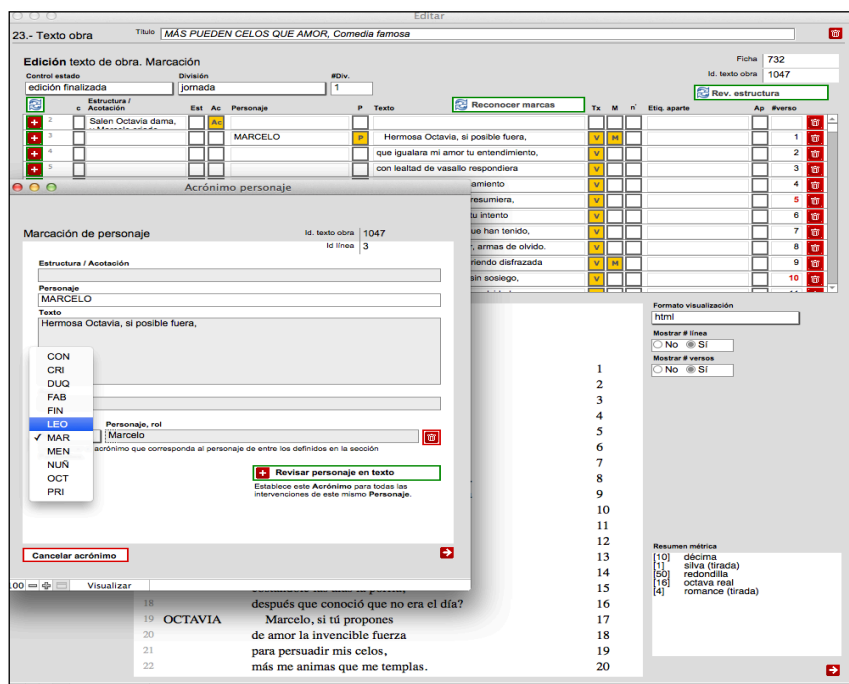


Fig. 2. Reconocimiento de marcas

La base de datos utiliza un lenguaje XML/TEI para procesar el contenido textual que se introduce y esto permite una posterior visualización en web. Por otro lado, el trabajo continúa dentro de la base de datos de EMOTHE, ya que esta permite añadir los elementos necesarios para realizar una edición crítica digital avanzada. Se pueden añadir notas o variantes, también permite señalar los topónimos o el vestuario para después poder realizar estudios sobre elementos más concretos dentro de la obra y además, se pueden añadir otros testimonios, traducciones o refundiciones de la obra para una visualización en paralelo.

Por tanto, a modo de conclusión, *Más pueden celos que amor*, es una comedia poco conocida de Lope de Vega que forma parte de la biblioteca digital ARTELOPE y, tanto a nivel de testimonios como a nivel de adscripción al género palatino, resulta interesante y es merecedora de nuestra atención y estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- COTARELO, E. et al. (eds.) (1916-1930). "Prólogo" de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]*. Madrid: RAE, XII.
- MORLEY, Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, pp. 353-357.
- OLEZA SIMÓ, Joan (2003). "El Lope de los últimos años y la materia palatina", *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, pp. 603-620.
- PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel: Reichenberger.
- RESTORI, Antonio (1891). *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* ([CC.\* V. 28032 della Palatina Parmense]). Livorno: Tipografia Francesco Vigo.

# VOCES CON DOBLEZ, PERSONA INTERPUESTA: LA BI-ALIENACIÓN EN LA TRADUCCIÓN TEATRAL DIACRÓNICA

JUAN JOSÉ CALVO GARCÍA DE LEONARDO

Universitat de València

## 1. Presupuestos teóricos y planteamiento operativo

### 1.1. Presupuestos teóricos

La traducción teatral se distingue de la de los otros dos géneros literarios en que puede dirigirse a dos tipos de receptores: los que la leen y los que la presencian (*vid. i.a.* Arnott 1961: 84, Ferenčík 1970: 145); si bien, en puridad, ya que la razón de ser del teatro es la de ser experimentado como un conjunto sensorial, solo debería existir la segunda modalidad: la traducción para la puesta en escena. Dicho esto, nada habría de interponerse entre los actores y el público asistente –salvo la matización, *ab origine*, de un coro o portavoz/intermediario similar– que pueda suponer escolio o aclaración. El teatro es acción de seres ‘re-presentados’ y sus actores deben ser los únicos intérpretes/mediadores del texto.

Y ese carácter sobresale –no en la tragedia, con sus héroes míticos con una finalidad circunspecta e interiorizada– sino en la comedia, en la farsa, que provoca la risa (del) común ante las miserias y las pasiones humanas de los personajes-tipo, reflejo de la sociedad coetánea. Luego, si el público no es capaz de reconocer(se en) esos personajes, la función instructora y

'castigadora' de la sátira no puede surtir efecto<sup>1</sup>. De ahí la obligación que tiene el traductor de 'naturalizarlos' en la medida de lo posible<sup>2</sup>, sin incurrir en el empaste *kitsch* (Dorfles, 1972); es decir: evitando que un personaje ataviado del siglo XVI hable y/o piense como un individuo postmoderno o que un personaje postmoderno se sirva del lenguaje de los clásicos, como viene ocurriendo en *mise en scène* operísticas, *modern dress* teatrales, o en películas como el *Romeo + Juliet* de Luhrmann (1996) o el *Hamlet* de Almereyda (2000).

## 1.2. Planteamiento operativo

En consonancia con lo que hemos expuesto y recogiendo los principios de funcionalidad traductológica en sus distintas definiciones (entre otros, *apud* Wilss 1977: 157; pero *vid.* también Koller 1979: 176-186) defendemos que la respuesta del público de la cultura receptora (N2) ante la obra traducida (TL2) deberá ser equi-valente a la respuesta del público de la cultura matriz (N1) ante la obra original (TL1). El público de habla inglesa que asiste a una representación shakesperiana puede que contemple a una serie de individuos que, por su atuendo, parezcan extraviados de una obra de Noël Coward; pero la lengua sí es la del inglés moderno temprano, no la del siglo XX o XXI. Este es nuestro tema aunque, aquí por razones de espacio, solo analizaremos antropónimos significativos de personajes de comedia.

A la hora de trasladar los nombres propios de los personajes podemos establecer tres niveles (Calvo 2014b):

- a) nombres semánticamente 'transparentes' (o tipo A), como los moteos o los *noms de guerre* (p. e. la *Doll Tearsheet* shakespeariana); pero también nombres de pila, como las lorquianas *Angustias* o *Martirio*.
- b) nombres semánticamente 'translúcidos' (o tipo B) que le permiten al espectador culto percibir valores semi-velados, como la *Lysistrata* "disuelve-ejércitos".
- c) nombres semánticamente 'opacos' (o tipo C), antonomásicos o no e incluso para la propia cultura de partida. ¿Cuántos de entre el

---

<sup>1</sup> Para una opinión ligeramente contraria en lo que respecta a la traducción de la dramaturgia griega al inglés, pero que no contradice nuestros postulados específicos, *vid.* Arrowsmith (1961: 125).

<sup>2</sup> Véase la espléndida identificación del argumento de *Class Enemy* con la sociedad valenciana coetánea lograda, en dos ocasiones cronológicamente separadas, por Juan Vicente Martínez Luciano y Ana Gimeno Sanz.

público, saben, por ejemplo, que Gómez significa “hijo de hombre” en germánico o que, en la dramaturgia renacentista y barroca española, el nombre de pila *Gil* es propio del ‘rústico’ y que no valdría substituirlo, en su caso, por el inglés *Giles* o el francés *Gilles*, sino por los nombres de pila cultural y funcionalmente equivalentes, *Jack* o *Jean-Jean*?

A su vez, dentro de los nombres propios de los personajes, distinguiremos cuatro tipos básicos: los ‘prenominales’ o nombres de pila, los ‘nominales’ o apellidos, los ‘cognominales’ o títulos hereditarios y los ‘agnominales’: los títulos no hereditarios como *Sir* o los mote (Calvo 2014a). Aquí abordaremos, sobre todo, los dos primeros.

Pasamos a los tres procedimientos básicos de traducción: la apropiación, la triangulación o traducción semántica y la substitución. Cuando un traductor se enfrenta a un nombre propio lo habitual es proceder a la apropiación, ya sea *in toto* como adopción (al menos ortográfica y esperando que el lector sepa leer el nombre como en el idioma original) ya sea parcialmente, es decir: como adaptación fonética u orto-fonética. Aunque no siempre, los nombres ‘transparentes’ se han sometido a esa variante de la adaptación que es la traducción semántica. La substitución suele brillar por su ausencia, aunque defendemos que, cuando un traductor naturaliza un nombre de pila perteneciente a la tradición ‘patri-cultural’, es decir, compartida (la grecolatina y hebreo-cristiana, la germánica en parte), está llevando a cabo una substitución cultural.

Partiendo de estas tres opciones básicas, nuestra propuesta de traslación<sup>3</sup> diacrónica la matizan tres factores. Remedando las unidades ‘aristotélicas’ prescriptivas en el *Grand Siècle*, hablaremos de tres ‘factores de coherencia’, tiempo, lugar/espacio y cultura particular, como condicionantes previos de la traducción para cada translema<sup>4</sup>. La del tiempo es la primera y la más importante. En la medida de lo posible y sin pretender clonar (sería absurdo), el español de la Edad Moderna, apetece, no exigimos, que el lema propuesto se pueda documentar en textos, diccionarios o glosarios antedatos o coetáneos. Es decir que el lema se diera en a) el *Tesoro de la lengua castellana o española*, b) el *Diccionario de Autoridades*, c) alguno de los

---

<sup>3</sup> Utilizamos el término *traslación* como globalizador de los tres procedimientos que se han enumerado, para evitar la redundancia de *traducción* como hiperónimo e hipónimo a la vez.

<sup>4</sup> Para la inserción del término translema en la traductología española, *vid.* Santoyo (1986).



diccionarios anteriores recogidos en NTLLE o d) CORDE. El segundo condicionante, el de lugar/espacio, desea evitar que el TL2 (la versión escogida en la lengua término para el 'translema' TL1 de la lengua de origen) 'choque' frontalmente con el entorno físico del original. Esto no representa un obstáculo notorio en el teatro europeo anterior al siglo XIX en cuanto a los nombres antropónimos; pero sí es un problema con los nombres propios de la geografía física o política. El tercer condicionante imposibilitaría el travestismo cultural: que Falstaff se atraque de carabineros en la Boar's Head Inn, que Mercurio se enfrente con una *uchigatana* a Tybalt o que Hamlet se proclame adicto al materialismo dialéctico frente al espectro de su padre.

## 2. Corpus

Nuestro corpus se extrae de tres comedias de la restauración estuarda: *The Man of Mode* (George Etherege 1676), *The City Heiress or Sir Timothy Treat-all* (Aphra Behn 1682) y *Love for Love* (William Congreve 1695) y analiza treinta de sus personajes: los que son onomásticamente 'transparentes' en inglés.

## 3. Análisis

### 3.1. Ejemplos de apropiación (adopción o adaptación)

*Laboir* y *Laboir* (CH)

*Jervice* y *Jervicio* (CH)

*Lady Galliard* y *Lady Gallarda* (CH)

*Mrs. Sensure* y *Doña Sensure* (CH)

De estos cuatro personajes de *The City Heiress* se adopta el primero y se adaptan mediante los demás. La similitud fonética de *Jervice* y *service* es equivalente a la de *Jervicio* y *servicio*. Tanto *Galliard* y *Gallarda*, como *Sensure* ("censure") y *Sensure* se sobreentienden.

*Trapland* y *Trampilanda* (LL)

El nombre del escribano de *Love for Love* se somete a adaptación semántica (como es habitual con los translemas compuestos y/o 'transparentes') y ortográfica: *trap* se traduce por *trampa*; *land*, como en tantos topónimos, da *landa*. Aunque el castellano permite *landa* (como en Zelanda) o *landia* (como en Groenlandia), pero la coherencia estilística nos hace inclinarnos por *landa* que, a su vez, es apellido castellano.

### 3.2. Ejemplos de adaptación semántica (o traducción en sentido vulgar)

#### *Mr. Medley* y *Maese Mistura/Mixtura* (ManMo)

El sustantivo *medley* significa “mezcla”, luego *mistura* o *mixtura* en castellano. Ambas posibilidades ofrecidas son factibles y coetáneas. De acuerdo con nuestro propósito de naturalizar los títulos personales, *Mr.* se traduce, para esta época, por *Maese*; *Mrs.* por *Doña*; *Sir* por *Don*, que es el título castellano correspondiente; y *Lady*, al igual que haríamos con *Lord*, se apropia –si bien lo paralelo, en aquella época, habría sido *Doña*–. *Lord* ya se había recibido en castellano como préstamo<sup>5</sup> exclusivamente referido a la cultura inglesa. CORDE no registra el anglicismo *lady* antes de la novela *Eusebio* de Pedro Montengón en 1786 y NTLLE no indica 1853, en el *Suplemento* de Domínguez.

#### *Mrs. Loveit* y *Doña Lencanta* o *Encanta* (ManMo)

Homófono del apellido *Lovett*, *Loveit* es transparente y obvio. Proponemos la traducción *Lencanta*. Pero, si no, *Encanta*, que tiene dos ventajas: conserva la coherencia antropónima por similitud con *Encarna* y, si se traslada el acento prosódico a la última sílaba, también traduce el original por aproximación.

#### *Pert* y *Descarada*, *Hetta* o *Soleta* (ManMo)

El mote de la camarera se puede interpretar, al menos, de dos formas: en sentido interpersonal como “insolente” y en sentido sexual como “desenvuelta” o “fresca”. *Descarada* cumple con ambas funciones. *Hetta* (por similitud fonética con *Jeta*) se aproxima a la coherencia antroponímica, prenominal que no agnominal (cf. *Hedda Gabler*), de una cultura extranjera; pero preferimos *Soleta*. El nombre común vale, en sentido figurado, “mujer descarada”, a partir de su significado original de “suela” y, aunque no cumple con la coherencia temporal (no se registrará en este sentido hasta 1925, en *Diccionario Usual*), sí se asemeja al antropónimo prenominal *Soledad*.

---

<sup>5</sup> CREA documenta *lord* en las *Crónicas de los Reyes Católicos* de Diego de Valera (1487-1488).

*Busy y Afanosa (ManMo)*

El mote de la otra camarera no supone problema de traducción y cumple con la coherencia temporal.

*Mr. Smirk y Maese Risicas (ManMo)*

El mote del pastor protestante se ofrece mediante la traducción “risicas”, aunque pierde la onomatopeya, que es más expresiva... y repelente.

*Handy y Maniozo o Hutil (ManMo)*

El ayuda de cámara *Handy*, último de los personajes de *Man of Mode* analizados en este sub-apartado, ofrece dos posibilidades. Para el DRAE, el adjetivo aislado vale, en 2.<sup>a</sup> acepción, “útil” y, en 3.<sup>a</sup> acepción, “mañoso”. En consecuencia, se propone *Maniozo*, por similitud fonética. Por su parte, *Hutil*, recoge dos de nuestros factores condicionantes: la coherencia de espacio/lugar y la coherencia cultural, aunque sean tan solo aparentes. Efectivamente, la *h* puede ser aspirada, en imitación del inglés, como veíamos con *Hetta*, o no, como aquí, con duplicación de la *l* para parecer el apellido inglés *Huttle*.

*Mrs. Clacket y Doña Garlante (CH)*

El lema *clacket*, hoy obsoleto, era onomatopeya de las paletas de molino y, en sentido figurado, “mujer muy habladora”. La propuesta *garlante* está recogida en *Autoridades* (“que habla mucho y con poca discreción”), cumpliendo, así, con la coherencia temporal, aunque se pierda la onomatopeya.

*Mrs. Closet y Doña Alcoba (CH)*

El nombre o mote de la criada no conlleva dificultad de traducción y cumple con la coherencia temporal.

*Sir Timothy Getall y Don Timoteo (Pillatodo/Acopio) (CH)*

El apellido *Getall* no es fácil de traducir. La traducción literal daría *Pillatodo*. El latinismo *acopio*, más elegante, incumple la homostratía, la equivalencia estilística, al aumentar el nivel de formalismo, de coloquial/informal a formal.

*Sir Sampson Legend* y *Don Sansón Leyenda* (LL)

El apellido del hidalgo inglés no conlleva dificultad de traducción y cumple con la coherencia temporal.

*Tattle* y *Chisme* (LL)

El mote del vanidoso galán no conlleva dificultad de traducción y cumple con la coherencia temporal. Se propone *Chisme*, que ya recoge Nebrija.

*Foresight* y *Antevisto* (LL)

El nombre se traduciría por *Previsión*. La propuesta *Antevisto* traduce el translema y cumple con la coherencia temporal al estar recogido en *Autoridades*.

*Buckram* y *Bucarán* (LL)

El nombre del abogado no conlleva dificultad de traducción y cumple con la coherencia temporal.

*Mrs. Foresight* y *Doña Antevista* (LL)

Se hace la propuesta en consonancia con el nombre del marido y siguiendo la tradición cultural española de añadir una –a para formar el femenino de las parientes directas (esposas o hijas) de ciertos cargos o empleos–.

*Mrs. Frail* y *Doña Frágil* (LL)

El nombre propio no conlleva dificultad de traducción y cumple con la coherencia temporal.

### 3.3. Ejemplos de substitución

#### 3.3.1. Ejemplos de substitución simple

*Sir Timothy Treat-all* y *Don Timoteo Portaperta* (CH)

Se substituye el lema compuesto original por un aparente italianismo, mediante el recurso de la modulación.

*Sir Anthony Meri-will* y *Don Antonio Olgoso/Risueño* (CH)

*Sir Charles Meriwill* y *Don Carlos (Olgoso/Risueño)* (CH)

No es fácil traducir *Meri-will* ("ánimo alegre o jocundo") como antropónimo. Se vuelve a recurrir a la modulación con *Olgoso* que es apellido español y se asocia con "holgar".

*Tom Wilding* y *Tomé Da Silva* (CH)

Se propone substituir el patronímico germánico-occidental *wilding* ("hijo de Wild") por *silva*, la traducción latina de *wild(erness)* y anteponerle el *Da* galaico-portugués en paralelo al prenominal *Tomé*. Así, concuerda, también, con la restricción territorial inicial del patronímico *-ing* a los territorios de asentamientos sajones, frente a la generalización del patronímico escandinavo, germánico-septentrional *-son*.

*Dresswell* y *Concino* (CH)

Se evita la traducción literal del compuesto y se apuesta por el término culto y latinizante *concino*, recogido en *Autoridades*. Supone un cambio diastrático, al aumentar el nivel de formalismo de estándar/común a formal.

### 3.3.2. Ejemplos de substitución cultural

*Sir Fopley Flutter* y *Don (Pisaverdín/Pisaverdeta) Revoloteo* (ManMo)

El compuesto *pisaverde* lo registra NTLLE en 1611 y CORDE ya en 1545<sup>6</sup>, mientras que *petimetre* lo registra NTLLE en 1737 y *currutaco* en 1817. El verbo *To flutter* es "revolotear o volitar" y *revoloteo* cumple con la coherencia temporal, al estar recogido en *Autoridades*.

*Lady Townley* y *Lady (Villavega/Villava)* (ManMo)

Aventuramos una doble construcción en paralelo. El nombre común *town* se traduce, sin problemas, por *villa*; pero el sufijo ofrece dos posibilidades. En toponimia, *-ley*, *-leigh* y *-ly* derivan del inglés antiguo *lēah* ("prado, vega", "claro"), mientras que, en los nombres comunes, *-ley* puede venir de los sufijos de adjetivo *-lic* o de adverbio *-lice*, en inglés antiguo. Ello nos llevaría a optar por la terminación adjetival *-ava* que, además, concuerda con terminación de topónimo navarro. Para *Lady*, ver lo dicho anteriormente.

---

<sup>6</sup> Diego Hermosilla, *Diálogo de los pajes en que se trata de la vida que a mediados del siglo XVI llevaban en los palacios*.

### *Foppington y Pisaverdilla* (CH)

Ya se ha analizado el nombre común *fop*. El sufijo *-ton* proviene del inglés antiguo *tūn* (> *town*) es decir: "población, villa". Por lo tanto, se retoma el lema *pisaverde* y se le añade, con elisión síncopa, *villa*.

### *Sir Sampson Legend y Don Sansón Leyenda* (LL)

Volvemos sobre un personaje ya analizado, pero esta vez lo hacemos desde el punto de vista de la substitución cultural, trocando el nombre de pila por el natural de la cultura española, habida cuenta que es un elemento 'patricultural' (propio del tronco cultural común) de Europa y en este caso de la cultura hebreo-cristiana, como *Timothy* y *Timoteo* de la cultura griega y de la cultura latina el último analizado: *Prue* y *Pruden*.

### *Miss Prue, daughter to Foresight by a former wife, awkward country girl y Doña Pruden* (LL)

Se substituye culturalmente el apócope hipocorístico inglés por el apócope hipocorístico castellano. El lema *M/miss*, apocope de *Mistress*, lo data OED por vez primera en 1606 como "concupina, prostituta": N. Breton *Choice, Chance, & Change*, sig. H2 "If your mistris haue a fine wit, and your wife, but a plaine vnderstanding (...) if your mis. Be kind & your wife dogged: wil you loue your mis. Better than your wife?". Como título de cortesía lo hará en una entrada del *Diario* de Pepys (7 de Marzo de 1667, VIII, 101 *Little Miss Davis*). Antepuesto, como aquí a nombre de pila, no lo registrará el OED hasta 1745 (Swift *Directions to Servants*, 93 "Miss Betty won't take to her Book"). Por contraposición, Moratín todavía se sirve del tradicional *Doña* para el personaje de *Doña Francisca/Paquita* en *El sí de las niñas* (1806) y no hay sino recordar que *Doña Francisquita*, la zarzuela de Amadeo Vives, refleja el Madrid de mediados del siglo XIX. La Real Academia no incluirá *señorita* hasta el *Diccionario Usual* de 1899.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARNOTT, Peter (1961). "Greek Drama and the Modern Stage". En William Arrowsmith y Roger Shattuck (eds.) *The craft and context of translation*. Austin: University of Texas Press, pp. 83-940.
- ARROWSMITH, William (1961). "The lively conventions of translation". En William Arrowsmith, y Roger Shattuck. (eds.). *The craft and context of translation*. Austin: University of Texas Press, pp. 122-140.
- BEHN, Aphra. *The City Heiress or Sir Timothy Treat-all*. Disponible en-línea en: <http://web.archive.org/web/20080509063215/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/BehCity.html> [8 de septiembre de 2016].
- CALVO GARCÍA DE LEONARDO, Juan José (2014a). "BSOs, subtitulados, trampantojos y saborizantes: la eponimia en los textos de turismo". En *El lenguaje del turismo y la publicidad: terminología y traducción*. ePraxis (plataforma del grupo editorial Wolter Kluwer España, S.A.): s/p.
- CALVO GARCÍA DE LEONARDO, Juan José (2014b). "¿Canal anglais?, ¿Spanish omelette?, ¿Pasta italiana e Italian pasta?" La geografía física y humana patente como escolio o escollo en traducción". En Chelo Vargas Sierra (ed.). *TIC, trabajo colaborativo e interacción en Terminología y Traducción*. Granada: Editorial Comares (Colección Interlingua 132): pp. 317-330.
- COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de (1977). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Ediciones Turner.
- DORFLES, Gillo (1972). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen.
- FERENČÍK, Ján (1970). "De la spécification de la traduction dans l'oeuvre dramatique". En James Stratton Holmes. (ed). *The nature of translation*. The Hague & Paris: Mouton, pp. 144-149.
- KOLLER, Werner (1979). *Einführung in der Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle und Meyer.
- Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE). Disponible en línea en <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [7 de septiembre de 2016].
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY (1984) [1971]. *The compact edition of the complete text reproduced micrographically*. 2 vol. Oxford: University Press. *Complete text reproduced micrographically*. Vol. 3 (1987). A

- supplement to *The Oxford English Dictionary* Volumes I-IV. Oxford: At the Clarendon Press.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (2014). Madrid: Espasa Libros.
- Real Academia Española. (1976) [1963]. *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil). 3 vols. Madrid: Gredos.
- Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. Disponible en línea en <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [7 de septiembre de 2016].
- Real Academia Española. *CREA escrito*. Disponible en línea en: <http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/crea-escrito> [7 de septiembre de 2016].
- SANTOYO, Julio César (1986). "A propósito del término TRANSLEMA", *Actas del I congreso nacional de AESLA. Murcia, 14-17 de abril de 1983*. Madrid: AESLA-Sgel, pp. 255-265.
- Three Restoration Comedies: Etherege / The Man of Mode, Wycherley / The Country Wife, Congreve / Love for Love* (1968). (Edited with an introduction by Gamini Salgado). Harmondsworth: Penguin.
- WILLIAMS, Nigel (1993). *El enemigo de la clase*. (Traducción y adaptación de Juan Vicente Martínez Luciano y Ana Gimeno Sanz). Departamento de Filología Inglesa y Alemana. (Colección Teatro siglo XX, Serie Traducción). Universitat de València.
- WILSS, Wolfram (1977). *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett.



# LA REINVENCIÓN DE LA FIGURA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO: DOS EJEMPLOS PORTUGUESES

JOSÉ CAMÕES

Universidad de Lisboa

El asunto de que voy a tratar empezó a cobrar forma a raíz de unas investigaciones sobre teatro portugués del siglo XVII que presenté al encuentro *Portugal e a Literatura Espanhola do Século de Ouro* realizado en Coimbra en 2014, y al *Congreso Internacional La autoridad de la tradición y el poder de la innovación en el teatro y en la literatura del Siglo de Oro*, celebrado en Lisboa en 2015<sup>1</sup>.

José Pedro Sousa ya señaló que

las circunstancias sociopolíticas del siglo XVII portugués no solo contribuyeron a la apropiación de modelos literarios, sino también a la integración del reino portugués en el circuito teatral español. Se comprende fácilmente que un mercado donde

---

<sup>1</sup> El encuentro *Portugal e a Literatura Espanhola do Século de Ouro*, organizado por el GRISO (Univ. de Navarra) y el Centro de Literatura Portuguesa (Univ. de Coimbra), tuvo lugar en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra los días 3 y 4 de noviembre de 2014. Allí presenté la ponencia "*em Castela aprendi / porém sou de Portugal: figuras e temas do entremez ibérico*". El *Congreso Internacional La autoridad de la tradición y el poder de la innovación en el teatro y en la literatura del Siglo de Oro* organizado por el GRISO (Univ. de Navarra) y el Centro de História do Aquém e do Além Mar (Uni. Nova de Lisboa) se realizó en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa los días 26 y 27 de mayo de 2015, donde presenté la comunicación "*A reinvenção da figura no teatro do Século de Ouro*".

predominaban los productos culturales en lengua castellana, unido a la productividad de los dramaturgos españoles, condicionara a los comediógrafos portugueses<sup>2</sup>.

Esta influencia de un modelo estético, determinante a lo largo del siglo XVII, rebasó los límites cronológicos de la Restauración de 1640 y se prolongó en los siglos siguientes. Incluso después del rechazo oficial, “decretado” un siglo después, del gusto por las cosas “a la española”, vistas como ridículas y anticuadas, lo cierto es que se continuó escribiendo y representando un repertorio basado en la estética de la comedia nueva. Basta leer unos cuantos pareceres emanados de la *Real Mesa Censória*<sup>3</sup> en el siglo XVIII para percatarnos de que los criterios estéticos estaban cambiando: acerca de *O mais heróico valor*, leemos que “además de seguir un estilo y un gusto enteramente a la española, que hoy ya no sirve sino para excitar el aburrimiento y la displicencia de los sabios, está llena de inverosimilitudes, llena de expresiones falsísimas que, ponderadas en la balanza del buen juicio, enseguida se revelan vanas, cuando a primera vista se pretenden inculcar como sublimes”<sup>4</sup>; o acerca de la *Carta que um Peralta escreveu a otro*: “no leemos aquí sino una sucesión de metáforas inapropiadísimas y atrevidísimas, un discurso en estilo empingorotado, tan poético en la prosa como en el verso, y poético de gusto estragado, de un gusto de novela o de comedia española”<sup>5</sup>.

Pero lo que interesa es que mucho antes, y como he afirmado, también después de estos dictámenes, la población, erudita o no, consumía productos teatrales directamente importados de España o modelados según los paradigmas establecidos por los distintos géneros de teatro español.

---

<sup>2</sup> Agradezco al investigador la consulta de su comunicación “El teatro portugués del siglo XVII: estado de la cuestión” presentada al *X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, realizado en Universidade Ca’ Foscari, Venecia, los días 14-18 de julio de 2014.

<sup>3</sup> La Real Mesa Censória, creada en 1768, fue un organismo centralizador de la censura literaria y teatral.

<sup>4</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 4, n.º 126. Disponible en HTPonline: <http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=296&sM=t&sV=heróico%20valor>.

<sup>5</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 7, n.º 90. Disponible en HTPonline: <http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=304&sM=t&sV=carta%20que%20um%20peralta>.

Si las historias del teatro y de la literatura portuguesa evidencian la escasez de bibliografía crítica sobre la Comedia, en lo que respecta al llamado teatro breve portugués el panorama es aún más desolador, pues la ausencia de estudios al respecto es casi total (de vez en cuando surge una breve línea sobre el “entremés del poeta”, y solo por estar atribuido al conocido autor portugués del siglo xvii Francisco Rodrigues Lobo). No obstante, investigaciones recientes dan cuenta de una intensa actividad teatral en el Portugal del seiscientos mas allá de los circuitos comerciales<sup>6</sup> y de los géneros dramáticos canónicos. Estos hallazgos resultaran especialmente de la investigación emprendida en el marco de los proyectos *Teatro de Autores Portugueses do Século xvii* (disponible en <http://www.cet-e-seiscentos.com>) y *Entremeses Ibéricos: inventariação, edição e estudo* (PTDC/LLT-LES/32366/2017 – financiado por fondos nacionales a través de FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., y por fondos FEDER a través del Programa Operacional Regional de Lisboa), que dirijo en el Centro de Estudios de Teatro da la Universidad de Lisboa. Ahí pude verificar la existencia de una forma interesante de contaminación de formas y modelos teatrales, en concreto, la presencia de personajes españoles en el teatro portugués, que merecería un estudio específico.

Según he podido constatar, la influencia se dio no solo en la forma y en los temas, sino también, en casos que juzgo únicos, en relación con los tipos o figuras dramáticas. Voy a centrarme en dos de ellas. La primera, exclusivamente teatral; la segunda, inspiradora de una creación cómica: Juan Rana y Don Quijote.

### **La figura de Juan Rana**

El popular Juan Rana<sup>7</sup>, personaje creado por el actor Cosme Pérez y con quien crea una identidad episódica doble, al estilo de Charlot, lo encontramos en la colección de entremeses de Manuel Coelho Rebelo, *Musa Entretenida*,

---

<sup>6</sup> Sobre la presencia de compañías españolas en el Portugal del xvii y en particular la actividad teatral del Patio de las Arcas de Lisboa véanse los estudios de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña (1989: 863-902; 1990a: 264-315; 1990b: 63-86; 1992: 105-136).

<sup>7</sup> Sobre Juan Rana véanse los recientes estudios de Abraham Madroñal (2012).

publicada por primera vez en 1658<sup>8</sup>. Aquí aparece en los entremeses *Um soldado e sua patrona*<sup>9</sup>, escrito integralmente en portugués, y *Dos caras siendo una*<sup>10</sup>, escrito íntegramente en castellano. En ambos entremeses el personaje exhibe la condición típica con que la tradición entremesil castellana lo ha ido moldeando, concretamente, la de marido celoso y engañado, pero que acaba vengándose. En los dos entremeses, no obstante, podemos apreciar algunas novedades. En el primer entremés –*Um soldado e sua patrona*– el personaje encarna, una vez más, la figura del marido traicionado, pero esta vez ridículamente crédulo. Lo curioso es que se acomoda de tal forma al universo portugués que adopta esta misma nacionalidad y la lengua con que habla. En el segundo –*Dos caras siendo una*–, a pesar de desarrollarse en castellano, la realidad representada es la portuguesa, como revela la referencia al impresor alemán establecido en Portugal por los mismos años de la publicación del entremés. Dice el sacristán:

Un papel que agora me vino  
de Craeesbek, el palatino,  
en que me manda le notifique ueca  
que su mujer no vea  
hasta estar dispensado<sup>11</sup>.

Seguramente, la figura de Juan Rana remite, en estos entremeses, a la definida por Cosme Pérez y hasta es posible que sea el actor que Manuel Coelho Rebelo tenía en mente, al menos en el segundo caso, cuyo texto es en castellano<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> *Musa entretenida de varios entremeses*, por Manoel Coelho Rebelo. Em Coimbra, na officina de Manoel Dias impressor da Universidade, 1658. Todos los entremeses de la colectánea están disponibles en Teatro de Autores Portugueses do Século XVII - Base de dados textual [online] <http://www.cet-e-seiscentos.com>.

<sup>9</sup> Rebelo, *Musa entretenida*, pp. 130-141.

<sup>10</sup> Rebelo, *Musa entretenida*, pp. 158-167.

<sup>11</sup> Rebelo, *Musa entretenida*, p. 165.

<sup>12</sup> Sobre la posible participación de Cosme Pérez en los entremeses de Rebelo, véase Sousa (2016: 191): “[...] se em *Dos caras siendo una* se poderia admitir a eventual participação de Cosme Pérez no espectáculo, a mesma hipótese afigura-se bastante improvável [em *Um soldado e sua patrona*], pois João Rana apenas se expressa em português”. De hecho, Cosme Pérez estuvo en Lisboa con su mujer, en la compañía de Tomás fernández, en 1630, como lo confirma el *Rol de Confessados* de la parroquia de Santa Justa, de Lisboa.

Una tercera aparición de la figura en el teatro portugués se encuentra en la *Entrada tercera para las fiestas de Nuestra Señora del Cabo*. La indefinición expresada por el artículo “un” que presenta la figura en el elenco de los personajes de dicha pieza sugiere una diseminación de esta figura dramática, que traspasó los límites cronológicos de su creador, manteniéndose viva en la memoria del público y en la recreación de los autores. La pieza integra un volumen misceláneo publicado en 1758, que recoge composiciones mayoritariamente de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740), de las primeras décadas de siglo<sup>13</sup>.

La obra celebra la fiesta en honor de Nuestra Señora del Cabo, organizada por el Cirio de Lisboa. Después de una breve disputa sobre las aptitudes de tres figuras –estudiante, poeta, soldado– para organizar la entrada, “sale Juan Rana vestido con burel” y se proclama el más apto para tal función, toda vez que, como él mismo dice, personifica al archibobo y se define como personaje cómico de todos los géneros teatrales:

Eu sou o mesmo archibobo  
e sou nos festivos pratos  
defastio dos auditórios,  
alcaparra do tablado.  
Eu no entremez sou bobo,  
na comédia sou lacaio,  
no baile sou matachim...<sup>14</sup>

Incluso llega a cuestionar la actualidad de otros congéneres cómicos del entremés, que considera anticuados en comparación con él, el más apropiado para dicha función:

---

<sup>13</sup> Anatomico jocoso, que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para emenda do vicioso . Consta de varias farsas, entradas, loas, entremezes, a diversos festejos, as quaes se espoem ao publico para divertimento dos curiosos e desejosos de ervirem as Obras de taõ grande autor. Dedicado ao senhor Joze Francisco da Cruz, deputado da Junta da Administração da Companhia Geral do Graõ Pará e Maranhão, e Director da Real Frabrica da Seda. Dado á luz pelo padre Fr. Francisco Rey de Abreu Matta Zeferino. Tomo III. segunda impressão. Lisboa, na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentissimo Cardial[sic] Patriarca, MDCCLVIII. Com todas as licenças necessarias, e Privilegio Real, pp. 95-116.

<sup>14</sup> *Anatómico Jocosso*, p. 108.

Eu muito bem sei que todos  
os que a minha gala trajam  
vem fazer rir o auditório:  
seu entremez de Gonçalo,  
o seu cura, o seu vejete,  
que já não há aturá-los;  
porém, eu sou outra cousa,  
que daqui e dali gandaio  
e de retalhos jocosos  
concerto um papel de trapos  
isto não é para todos,  
porque o quer toca a estes guapos  
são galantes de água doce...<sup>15</sup>

Este Juan Rana no nos hace reír ni por sus impropiedades lingüísticas o aplicaciones groseras de la ley ni por su flema o ademanes afeminados, de sexualidad ambigua, tal como ha establecido la crítica<sup>16</sup>. De la figura creada por Cosme Pérez tal vez perdurase una conjeturada forma obesa, pero era la encarnación de este tipo teatral lo que se hacía patente ante el público del Cabo da Roca, aun después de que Agustín Moreto (*Loa de Juan Rana*, 1664) lo hubiera jubilado.

## La figura de don Quijote

Desde muy temprano, don Quijote entró en el imaginario literario y teatral de los autores ibéricos: Guillén de Castro, *Don Quijote de la Mancha*; Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*; Juan Meléndez Valdés, *Las bodas de Camacho el rico*; Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, Sinieso Delgado, *El carro de la muerte*.

La más antigua transmutación, la de Guillén de Castro, incluye la pareja amo-criado en una acción novelesca de enredo cruzado entre dos parejas amorosas. Joan Oleza (Castro, 1997: introducción) identificó la técnica de entrelazamiento usada en la comedia, que conserva apenas “materiales muy puntuales (especialmente de los caps. XXIII a XXX y XXXVI)” de la novela de Cervantes.

---

<sup>15</sup> *Anatómico Jocosos*, p. 109.

<sup>16</sup> Sobre este tema véase, entre otros, Serralta (1990).

Portugal no escapó a la moda quijotesca y fue pródigo en la recreación de esta figura en el teatro. Estoy convencido de que la primera vez que la historia de Don Quijote fue referida en escenarios portugueses fue en una cita directa de la novela, incluida en la comedia –o mejor, tragedia– *Contra si faz quem mal cuida*, de Leonardo Saraiva Coutinho, representada en la Universidade de Coimbra y publicada en 1654<sup>17</sup>: se trata del Estribillo de los versos que Don Quijote compuso en la soledad de Sierra Morena (cap. XXVI). Aquí la referencia es a la segunda estrofa, como revela la rima con el verso anterior:

por músico de mão chea  
se com diferente vea  
cantasse ao som dum pipote  
“aquí lloró don Quijote  
ausencias de Dulcinea”<sup>18</sup>.

La cita se hace directamente en la lengua del original.

Maria Idalina Resina Rodrigues (2006: 175) ha dado cuenta de otros materiales atestados por *Entremés de Don Quijote*, datable en 1709 (para mí, anterior), incluido en la colección de entremeses *Musa Jocosa*, de Nuno Nisceno Sutil, publicada en 1710<sup>19</sup> –objeto de un reciente y riguroso estudio, así como cuidada edición, por parte de Abraham Madroñal (2008)– y por la recreación del mito por António José da Silva en su ópera *Vida do Grande dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, que cuenta ya con alguna atención crítica, de la que me gustaría destacar el paródico testamento de Sancho, como innovación recreadora del Judío. Antes de hacerlo, cabe añadir que en la misma *Musa Jocosa*, en el *Entremés de los criados*, un

---

<sup>17</sup> Comédia famosa *Contra si faz quem mal cuida*, de dom Leonardo Saraiva Coutinho, representou-se na Universidade de Coimbra. Disponible en *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII* - Base de dados textual [online] <http://www.cet-e-seiscentos.com>.

<sup>18</sup> En la novela de Cervantes, la segunda estrofe termina: “y, así, hasta henchir un pipote, / aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso”.

<sup>19</sup> *Musa jocosa de varios entremezes portuguezes e castelhanos offerecidos ao excellentissimo senhor D. Joseph Miguel Joam de Portugal, primogenito do excelentissimo Senhor Conde de Vimioso, etc. e composto por Nuno Nisceno Sutil*. Lisboa, na officina de Minuel manescal, impressor do santo Oficio, & da serenissima Casa de Bragança. Ano de 1709. Com todas as licenças necessarias., pp. 176-199. El entremés en cuestión fue objeto de un reciente y riguroso estudio, así como cuidada edición, por parte de Abraham Madroñal (2008).

personaje Sancho, criado en busca de amo, remite a la novela cervantina en el diálogo que mantiene con su posible empleador:

DON JUAN       ¿Y vos cómo os llamáis?  
SANCHO                                   Digo al reclamo  
  que otros me llaman Sancho, que yo no me llamo.  
DON JUAN       Si respondéis de chanza  
  creo que sois el mismo Sancho Panza.  
SANCHO        Todo lo podré ser, no se alborote.  
  Ya pienso que he hallado a D. Quijote<sup>20</sup>.

Testimonio inequívoco de la importancia de seguir investigando sobre la recepción del personaje manchego en el Portugal del Ancien Régime<sup>21</sup> es el reciente hallazgo de un entremés inédito de principios del siglo XVIII, el – *Entremez contra as gazetas*–, protagonizado por Don Quijote<sup>22</sup>. El caballero se encuentra en Lisboa y se expresa en portugués, como su escudero Sancho y los demás personajes.

El comienzo del entremés interpela a nuestra memoria. El caballero que, según la didascalía inicial, aparece con “saya de malla, jubón, coraza, yelmo, adarga, lanza, todo muy viejo y muy ridículo, etc.” pregunta:

  Conheceis dom Quixote de la Mancha  
  o cavalheiro da triste figura  
  a quem teme toda a criatura  
  e a quem o mesmo abismo venera?  
SANCHO        Prouvera a Deos que nunca o conhecera  
  pois ando por tão pouco  
  feito cigano atrás de um louco,  
  pois o mais mui bom é tudo  
  mas comer e beber rapa tudo<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> *Musa Jocosa*, p. 161.

<sup>21</sup> A pesar de lo mucho que todavía hay que investigar respecto a la recepción de Cervantes y del Quijote en Portugal, importa reconocer que este campo de estudio tiene ya una fuerte tradición entre los hispanistas portugueses, destacándose entre otros, además de los ensayos de María Idalina Resina Rodrigues, el concienzudo trabajo doctoral de María Fernanda Abreu, publicado por primera vez en 1994.

<sup>22</sup> El entremés integra una colectánea manuscrita que se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra (*Entremezes* s. a., ff. 131v-136v).

<sup>23</sup> *Entremezes* s. a., fol. 131v.



Este texto pone de relieve el paroxismo de la locura de don Quijote, quien se presenta como pariente cercano de los reyes de Castilla (tío), de Inglaterra (compadre) y de Francia (abuelo), y, por tanto, en situación ideal para promover la paz anunciada con el fin de la Guerra de Sucesión. Un día lo visita otro caballero andante, don Florisel de Niquea, lo cual da pie a que evoquen una serie de hechos políticos y a sus protagonistas: la cuádruple alianza del Sacro Imperio Romano Germánico, los Países Bajos, Inglaterra y Francia, Alberoni, Noyelles, Cellamare. Era una Europa en peligro cuya armonía política solamente él podía reestablecer:

DOM QUIXOTE	Ui, pois vossa senhoria não conhece el rei Felipe quinto de Castela?
SANCHO	Diz que é tio del rei, pior é a queda.
DOM FLORISEL	E quem lhe faz guerra?
DOM QUIXOTE	Meu compadre el rei de Inglaterra.
DOM FLORISEL	Está grande novidade.
DOM QUIXOTE	Pois inda lhe não digo a metade e se a Europa me não peita intendo que se funde desta feita pois pelejarão todas as terras <sup>24</sup> .

No estaba lejos esta figura del pobre viejo enloquecido en la Mancha.

Pero el protagonismo del caballero de la triste figura en el antiguo teatro portugués no se agota en el género entremesil. De hecho, es uno de los personajes principales de una comedia de principios del siglo XVIII –aunque publicada en 1721, es de composición anterior– solo mencionada en catálogos, cuya información va pasando de mano en mano, sin que ninguno de los autores de los repertorios la haya visto, por lo menos con alguna atención. Pude localizar solo dos ejemplares, uno en la Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra y otro en la Biblioteca da Ajuda. En el rostro se lee:

*Querer sin querer querer*

Comedia compuesta por Manoel Pacheco de Sampayo Valadares.

Dedícala al señor D. Antonio Esteban de Acosta, armador mayor de su majestade de la Beira, del Orden de Aviz, señor de Peroaçu e Jaguaripe en el estado de la Baía etc.

---

<sup>24</sup> *Entremezes* s. a., ff. 132r-132v.

Lisboa occidental. En la imprenta de Matias Pereira de Silva y de Juan Antunes Pedroso. Com todas las licencias necesarias. Año 1721.

Del autor, hasta ahora se sabe solamente lo que sobre él escribió Barbosa Machado (1757: 331-332): nació en la villa de Benavente, el 13 de abril de 1673; estudió Filosofía y Matemáticas en el jesuítico Colegio de S. Antón, en Lisboa, y Derecho Pontificio en la Universidad de Coimbra; tras haber aprobado oposiciones para el Desembargo do Paço (la última instancia administrativa del reino) dejó la juriconsulta para dedicarse exclusivamente a la literatura; fue excelente poeta y crítico, habiendo cultivado el género jocoso con éxito. Publicó diversas obras poéticas, dos comedias, y un tratado de retórica. Murió en 1737, dejando larga obra inédita, entre las cuales se incluyen otras tres comedias.

La comedia no fue inmune a la censura de António Caetano de Sousa, quien, en 1718, afirma:

La Comedia titulada *Querer sin querer querer* cuyo Autor es Manuel Pacheco de S. Payo y Valadares, aunque no contiene nada contra nuestra Santa Fe, sí tiene muchas cláusulas contra las buenas costumbres, porque está llena de términos indecentes, y aunque una vez borrados podría circular, tales obras quedan, una vez truncadas, muy disformes, y por esta razón me parece que vuestra eminencia no debe dar licencia al autor para que la imprima, pues si la representación debe ser un acto indiferente para quienes la aceptan, cuando en tales comedias se refieren términos indecentes, deben ser reprobadas. Este es mi parecer, 3 de marzo de 1718. Estaba aprobada por Frei António das Chagas, trinitario<sup>25</sup>.

Si la curiosidad de los catalogadores los hubiese llevado a ojear más allá de la dedicatoria, que ocupa las páginas 2 y 3, habrían encontrado el elenco de figuras, y, seguramente, habrían quedado sorprendidos con el nombre de Quijote que ahí aparece:

Personas

D. Sancho  
D. Alonço  
D. Francisco

---

<sup>25</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, n.º 1698.

D. Juan, barbas  
D. Ana  
D. María  
D. Isabel  
Juana, criada  
Quixote  
Berro  
Inés, criada  
La Justicia

Enseguida, lo que llama la atención es el orden por el cual son listados los nombres de los personajes. Sancho, el primero, está precedido por un *don* y Quijote, al final, se encuentra en el grupo de los lacayos. Parece ser una señal del frecuente tópico del mundo al revés, que, de hecho, la comedia pone en escena.

La inconstancia de la Fortuna, que explica la mudanza de condición y estado, se hace explícita en las primeras palabras de la obra. Dice Quijote: "No puedo sufrir que el hado / vuelva aquí el amo criado" (p. 1), teniendo que padecer los típicos atrasos salariales y la superioridad del señor, expresada en sus comentarios sobre la ignorancia rústica: "qué indigno / eres de decirte cosa" (p. 8), a veces incluso haciendo un guiño al original novelesco: "Loco estás" exclama D. Sancho; "Pierdo el juicio" (p. 8), responde el caballero-criado. Estas imprecaciones son recurrentes a lo largo de la comedia.

La apropiación que hace el autor luso del personaje lo lleva a situar la acción en Lisboa, para asistir, en palabras de Quijote, a las fiestas organizadas por el rey portugués que celebran el fin de la Guerra con España, aún en el marco de la Guerra de Sucesión. En este transfondo se desarrolla una típica intriga amorosa, cuyo papel de galán está atribuido a Sancho, o mejor, a D. Sancho, que se ve implicado en una trama de amores contrariados y de desencuentros, sometido al lugar común de la honra y asumiendo un lenguaje repleto de alusiones a la mitología y la antigüedad clásicas, más propio del ingenioso caballero que de su original condición de criado.

Aun así, hay continuadas referencias a la novela y a la biografía original de don Quijote. La figura femenina de la criada Inés, su equivalente, hace la primera referencia al "orden natural" de la novela, en alusión al extraño cambio de identidad de don Quijote:

INÉS                   ¿Cómo se llama?  
 QUIXOTE                                    Quixote,  
   si ella es Dulcinea, imbido.  
 INÉS                   Yo julgaba que era el Sancho.  
 QUIXOTE                   Sí, que está cerca el pollino.  
 INÉS                   ¿Es bellaco?  
 QUIXOTE                                    Bello, sió.  
 INÉS                   Quixote, usted ha mentido,  
   que es de la triste figura.  
 QUIXOTE                   Y usted bellaca es, pues miro  
   que es el haca del Quixote  
   y la bella del campillo. (9a)

Si bien el lenguaje deriva aquí hacia la grosería típica de los lacayos cómicos, por otro lado, siempre que Quijote se identifica, su interlocutor –quienquiera que sea– demuestra estar familiarizado con la intriga novelesca del héroe. Es lo que ocurre con Juana, la criada de otra dama:

JUANA                   Vamos al nombre.  
 QUIXOTE                                    Quixote.  
 JUANA                   ¿En qué ventura camina?  
 QUIXOTE                   En la tal de los molinos  
   si es que hacemos buena harina... (33a)

A menudo, la criada Juana trae a colación ciertos episodios de la novela. Así cuando alude al lisboeta “Mesón del Cachimbo”, donde amo y criado se han instalado, Juana recuerda el comportamiento de (don) Quijote en la venta de Juan Palomeque:

JUANA                   Yo pensaba, seor Quixote,  
   que en el mesón le hallaría  
   caballero andante armado. (33a)

En su respuesta, el caballero convertido en criado asocia una vez más la mujer a la cabalgadura, como antes había hecho con Inés, pero ahora nombrando al caballo mediante imágenes que rozan el mal gusto y lo obsceno:

QUIXOTE            Oh qué bien que dice, niña,  
                         si fueres el Rocinante  
                         haré mil caballerías. (33b)

Mas por ser quien es, la figura de Quijote no es equiparable a las otras figuras de graciosos que, aunque diversas entre sí, responden más a una dinámica del tipo que a la de una figura individualizada.

Cuando la pareja anteriormente referida vuelve a aparecer en la segunda jornada y Quijote se convence de que la criada Inés encaja en su ideal femenino (20 b), él reconoce su verdadera condición:

INÉS                Seor Quixote?  
QUIXOTE                            Dulcinea.  
                         (...)  
QUIXOTE            Pues dejas todo un Quixote  
                         por un pobrete de un Sancho. (21b)

Al comienzo de la segunda jornada, D. Quijote recuerda el episodio de los fantasmas, "consente que no te vea / que aunque soy Quixote, al fin / no quiero tener arengas / con Sanchos del otro mundo" (19a).

Al igual que Juan Rana en la Entrada o entremés anteriormente referido, también este Quijote se declara figura conocedora de la poética y de la práctica teatral, con constantes alusiones al modelo dramático del espectáculo en España. Al empezar la comedia, cuando pide a D. Sancho que le explique la razón por la que han venido a Lisboa, quiere oír detalladamente "la Loa, el asunto o relación" (3b).

Después de haberse enterado de los motivos, desplazándose del espacio de la locura al del disparate gracioso, basado en interpretaciones literales de las metáforas y en otros equívocos lingüísticos propios de la figura del gracioso, Quijote alega la necesidad de conocer la apariencia de D. Ana, "¿Es gorda la tal doña Ana? (...) Para que mejor se pueda / hacer tarasca a lo vivo / en la procesión de Corpus" (8a).

La más interesante de estas observaciones metateatrales tal vez sea la del comienzo de la segunda jornada cuando, en respuesta al típico relato de lo que ha ocurrido en el intervalo de una jornada a otra, D. Sancho cuenta que las damas "sin me escuchar se huyeron", a lo que contesta Quijote, convirtiéndose en una especie de autoridad en preceptiva teatral: "fue que

voló la apariencia / Antes, dos desmayos yo / aconsejara al poeta, / que es para hembras lo más propio." (19b).

Poco más adelante, pone en evidencia la falta de talento conceptual del poeta, al reparar en que el amo no puede huir, aunque quiera, pues falta un elemento canónico de la escena: "y ¿adónde estaba el caballo, / que es lo que falta a la idea?" (20a).

Los rasgos humorísticos, casi pirandelianos, que el personaje asume durante la comedia son patentes en las formas de dirigirse a sí mismo, especialmente en la escena de cobardía típica de los criados. Cuando Quijote se ve a las puertas de la muerte, decide, aterrorizado, no batirse en duelo con otro criado que lo había desafiado y que acaba acusándolo de cobarde. Indiferente al insulto, Quijote responde: "¿Qué importa, si soy Quixote, / que quede con esa mancha?" Y crea incluso unos neologismos con los que zahiere a su adversario, exclamando: "¡muera este qui jotecida!" (35b).

Al quedarse solo, sus palabras traslucen una cierta nostalgia amarga por un tiempo y un orden pasados:

Ve aquí lo que es el mundo:  
nel tiempo del Moro Hamete  
el dios de las aventuras  
era un Quixote valiente  
y todos saben que el Sancho  
era un mandria simplonete  
y ahora al pobre Quixote  
cualquiera mandria se atreve. (36b)

Termina reconvirtiéndose en un *imagem* emblemático, como él mismo reconoce en los dos versos que dan inicio a la tercera jornada de la comedia: "Sin duda alguna que soy / el de la triste figura".

Este breve recorrido es prueba cabal de las estrechas relaciones culturales que los países ibéricos han mantenido, incluso en periodos en los que aparentemente el pueblo y los artistas desafiaban el dictado de las tristes figuras de los monarcas. Queda, pues, evidente la necesidad de seguir investigando la recepción y apropiación de los mitos y personajes españoles en el teatro de autores portugueses del antiguo régimen.

Por cierto, en esta comedia Quijote se casa con Juana, la criada.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ABREU, Maria Fernanda [1994] (2008). *Cervantes no Romantismo português: cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*. Lisboa: Ed. Estampa.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes de los REYES PEÑA (1989). "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)". En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos*. Amsterdam, 8/I-III, III, pp. 863-902.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes de los REYES PEÑA (1990a). "El patio de las Arcas de Lisboa", *Cuadernos de Teatro Clásico*. Madrid, pp. 264-315.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes de los REYES PEÑA (1990b). "Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1605)". En *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 63-86 .
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes de los REYES PEÑA (1992). "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)". En *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería* (ed. de Heraclia Castellón, Agustín de la Granja e Antonio Serrano). Almería: Instituto de Estudios Almerienses - Diputación de Almería, pp.105-136.
- CASTRO, Guillén de (1997). *Obras completas*, Joan Oleza (ed.) tomo 1. Madrid: Fundación J. A. Castro-Akal.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1757). *Biblioteca Lusitana*. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues.
- MADROÑAL, Abraham (2008). "El olvidado *Entremés de don Quijote*, de Nuño Nisceno Sutil", *Anales cervantinos*, vol. XI. pp. 311-332.
- MADROÑAL, Abraham (2012). *Seis estudios en busca de un actor. Juan Rana y el entremés del siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Orto.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina (2006). "Vícios e virtudes da imaginação: *El Quijote* no teatro Português", *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 3, pp. 173-186.
- SERRALTA, Frédéric (1990). "Juan Rana homosexual", *Criticón*, 50, pp. 81-92.

Sousa, José Pedro (2016). "Ler novamente o teatro de autores portugueses do século XVII" en *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII. Lugares (In)Comuns de um Teatro Restaurado* (José Camões e J. P. Sousa org.). Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, pp. 183-194.



## SOBRE LA TEMPRANA RECEPCIÓN DE LOPE DE VEGA EN FRANCIA

CHRISTOPHE COUDERC

Université Paris Nanterre

Bien sabido es que el teatro francés del siglo XVII se inspiró masivamente de la comedia española del Barroco. Conocido gracias a la buena difusión europea de las Partes de comedias y de las sueltas, el teatro español fue adaptado en Francia mediante formas variadas de reescrituras que cubren un amplio espectro de reapropiaciones, desde traducciones fieles hasta recuperaciones muy libres o parciales del texto fuente. Las decenas de estas adaptaciones, muchas de las cuales presentan pocas modificaciones sustanciales respecto a su modelo español, son prueba de la perfecta compatibilidad entonces existente entre los humores o genios nacionales de Francia y España, y de que existía en aquel momento una cultura y un patrimonio europeo común, por debajo y a pesar de las diferencias lingüísticas. Sin embargo, no obstante la relación objetiva que se estableció entonces, y durante un periodo largo, entre ambas tradiciones teatrales, se elaboró en el mismo momento un discurso crítico, repleto de aproximaciones y de estereotipos; un discurso de corte prescriptivo o teórico, pero ante todo condicionado por el contexto polémico que lo potenció, y que por ello mismo negaba o ignoraba la realidad a favor de la creación de un relato que era conjuntamente un discurso nacional o nacionalista (es decir político) y un discurso de poética clásica o neoclásica (es decir estético). Cuando en realidad el teatro español (junto con otros aportes extranjeros) contribuye a la evolución de la estética teatral francesa, la

mitología clásica se construye, paradójicamente, gracias a la contraposición entre dos identidades nacionales de las que sus teatros respectivos no son más que una expresión, con una referencia constante al teatro español como cómodo contra-modelo.

El caso de Lope de Vega es ejemplar de esta paradoja, ya que, por una parte, su teatro tuvo una difusión importante en Francia, donde fue objeto de múltiples y variados tipos de transformación, y, por otra parte, el mero nombre del poeta favoreció la construcción de una representación del teatro español como un bloque homogéneo y dotado de ciertas características fijas. Nos quisiéramos detener por lo tanto en los primeros momentos de la creación de esta específica imagen de autor de Lope en Francia para intentar comprender sobre qué bases se pudo fundamentar el desarrollo de un discurso teórico-crítico que no daba cuenta de la realidad de la influencia del poeta español en el teatro francés moderno sino que contribuía a una especie de caricatura de la Comedia Nueva.

## Los fundamentos del estereotipo

Bastante tempranamente parece que se han reunido en Francia las condiciones para atribuir al teatro español, aprehendido como un bloque homogéneo, rasgos definitorios que lo descalificaban. Ya en el siglo XVII se puede considerar que se han sentado las bases de los lugares comunes, de abundante recuperación posterior en las artes (en particular en el siglo XIX), acerca de la España 'africana', u 'oriental', es decir, marcada por su pasado medieval musulmán, y, más generalmente, semita, si bien por otra parte una constante de la imagen de España en Francia, como señaló Schaub, es la ambivalencia<sup>1</sup>. En el sistema de estereotipos que entonces se va configurando en Francia el teatro español ocupa un lugar de primer plano, porque contribuye a definir lo propio en contraste con lo ajeno, lo foráneo, en el marco de un discurso nacionalista incipiente que se apodera del mundo de las letras (Schaub, 2003: 45-48)<sup>2</sup>. Saint-Évremond, por ejemplo –quien era por otra parte gran admirador de la literatura española–, anticipará en 1677 el famoso lema de '*Spain is different*' al explicar por la herencia genética y la influencia

---

<sup>1</sup> Remitimos para toda esta cuestión al apasionante y reciente libro de Sánchez Jiménez (2016).

<sup>2</sup> Sobre la dialéctica entre lo propio y lo foráneo, véase Sánchez Jiménez (2016: 36).

cultural de los ‘moros’ la irregularidad y la supuesta inverosimilitud del teatro español, donde se notaría cierto “regusto de África”:

Pour la régularité et la vraisemblance, il ne faut pas s'étonner qu'elles se trouvent moins chez les Espagnols que chez les Français. Comme toute la galanterie des Espagnols est venue des Maures, il y reste je ne sais quel goût d'Afrique, étranger des autres nations, et trop extraordinaire pour pouvoir s'accommoder à la justesse des règles (Saint-Évremond, [1677] 1740: 228).

En este panorama, es obvio que hay que concederle a Lope de Vega un lugar destacado. Ante todo porque –coherentemente con la dimensión internacional de su fama (que el propio poeta señaló repetidamente)– Lope fue el principal proveedor de comedias españolas que se adaptaron en Francia en el momento de la renovación del teatro galo, que corresponde fundamentalmente a los años 1630, y antes de que Calderón le sucediera en esta posición en las décadas posteriores. Y también porque, en el plano del discurso prescriptivo que emerge con fuerza en ese momento en que se afirma la estética nueva, triunfante y neoclasicista, se asocia con Lope una serie de rasgos que permiten hacer de él el “adversario paradigmático”, como lo designa Francesca Suppa en su estudio (2015: 182), donde la estudiosa reúne gran cantidad de testimonios comparables con el que acabamos de mencionar. Son discursos de doctos, que no siempre compartieron los propios dramaturgos que eran los artífices de la aclimatación del teatro español en Francia, pero son importantes, cuando menos como ejemplos de *clichés* que nacen con esa especie de politización del campo literario francés.

Algunos de esos juicios demoledores contra Lope de Vega siguen gozando hoy de una popularidad no siempre fácil de explicar –lo que es por otra parte lo propio de los lugares comunes. Es el caso en particular de textos como el *Arte poética* de Boileau (1674)– con su famosa fórmula sobre “un rimeur sans péril”<sup>3</sup> para designar sin nombrarlo a Lope–, o de Voltaire, ya en el siglo siguiente, quien, merced a la popularidad de que gozaron sus escritos, hizo mucho para afianzar y difundir los *topoi* en torno al teatro español del Barroco (véase en Couderc, 2010).

---

<sup>3</sup> “Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées/Sur la scène en un jour renferme des années./Là, souvent le héros d'un spectacle grossier,/Enfant au premier acte, est barbon au dernier” (Boileau [1674] 1825: 38, vv. 39-42).

Si buscamos remontarnos a la fuente (si es que existe) de tal deformación de la figura de Lope, hace falta mencionar la llamada Querrelle del *Cid*. En el marco de esta contienda es en efecto cuando aparece en particular un juicio muy severo contra Lope, bajo la pluma de Scudéry. En 1637, casi treinta años después de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, lo que es el primer eco en Francia de la epístola de Lope aparece en las circunstancias muy particulares de una guerra literaria, en torno a la tragicomedia de Corneille, que constituirá un momento decisivo en la consolidación de la nueva estética teatral. Scudéry, en sus *Observations sur "Le Cid"*, quiere demostrar que no pocos versos del *Cid* son un mero calco de los de Guillén de Castro, y que Corneille no había hecho sino traducir su fuente, *Las mocedades del Cid*. En el complemento, publicado el mismo año de 1637 y titulado *La preuve des passages alleguez dans les Observations sur Le Cid*, esa primera observación da paso a una acusación más grave (desde el punto de vista de Scudéry), pues si el texto de Corneille era fiel a su modelo, entonces su tragicomedia no podía dejar de presentar el mismo defecto intrínseco que estaba presente en todas las obras teatrales de allende el Pirineo, es decir que no respetaba el arte. Es entonces –sin olvidar que el contexto diplomático-militar favorecía los ataques antiespañoles<sup>4</sup>– cuando surgen las censuras del teatro español como fundamentalmente irregular, y de Lope como su máximo representante. De manera coherente, habida cuenta de lo que constituye su objetivo, Scudéry cita para terminar (con algunos errores de transcripción) unos treinta versos del *Arte nuevo* (los vv. 15 a 17 y 22 a 48) que se pueden considerar como particularmente significativos del rechazo de toda preceptiva, con este comentario:

je veux finir par de l'Espagnol, tiré d'un discours de Lopes de vega, intitulé Arte nuevo de hazer Comedias, dans lequel ce grand homme fait bien voir luy mesme, en parlant contre luy-mesme, combien il est dangereux, de suivre ceux de sa Nation, en ce genre de Poësie (Scudéry, *La preuve des passages alleguez dans les Observations sur Le Cid*, 1637 en Civardi, 2004: 709).

---

<sup>4</sup> Civardi recuerda que en esos años "la guerre franco-espagnole récente (...) était encore dans tous les esprits et (...) avait donné lieu à toutes sortes de libelles anti-espagnols" (2004: 329).

Por muy circunstancial y polémico que sea, el pequeño texto de Scudéry tendrá un impacto considerable<sup>5</sup>, y durante más de dos siglos contribuirá a fundamentar el estereotipo que hace de Lope el representante de “los de su nación”, la cabeza de turco y el símbolo de toda la estética teatral española, el supuesto contra-modelo del teatro francés, la encarnación o la alegoría del teatro irregular al que los dramaturgos franceses quieren dar la espalda –como el propio Scudéry, por cierto, que abandona en esos años la estética tragicómica para pasarse al bando de los neoclásicos (Civardi, 2004: 170-172).

### Lope de Vega novelista

Ahora bien, nos interesa recalcar que, anteriormente incluso al juicio severo de Scudéry de 1637, la elaboración de la figura de autor de Lope en Francia estuvo tal vez condicionada por algunos testimonios que hicieron posible o facilitaron su inclusión en el campo de la polémica entre regulares e irregulares –una guerra literaria a la que obviamente estaba totalmente ajeno el poeta español. Creemos que ello fue posible porque a Lope se le consideró primero (en términos de cronología) un autor de novelas, y no un dramaturgo, lo que por ello mismo facilitó su asimilación a la estética tragicómica francesa, cuya fundamental irregularidad se solía explicar por una forma de indiscriminación entre novela y teatro.

En efecto, se pueden encontrar algunos (pocos) testimonios de la fama, en Francia, del Lope poeta, en torno a 1610 (y, en todo caso, no antes)<sup>6</sup>; se

---

<sup>5</sup> Incluso Victor Hugo en su *Prefacio a Cromwell*, cuando alude a Lope, lo hace probablemente a partir del recuerdo de los versos citados por Scudéry: véase Couderc (2010). Pero en el contexto polémico de la Querrela el texto va a ser objeto de reapropiaciones inmediatas; creo que la primera es la de Mairet en 1637, que cita en español los mismos versos que citaba Scudéry, y que (dirigiéndose a Corneille) los traduce (sin que la palabra “apparences” traduzca muy claramente las “apariencias” del teatro español) para pegarle a Lope la etiqueta de dramaturgo irregular que produce monstruos: “N’appelez plus le Cid un ouvrage immortel: pour vostre Chef-d’œuvre tant qu’il vous plaira. Confessez plustost ingenûment apres Lopes de Vega, que c’est un monstre plein d’apparences, que courent le peuple, et les femmes, il en faut excepter les habiles dont le nombre est assez mediocre” (Mairet, “Epistre familiere” en Civardi, 2004: 810).

<sup>6</sup> Como por ejemplo: “On peut voir tout à fait la verité de ce que ie dis dans les œuvres du cavalier Garini [sic] et de Marino, qui sont les deux plus excellens Poëtes dont l’Italie est honoree au-iourdhuy, comme aussi pour les Espagnols aux œuvres de Lopes de la Vega” (Deimier, 1610: 342-343); o bien, de Jean de Lingendes en 1612: “Je vous envoye le sonnet

pueden rastrear también algunos juicios positivos sobre el teatro de Lope antes de la querrela del Cid (véase Hainsworth 1931, y 1939). Pero, en realidad, cabe prestar atención a la acogida que se le hizo como autor de prosa de ficción, y más específicamente como autor de ficción pastoril, que estaba muy de moda en esos años en Francia.

Por ejemplo, entre los testimonios más tempranos que se conocen de alabanza hacia Lope, encontramos el texto –es de 1610 o 1611, según Hainsworth– de un tal Jean L’Oiseau de Tourval, un anglófilo que tenía previsto traducir la *Arcadia* de Lope, a quien llama “le délicat et ingénieux Lope de Vega” y a quien equipara con Sannazzaro (Hainsworth, 1931: 199-200). La novela pastoril de Lope solo será traducida en 1622, por Lancelot, precedida de un prólogo (dirigido a los lectores) muy elogioso para Lope, llamado Fénix de los poetas de España<sup>7</sup>:

recevez d’un accueil favorable cette version que je vous offre d’un des plus rares livres que les subtiles conceptions de Lopé de vega (le Fénix de tous ceux de sa nation qui courtisent les Muses) aient jamais exposé à vos yeux, entre les cinq mille et tant de feuilles d’impression, dont il a éternisé sa mémoire par l’Europe (*L’Arcadie*, Préface).

Pero es importante mencionar aquí la versión, anterior en algunos años, que se había dado de un fragmento de *El peregrino en su patria*. Esta libre adaptación –dedicada a la hermana del rey con motivo de su casamiento con el rey de España– que realizó Vital d’Audiguier, y que se publicó con el título *Panfile et Nise* (1614) es en efecto la primera traducción importante de una obra de Lope, y, como señaló Hainsworth, *Panfile et Nise* y *L’Arcadie* fueron durante mucho tiempo las únicas obras de Lope accesibles a los lectores franceses que no conocían el idioma español<sup>8</sup>. El título completo muestra a las claras que se trata de una selección de una parte limitada del argumento de la novela de Lope: *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenues*

---

de Lope de Vega qui à mon gré et selon sa réputation est le meilleur esprit et l’homme qui parle le mieux que j’aye vu en toute l’Espagne” (citado por Hainsworth, 1931: 200).

<sup>7</sup> El mismo Lancelot, que anuncia al final de ese prólogo que se dispone a traducir *El poema trágico del español Gerardo* (de Céspedes y Meneses) y *El pasajero* (Suárez de Figueroa) publicará efectivamente en 1628 un libro titulado *Nouvelles de Lancelot. Tirées des plus célèbres auteurs espagnols*.

<sup>8</sup> “*Panfile et Nise* et *l’Arcadie* seront longtemps les seuls ouvrages de Lope accessibles aux lecteurs sans espagnol” (Hainsworth, 1931: 205).

*plusieurs Amoureuses et véritables histoires tirées du Pèlerin en son pays de Lopé de Vega.*

Aunque parece que el libro no fue un éxito de ventas (si bien se vuelve a imprimir en 1615), el paratexto que acompaña *Les diverses fortunes* sí pudo difundirse con bastante eficacia, y contribuir a la construcción de cierta imagen de autor de Lope como escritor irregular, anárquico, caótico, como observó Tropé: “este prólogo de d’Audiguier contribuye a difundir de manera muy temprana entre los lectores franceses varias opiniones negativas: primero sobre el propio Lope de Vega, segundo sobre la literatura española, y tercero, sobre los propios españoles y hasta sobre el propio idioma” (Tropé, 2010: 3). En efecto, el traductor expresa ideas como las siguientes:

Généralement tous les Espagnols sont vains en leurs discours, impropres en leurs parolles, insolents en leurs figures, extravagants en leurs conceptions, ennuyeux en leurs redites, et si barbares en tous leurs écrits, que c’est presque un galimatias perpétuel dont il est bien malaisé de se démêler. Tellement que qui s’amusera à suivre entièrement leur espagnol trouvera moyen de faire le sot en françois. Il faut garder leur ordre, et leurs intentions sont bonnes, mais notre façon d’écrire est plus nette et plus religieuse, non seulement que la leur, mais que d’autre nation qui soit en l’Europe (*Les diverses fortunes de Panfile et de Nise*, Préface).

Además de participar de la elaboración de etnotipos, se puede notar en este texto la presencia de lugares comunes típicos del clasicismo incipiente, como la exigencia del rigor y de la simplicidad, la diferenciación entre la esfera laica y la religiosa, y también un *topos* que se repetirá mucho, según el cual los españoles tienen buena capacidad de invención, pero pecan en la disposición. El propio d’Audiguier lo repetirá en el prólogo, algo posterior, de su traducción de las *Novelas ejemplares*: “et [il] faut confesser que les Espagnols ont quelque chose par-dessus nous en l’ordre et en l’invention d’une Histoire” (*Six nouvelles de Michel Cervantes*, Préface), dejando implícita la idea complementaria que los franceses son responsables de la buena ordenación del material bruto que les toman prestado a los autores españoles.

Por otra parte, Vital d’Audiguier –que, por cierto, explica por primera vez en Francia que la locución “Es de Lope” sirve para encarecer cualquier tipo

de excelencia<sup>9</sup>– explica y asume completamente su falta de fidelidad respecto al original (lo que era común en aquella época): le reprocha a Lope su tendencia a la dispersión, y si bien empieza por indicarle al lector que la variedad de su historia es una de sus calidades (“Si la variété donne du plaisir: je m’ose promettre qu’elles [les fortunes] ne te seront point désagréables”), luego censura la tendencia del poeta español a variar y mezclar los estilos y los registros:

avec des digressions, et des intermèdes si hors de propos, et si prolixes, qu’ils contiennent plus que le corps de son ouvrage, et en divisent tellement le sens, qu’ils en font perdre la suite. Au lieu de nous dire les Amours, et les fortunes d’un Pèlerin comme il nous promet en son titre, et comme c’est son dessein, il nous conte les farces qu’il a vu jouer en chemin, et lui fait reciter autant de Comedies comme il a veu de Villes (*Les diverses fortunes de Panfile et de Nise*, Préface).

Sin llegar a explicitarlo del todo como una elección estética consciente, Audiguier, por lo tanto, se aleja por completo de las convenciones propias del género de la miscellanea que practicaba Lope, y elimina las piezas poéticas y dramáticas interpoladas<sup>10</sup>. Su objetivo, como observó Vogler, era, mediante una serie de simplificaciones<sup>11</sup> (que también a veces se pueden explicar por la mala comprensión del texto original español), seguir su “modelo ideal de novelista” (1964: 76): Audiguier está persiguiendo un ideal de ficción que se

---

<sup>9</sup> “L’Auteur est aujourd’huy des plus celebres qui soint en Espagne, et si renommé parmi ceux de sa Nation, que quand ils veulent encherir l’excellence de quelque chose, ils se contentent de dire qu’elle est de Lope, et non pas en parlant des livres”, etc. (*Les diverses fortunes de Panfile et de Nise*, Préface).

<sup>10</sup> Lancelot hace exactamente lo mismo para *La Arcadia*, como si el traductor hubiera buscado definir de manera reductiva un único relato, un *mythos* coherente del que se han desgajado todas las piezas poéticas consideradas ajenas a la historia principal, como también se han quitado las digresiones consideradas explícitamente como “superfluas”: “Les superfluités que l’on peut avoir remarquées en *L’Arcadie*, aussi bien qu’en la plupart des autres livres de Lopé, qui interrompent souvent la suytte necessaire et le droit fil de son suget” (citado por Hainsworth 1931: 204).

<sup>11</sup> Las modificaciones aportadas al original han sido estudiadas por Tropé, quien las clasifica en tres categorías: “reducción, afrancesamiento y atenuamiento de las posturas tridentinas lopescas” (2010, 4).



debe entender en función de los modelos entonces dominantes en el panorama de la novelística francesa de principios del siglo xvii<sup>12</sup>.

De manera algo más general, hace falta contextualizar la recepción de Lope por los literatos franceses de principios del siglo xvii para darse cuenta de que esta se inserta en un movimiento de aclimatación bastante nutrido de la novelística española. Como señaló Tropé, Vital d'Audiguier era un especialista de la novela de moda entonces; su editor, el librero Toussaint Du Bray, que ya había publicado dos novelas suyas en 1606 y 1607, también lo era de catorce traducciones, siete de las cuales eran novelas españolas (Tropé, 2010: 2). Y, muy en particular, conviene recordar el peso de la fama que se granjeó Cervantes en Francia con la traducción de *Don Quijote*, realizada por César Oudin y publicada el mismo año de 1614. Que la sombra del manco de Lepanto se alargaba hasta Lope es muy nítido en el prólogo antes citado de Audiguier. Este, que por lo visto ignora la compleja y bien conocida antipatía existente entre los dos autores, los asocia como representantes de un mismo genio nacional, y les reprocha un "vicio" no del todo bien definido, pero que parece relacionarse con la mezcla de tonalidades distintas en una misma obra:

Nous ne l'avons dit que pour faire voir que c'est un vice de cette Nation, et que l'un n'y l'autre de ces deux Auteurs, qui sont certainement deux des beaux esprits de toute l'Espagne, ne faillent en cela que suivant la coutume de leurs Païs (*Les diverses fortunes de Panfile et de Nise*, préface)<sup>13</sup>.

El mismo Audiguier, por otra parte, publicará, en 1614 también, la traducción de seis de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, en cuyo prólogo menciona la traducción francesa del *Quijote*, que acababa de publicarse; y es también el traductor de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* en 1618, pocas

---

<sup>12</sup> Audiguier respeta "la convention du roman épisodique", de suerte que su traducción es "un roman traditionnel, qui reste un bon exemple du genre tel qu'il existait alors" (Vogler, 1964: 82).

<sup>13</sup> Por lo visto la idea le gusta a d'Audiguier, ya que la repite en el prólogo de su traducción del *Persiles* en 1618, atribuyéndole a Cervantes exactamente los mismos defectos que a Lope en el prólogo de *Panfile et Nise*: "Mais c'est un vice de la Nation" (citado por Losada Goya, 1999: 252). También, cuando traducirá en 1618 una parte de *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, volverá a mencionar el etnotipo español con las mismas consideraciones generales y casi literalmente las mismas palabras que en su texto de 1614: "Tous les Espagnols ont cela, ils disent tout ce qu'ils savent, et ne se soucient de quoi qu'ils disent, pourvu qu'ils parlent; et parlent si barbarement", etc. (citado en Losada Goya, 1999: 263).

semanas después de que Rosset sacara su propia traducción de la última novela de Cervantes<sup>14</sup>. La traducción por Audiguier de seis de las novelas cervantinas, completada el año siguiente con otras seis traducidas por Rosset, servirá a su vez de fuente de inspiración para Alexandre Hardy, el pionero de la aclimatación de la ficción española en los escenarios parisinos: *Cornélie*, *La belle égyptienne*, *La force du sang* se basan en las homónimas *Novelas ejemplares*; mientras que para *Frégonde*, *Le frère indiscret* (perdida) y *Félimène* Hardy encuentra su inspiración en Ágreda y Vargas y en *La Diana* de Montemayor (Martinenche, 1900: 51-52). Y, para volver a Lope, añadamos que la traducción del *Peregrino* tampoco le deja indiferente a Hardy, quién propone en 1616 una primera versión dramática de la historia de los amantes lopianos con su comedia *Lucrece ou l'Adultère puni* (publicada en 1628), que será imitada posteriormente por Rotrou con *La Céliane* (hacia 1630-1633) y por Charles de Beys con *L'Hôpital des fous* (representada en 1634).

Scudéry, por su parte, es también un lector de Audiguier: se inspira de su traducción de las novelas cervantinas para *L'Amant libéral* –Guérin de Bouscal, en colaboración con Beys, es autor de otra adaptación datada del mismo año de 1637–, en cuya epístola dedicatoria encontramos una glosa de lo que escribía el traductor de *La Arcadia*, y que asocia, como también hacía Audiguier, a Lope y Cervantes:

Pour le sujet, Votre Majesté sait bien que Cervantes n'en a pas fait de mauvais. Cet Auteur étoit véritablement un des plus beaux esprits de toute l'Espagne ; et si ceux de sa Nation disent *Es de Lope* quand ils veulent donner la plus haute louange à quelque ouvrage de Poésie, je pense que pour la prose ils peuvent dire *Es de Cervantes* avec autant de raison (Scudéry, *L'Amant libéral*, 1638, Dedicatoria "à la reine").

Esta fuerte presencia del libro de ficción español en el mercado editorial francés coincide por lo tanto con la edad de oro de la *tragi-comédie*, que se sitúa en el periodo 1628-1637 (Forestier, 2003: 15); un momento en que las novelas españolas del siglo XVI, junto con las de Bandello, o de Bocaccio, se siguen leyendo en Francia, y son explotadas, junto con las nuevas traducciones de textos españoles (en lo esencial vinculadas a la recepción del *Quijote*) por

---

<sup>14</sup> Véase Losada Goya, quien enumera el conjunto de traducciones realizadas por Vital d'Audiguier (1999: 252-253).

los dramaturgos en busca de nuevos temas para el teatro (Hautcoeur, 2005: 112 y 155). Hautcoeur, en sus estudios sobre la recepción de la novelística española en Francia, ha insistido con razón sobre la porosidad entre novela y teatro en tiempos de Lope de Vega, quien pone en boca del narrador de sus *Novelas a Marcia Leonarda* la idea de que “tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo aunque se ahorque el arte” (citado por Hautcoeur, 2005: 45). Como apunta la estudiosa, los traductores franceses fueron conscientes de los vínculos existentes entre ambos géneros (45); lo que por otra parte corresponde a la idea bien difundida en Europa “de que *novella* y comedia eran géneros convergentes e incluso intercambiables”, como ha estudiado Gómez Canseco (2016: 277), remitiendo a numerosos ejemplos en la literatura española, y especialmente en Cervantes. En el caso del teatro francés que nos ocupa aquí, la porosidad entre la novela y la *tragi-comédie* es obvia (tanto en aquella época como para los estudiosos modernos del género): novela y tragicomedia comparten la mezcla de las tonalidades (lo cómico y lo trágico) o, como resume Hautcoeur, la tragicomedia “se caractérise précisément par le mélange des registres tragique et romanesque: on définit la tragi-comédie comme un genre sérieux (par opposition à la comédie) admettant le tragique et le pathétique mais dont le dénouement est généralement satisfaisant pour les héros”; por consiguiente “la novela [est] source d’inspiration idéale” para la *tragi-comédie* (2005: 155). En su repaso a las definiciones, múltiples, de la tragicomedia francesa, Baby también insiste en el doblete *inventio novelesca/dispositio irregular* (2001: 27-29)<sup>15</sup>.

Todos estos elementos (contextuales), por lo tanto, vinculan a Lope, no con el teatro, sino con la novelística, mayormente en sus vertientes de ficción pastoril o bizantina, aun cuando sus comedias ya han inspirado repetidamente a dramaturgos de la talla de Rotrou o Corneille. En el momento de la querrela del Cid, uno de cuyos objetos principales (si no el principal) es la

---

<sup>15</sup> De la misma forma, Guichemerre subrayaba la presencia de una “fable romanesque” en la *tragi-comédie* (Guichemerre, 1981: 13); Zanin también observa, para el caso de Hardy, que este “designa generalmente con il termine di tragicommedia le opere tratte da romanzi o da novelle. La tragicommedia è per lui prossima al romanzo dunque, e lontana dalle norme rigide dei generi comici e tragici” (Zanin, 2016: 312); Vialetton escribe, a propósito de la pareja de personajes de *Céliane* de Rotrou que “appartient nettement au monde du roman d’aventure et d’amour, c’est-à-dire pour le 17<sup>e</sup> siècle, du roman par excellence, monde qui est souvent celui aussi de la tragi-comédie” (Rotrou, 2010: 24); y se podrían multiplicar las referencias.

contraposición entre un teatro reglado y un teatro irregular, ese contexto permite entender que domine la indiscriminación entre novela y teatro cuando se alude a la figura de Lope de Vega. Sin olvidar tampoco el hecho muy sencillo de que los franceses acogen la literatura dramática española por el cauce de la difusión impresa; es decir, reciben o consumen las Partes de comedias como libros para leer: es esa otra fuente de confusión entre teatro y novela, ya que los textos de teatro se reciben como textos de ficción sin que se tenga en cuenta la teatralidad propia de dichos textos, y que no se puede olvidar para interpretar correctamente una literatura dramática profundamente condicionada por su devenir como texto-espectáculo.

Asociado a la moda de las novelas españolas en su versión francesa, como traducciones tanto como adaptaciones dramáticas, es decir, marcado por lo novelístico, y lo novelístico español, Lope puede por lo tanto hallarse involucrado en la polémica entre regulares e irregulares. Y, por fin, puede serlo tanto más cuanto que empieza a difundirse en Francia el *Arte nuevo* donde efectivamente el Fénix de los Ingenios expresa opiniones que se acercan a las posiciones de Guarini cuando este defiende el placer como marcador genérico de la tragicomedia, antes que las reglas –un criterio que Zanin define como un punto candente entre los dos bandos que se enfrentan entonces en torno a la tragicomedia francesa, y que defienden en un caso la preeminencia del principio de la búsqueda del placer y en el otro la de la regularidad (Zanin, 2016: 322-326)–.

En suma, podemos considerar que, en los años de la polémica entre regulares e irregulares, estaban reunidas en Francia una serie de condiciones que iban a facilitar la recuperación de Lope, o mejor dicho, de su nombre, o de su figura, como símbolo de un contra-modelo cuando se hablaba de estética teatral. A pesar de la efectiva imitación de su teatro que ya venían realizando importantes dramaturgos del mundillo teatral parisino, se va elaborando una imagen de autor que en parte niega, ignora o deforma la realidad de la influencia de sus obras en el teatro francés de esa época. En el contexto de la polémica entre regulares e irregulares en torno a la *tragi-comédie*, asociada con razón o sin ella a lo novelesco, Lope es víctima de un malentendido por partida doble. Es víctima, por una parte, de una sorprendente amalgama con Cervantes, que Audiguier inventa de manera probablemente casual en los agrios prólogos que abren sus traducciones de novelas españolas. Y Lope es

víctima también de un silogismo implícito, ya que se le identifica como autor de novelas, bizantinas o pastoriles, antes que como dramaturgo; ahora bien, la tragicomedia irregular tiene el defecto fundamental, a ojos de sus detractores, de ser novela disfrazada de obra dramática, antes que verdadera mimesis propiamente teatral; el resultado será por lo tanto, muy lógicamente, la descalificación del conjunto de la producción teatral del Fénix como irregular. Autor, además, de un texto teórico (*El arte nuevo*) en que reivindicaba la irregularidad, se encuentra en una posición asimilable a la de los actores de la polémica que siguen defendiendo en esos años en Francia un teatro 'moderno' fundado en los principios de la tragicomedia según Guarini. De esta forma, la conjunción de estos datos puede explicar que se le haya encasillado en una polémica francesa a la que Lope estaba en principio totalmente ajeno.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BABY, Hélène (2001). *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris: Klincksieck.
- [BOILEAU] [1674] 1825. *L'art poétique* de Boileau Despréaux, Compiègne: Imprimerie de Jules Escuyer.
- [CERVANTES, Miguel de] (1614). *Six nouvelles de Michel Cervantes*, par le sieur d'Audiguier, Paris: Jean Richer.
- CIVARDI, Jean-Marc (2004). *La querelle du Cid (1637-1638)*, édition critique intégrale, Paris: Champion.
- COUDERC, Christophe (2010). "El Arte nuevo en Francia". En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (ed.), *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo. Congreso Internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 27), pp. 113-127.
- DEIMIER, Pierre de (1610). *L'Académie de l'Art Poétique*, Paris: Jean de Bordeaux.
- FORESTIER, Georges (2003). *Passions tragiques et règles classiques: essai sur la tragédie française*, Paris: PUF.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2016). "Como es casi novela. De las comedias de Cervantes al Quijote de Avellaneda (1614-1615)". En Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (ed.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Toulouse: PUM (Anejos de *Criticón*), pp. 277-294.
- GUICHEMERRE, Roger (1981). *La tragi-comédie*, Paris: PUF.
- HAINSWORTH, George (1931). "Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII<sup>e</sup> siècle)", *Bulletin Hispanique*, vol. 33, n.º 3, pp. 199-213.
- HAINSWORTH, George (1939). "Notes supplémentaires sur Lope en France (XVII<sup>e</sup> siècle)", *Bulletin Hispanique*, vol. 41, n.º 4, pp. 352-363.
- HAUTCOEUR, Guiomar (2005). *Parentés franco-espagnoles au XVII<sup>e</sup> siècle. La nouvelle de Cervantès à Challe*, Paris: Champion.
- HAUTCOEUR, Guiomar (2012). "La Comedia espagnole et l'évolution du roman français au XVII<sup>e</sup> siècle", en Christophe Couderc (ed.), *Le théâtre*

- espagnol du Siècle d'Or en France: De la traduction au transfert culturel*, Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 67-81.
- LOSADA GOYA, José Manuel (1999). *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève: Droz.
- MARTINENCHE, Ernest (1900). *La Comedia en France de Hardy à Racine*, Paris: Hachette.
- ROTRON, Jean de (2010). *Théâtre complet 10, La Céliane, Le Filandre, La Florimonde*, textes établis et présentés par Sandrine Berregard, Véronique Lochert et Jean-Yves Vialleton, Paris: STFM.
- [SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marquetel de Saint-Denis, seigneur de] *Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai esprit de la Comédie, et sur la Comédie espagnole [1677]* en *Œuvres de monsieur de Saint Evremond, avec la vie de l'auteur*, tome troisième, 1740.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2016). *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid: Castalia.
- SCHAUB, Jean-Frédéric (2003). *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Paris: Seuil.
- SCUDÉRY, *L'Amant libéral* (1638). Paris: Augustin Courbé.
- SUPPA, Francesca (2015). "Le père trompé". *Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari/Universitat Autònoma de Barcelona.
- [VEGA CARPIO, Lope de] (1622). *Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie, Traduction de Lopé de Vega, fameux auteur espagnol, mis en François par L. S. Lancelot*, Lyon: Pierre Rigaud.
- [VEGA CARPIO, Lope de] (1614). *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenues plusieurs Amoureuses et véritables histoires tirées du Pèlerin en son pays de Lopé de Vega. Divisées en quatre Livres. A Paris, chez Toussaint du Bray, rue S. Jacques aux Epics-meurs: Et en sa boutique au Palais en la Galerie des Prisonniers.*
- VOGLER, Frederick W. (1964). "La première apparition en France du *Peregrino* de Lope de Vega (1614)", *Bulletin hispanique*, 66, n.º 1-2, pp. 73-83.
- ZANIN, Enrica (2016). "Riscritture tragicomiche e ricerca del piacere: Gisippo tra Italia, Francia e Spagna", en Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (ed.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e*

*influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Toulouse: PUM (Anejos de Criticón), pp. 309-326.



# EL COMPROMISO DEL ESCRITOR EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII: LOS CASOS DE QUEVEDO Y CALDERÓN

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA

Universidade de Santiago de Compostela

Cuando un estudioso español de mi generación ve unidas las palabras literatura y compromiso, de inmediato se le viene a la cabeza un famoso verso de Gabriel Celaya que todos conocíamos y más de uno cantaba: “La poesía es un arma cargada de futuro”. En Celaya, poeta comprometido con la libertad en tiempos de la dictadura franquista, se deja oír bien claramente la influencia de Sartre quien ya en 1947, en su célebre *¿Qué es la literatura?* se preguntaba si “la obra escrita podría llegar a ser una condición esencial para la acción” ([1947] 1969: 149).

La propuesta del filósofo francés arraigó mucho en los intelectuales de los años cincuenta, quienes, en su mayoría, creyeron que “el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella” (Sartre, [1947] 1969: 9-10). Pues bien, esto debe ser tenido en cuenta no solo para la literatura contemporánea, sino también para aquellos autores que, alejados de la realidad histórica más cercana, fueron, a su modo, escritores comprometidos.

El oficio intelectual de escritor implica de facto un compromiso, que no tiene por qué ser explícito, un compromiso social, político o estético porque toda obra literaria, en tanto acto de comunicación, establece un tipo de

compromiso por parte del emisor y una recepción más o menos “comprometida” por parte del público receptor a quien va dirigida. Incluso, en el caso de un escritor que haga explícita su negación de compromiso social y político, esta deliberada declaración ya es en sí misma una postura ideológica.

Sin embargo, a la hora de valorar este compromiso, sea social, político, intelectual o artístico, existen unos factores de distorsión que pueden modificar nuestra valoración actual. Por un lado, el factor social y el contexto histórico en donde tiene lugar dicho compromiso; la obra literaria en sí misma vehículo de tal compromiso, el público que recibe un planteamiento ideológico particular y, finalmente, el receptor crítico que la analiza.

La alerta de la literatura comprometida que Sartre emitió a finales de los años 40 del siglo pasado también ha repercutido en la perspectiva con que el marxismo y el existencialismo interpretaron la literatura antigua, en clave de compromiso o desde valores inmanentes y artísticos. Y ello ha llevado a discrepancias serias cuando se valoran ideológicamente las obras de nuestros autores clásicos. Porque un factor esencial a la hora de evaluar el compromiso de un intelectual, de un escritor, es su situación en el esquema social y su intención, es decir, por qué, para qué y para quién escribe.

Sartre decía que el autor comprometido escribe desde afuera (*du dehors*), pero está limitando el concepto de compromiso a una posición crítica con el poder. El compromiso no siempre es crítico, ni siempre se critica desde afuera, sino que se hace o se puede hacer desde el mismo corazón del sistema, sea la sociedad burguesa o la aristocrática de la España del siglo XVII. La tradición ideológica de situar a los intelectuales al otro lado, al lado de la contra, puede llevar a malas interpretaciones, al menos desde una perspectiva histórica. Pensar que todo intelectual es crítico con el poder y con el sistema es atribuir al compromiso un valor que no tiene que soportar. Un escritor, o un intelectual, puede ser crítico desde dentro, lo que resulta mucho más peligroso (o útil, depende de la perspectiva) para el sistema; y puede ser también crítico constructivo, desde dentro, pero aportando soluciones para que el sistema se consolide y se mantenga.

Es esta una circunstancia que se puede ver en la actualidad, pero que es esencial en la cultura del antiguo régimen, es decir, en la cultura prerrevolucionaria y preburguesa. Y esa es la cultura del Barroco español, como ya alertó sabiamente Juan Antonio Maravall ([1975] 2012).

En el caso de autores del Siglo de Oro como Quevedo y Calderón de la Barca, este factor histórico es esencial ya que la interpretación de su compromiso no es la misma. Por un lado, encontraremos a Quevedo, un escritor con un afán desmedido de influencia social y de actuación política expresa en alguna de sus obras; y por otro, el caso de Calderón de la Barca que, partiendo de una misma plataforma social, la de artista cortesano acomodado, presenta un compromiso menos beligerante y más intelectualizado que lo convirtió, en buena parte de su vida, en un artista cortesano. Pero ambos son escritores comprometidos, no desde fuera, como quería Sartre, sino desde el mismo corazón del imperio hispánico. Quevedo, más beligerante y crítico con el poder, con el poder que no le era favorable como el del valido el Conde Duque de Olivares; Calderón, precisamente por lo contrario, para mantener el *status quo* de ese imperio, mejorándolo, matizando comportamientos e ideas, criticando las actuaciones desajustadas a través de sus obras teatrales.

Sin embargo, sea por una tendencia ideológica o sea por la propia inclinación personal de los investigadores, alguna línea hermenéutica, sobre todo de raíz anglosajona, tiende a ver un compromiso político explícito de raíz crítica y externa en muchos escritores del Siglo de Oro, incluyendo a los dos señalados aquí<sup>1</sup>. La intención de este capítulo, por lo tanto, es poner de manifiesto la profunda diferencia que hay entre el compromiso político, social e ideológico de ambos y que los dos lo son, pero desde una posición de plena integración en la sociedad de su tiempo.

Por otro lado, se ha producido un factor que, amparado en algunas tendencias hermenéuticas actuales, favorece una implicación ideológica entre el estudioso y la obra o el autor estudiado. Se nos ha querido insinuar, en ocasiones de manera explícita, que la elección de un autor o una obra es también una decisión ideológica y, por lo tanto, la perspectiva del investigador está contaminada desde el principio por dicha selección. Naturalmente, esto puede suceder en algunos casos, pero me atrevo a considerar que, en el

---

<sup>1</sup> Pueden señalarse como estudios señeros en el ámbito anglosajón, Brown y Elliott (1980), Greer (1991), o de Armas (2011). La interpretación del papel del poeta como un intelectual no comprometido en términos postrománticos puede verse en Chaves (2004), Ferrer (1991) o Fernández Mosquera (2008). Sobre el compromiso político de Quevedo, puede consultarse Arellano (2008), Fernández Mosquera (1998) o el volumen colectivo *Quevedo a nueva luz: escritura y política* (1997).

ámbito en el que yo me muevo, no es así. Uno estudia a Cervantes, Calderón o Quevedo, o a Petrarca, Shakespeare o Dante porque tiene oportunidad de hacerlo, es obligado por las circunstancias y en esta decisión, en pocas ocasiones interviene el posicionamiento ideológico explícito por parte del estudioso e incluso el gusto personal por la obra del autor elegido.

Centrándonos ya más en el ámbito particular de los autores del Siglo de Oro y de la historia concreta de la España de ese tiempo, no es infrecuente que en algunos círculos, especialmente en los investigadores del ámbito anglosajón, se produzca una tendencia a proyectar sobre los objetos de estudio una suerte de discriminación previa de corte ideológico que nace, en el peor de los casos, de un profundo desconocimiento de la historia de la época.

El análisis estrictamente inmanentista de una pieza literaria del siglo XVII, con la aplicación de una teoría más o menos de moda, suele producir unos resultados desajustados que, por muy brillantemente que sean expuestos, desdican el significado de la obra analizada y malinterpretan la situación histórica del autor que se estudia.

Esto es muy evidente cuando se pretende convertir a autores del XVII español en demócratas actuales, en individuos contrarios a esquemas fundamentales e indiscutibles en su momento como pueden ser la religión católica o la monarquía. Que un autor critique el mal comportamiento de un rey, incluso de su rey, no significa que sea antimonárquico porque otra forma de gobierno no era concebible en la España de entonces. Que en una obra se reflexione sobre los males sociales o ideológicos de algún comportamiento excesivo amparado por la religión, no significa que estos escritores estén en contra de la religión cristiana y, en el caso de nuestros autores del Siglo de Oro, de la católica más ortodoxa.

Porque una cosa es ser crítico intelectualmente con ciertos hechos o situaciones y otras ser un revolucionario iconoclasta, tanto más cuando la mayoría de los escritores y muy en particular Quevedo y Calderón, formaban parte del sistema más acomodado, eran escritores educados y aceptados en la Corte de manera muy clara y con aplauso general hasta que las discrepancias del primero lo llevaron a la cárcel en más de una ocasión.

Por otro lado, si alguna situación de este tipo se producía, pronto sus protagonistas eran separados del sistema, eran excluidos abiertamente de la

sociedad y marginados con cualquier tipo de disculpa social, religiosa o vital. No es el caso de los escritores de los que hoy hablamos.

Ese mismo proceder ideológicamente desajustado habrá de ser criticado también en su posicionamiento estético. Las revoluciones culturales, la ruptura con el pasado estético, no es algo que se contemple en la perspectiva artística del Barroco. Todo el Renacimiento, el Barroco y la mayoría de los procesos culturales occidentales anteriores, se basan en la *imitatio*, es decir, en la imitación de los clásicos, de los maestros precedentes. Pretender que Calderón, Velázquez o Cervantes rompan con el pasado es no entender la posición de un artista y de un intelectual del momento. Esas revoluciones vendrán más tarde, con el Romanticismo, que premia y sobrevalora muy llamativamente la ruptura y el endiosamiento del artista, del poeta.

Los cambios ideológicos y artísticos que se producen en estos movimientos culturales anteriores a la revolución romántica, se logran partiendo de la imitación de un modelo que, poco a poco, se transforma en algo diferente, como sucede con el esquema del teatro clásico que se convierte en un nuevo teatro, la comedia nueva, de la mano de Lope de Vega.

Pero volvamos a los dos autores elegidos: Francisco de Quevedo y Calderón de la Barca. Ambos escritores son el paradigma de poetas barrocos, representantes preclaros de la literatura y la cultura españolas del siglo XVII, la más brillante y universal de las culturas españolas.

Sus biografías se desarrollan en una España en la que las luchas por el poder eran muy enconadas porque, al menos en esa época, la monarquía hispánica tenía verdadero poder real en gran parte del mundo y acceder a él habría de reportar llamativos beneficios. Estos dividendos no solo habrían de ser materiales o sociales. Entre los más obsesivos luchadores por alcanzar cierto nivel de influencia se encuentran los que persiguen un dominio de carácter religioso o ideológico, es decir, un determinado compromiso. No se debe olvidar que la carga religiosa, sincera o interesada, incluso equivalente a lo que hoy denominaríamos fanatismo irracional, es uno de sus motores principales. Unos y otros, y unos con otros, los más ideologizados o los más interesados, utilizaran todas las estrategias a su alcance.

En este grupo figuran algunos escritores. No se podrá decir *todos* porque no *todos* tuvieron ni esa necesidad, ni ese convencimiento, o al menos no en grado suficiente para resultar significativo, ni todos alcanzaron el mismo

nivel de compromiso. Autores como Cervantes, Lope de Vega o Góngora se conformaron con un acercamiento más privado y personal, más relacionado con su situación de escritores dentro del sistema social y literario del momento; otros, como Calderón de la Barca, se acercaron a las más altas esferas, pero sin un aparente interés político declarado, como señalaré más adelante. Fue, sin embargo, Francisco de Quevedo quien, sin duda, optó por una carrera política que conjugó su profesión literaria con planteamientos ideológicos muy encaminados a la influencia pública, quien mezcló ideología, política y literatura con resultados en los que no siempre es fácil delimitar la función principal de sus acciones o el objetivo final de sus textos. Un solo ejemplo inicial: el título de *Política de Dios, gobierno de Cristo (y tiranía de satanás)*, ya manifiesta desde el principio sus intenciones y su compromiso vital: es un tratado doctrinal y político, muy señalado ideológicamente y que busca una inmediata reacción por parte de a quien se dirige: el rey Felipe IV y su ministro. Aunque la obra se pueda integrar aparentemente en el género de espejo de príncipes, su función va mucho más allá y su intención es menos teórica. Quevedo quiere modificar abiertamente la forma de comportamiento del rey bajo la apariencia de consejos doctrinales.

Porque Quevedo tuvo, desde sus primeros años, una vocación política acusada. Esto le llevó al virreinato de Nápoles y Sicilia de la mano del Duque de Osuna. Dio ahí muestras de su pragmatismo y de su interés ideológico de raíz política manifestado en su primera obra impresa *El discurso de las privanzas* (1608-1609)<sup>2</sup>. Es decir, antes de publicar algún otro texto de raigambre literaria o doctrinal, Quevedo desea marcar su presencia con una publicación política en la que se ocupa, ni más ni menos, de los deberes del valido y su relación con el rey. Y ya desde esta experiencia, Quevedo se acostumbrará a participar activamente no solo en el debate público, sino en muchas de las abiertas trifulcas, incluso físicas, de poder del momento.

Muchas de ellas fueron generadas, años más tarde, por su incómoda relación con el valido de Felipe IV, el Conde Duque de Olivares, es decir, el ministro que manejó todos los hilos del poder en la España de mediados del siglo XVII. La relación entre ambos mostrará las diferentes maniobras del poeta para acercarse o enfrentarse al poder dominante de su época. Y muchas de sus obras no son más que reflejo de ese constante compromiso político a la

---

<sup>2</sup> Sobre este asunto, véase Fernández Mosquera (2013).

contra, a la contra del ministro e incluso contrario a ciertas actuaciones del rey, pero no en contra de la monarquía o de la religión. Antes bien, el compromiso quevediano está integrado en el sistema que dice defender, es un compromiso que, en términos de hoy en día, de derechas.

Veinte años más joven, Calderón de la Barca representa otro modelo de compromiso, con una expresión siempre mucho más discreta, alejada del planteamiento francamente político de Quevedo, circunscribiendo su obra a textos diríamos estrictamente literarios, fundamentalmente obras de teatro, comerciales, cortesanas o religiosas<sup>3</sup>. Pero no por ello Calderón deja de ser un autor comprometido. Lo es en distinto grado y, sobre todo, desde otra perspectiva, menos crítica con el poder, pero no siempre acomodaticia. Calderón de la Barca fue durante sesenta años de su vida un poeta cortesano, es decir, muy cercano a Felipe IV, a sus ministros, y también a su sucesor Carlos II, aunque ya en menor grado. Y aun así, su obra es un ejemplo de compromiso, de compromiso artístico e ideológico, pero no abiertamente político y sin la intención de modificar comportamientos concretos de los poderosos de su tiempo.

A diferencia de Quevedo, Calderón no escribe directamente para criticar, alterar o modificar una conducta concreta, una actuación determinada. El dramaturgo compone sus piezas para mostrar la soberbia de un rey como Basilio que teme que su hijo Segismundo tome el poder, como brillantemente propone en *La vida es sueño*. Pero eso no era aplicable directamente al rey de España en ese momento, sino a un rey en general y al comportamiento del hombre y a aquel hombre que duda si lo que ve es cierto o imaginado, si su vida es real o sueño.

Calderón puede incluso abordar temas de actualidad histórica en el momento de la composición de sus obras, pero no lo hace con el interés primordial de intervenir para modificar, para asentar o cambiar la opinión pública; o con la intención de influir en dicha opinión creando un estado de información y crítica social pro o antigubernamental. No se trata de un acercamiento biográfico, sino literario, de técnica compositiva por parte del dramaturgo, de integración ideológica en la sociedad de su tiempo y sobre todo de verosimilitud histórica. La pregunta que inmediatamente surge ante la actitud de Calderón de la Barca es si estamos ante un intelectual orgánico, un

---

<sup>3</sup> Puede verse detalladamente en Fernández Mosquera (2015: 185-240).

poeta cortesano o un intelectual crítico con el poder de su tiempo. O dicho de otro modo, ¿fue Calderón un escritor comprometido?

La cuestión clave, a mi entender, es el punto desde el que se desea hacer mayor hincapié, contando con la riqueza significativa de las obras literarias clásicas como las de Calderón y la flexibilidad hermenéutica que las diferentes herramientas críticas facilitan. En otras palabras, una tendencia de la crítica calderoniana reciente (si se puede establecer una tendencia general) es a dotar de valor histórico y político sus obras más literarias otorgando unos objetivos políticos o circunstanciales a sus comedias. Sin embargo, Calderón es ante todo un poeta y no un historiador o un ideólogo y los géneros en los que trabaja el dramaturgo son claramente literarios también en su época. Es decir, las comedias, los autos, los entremeses, etc. eran entendidos también en el siglo XVII como piezas literarias, como construcciones poéticas y no escritos fronterizos, como podría pensarse de una parte de la obra de Quevedo. Y señalo a Quevedo precisamente porque la comparación con el autor de la *Execración contra los judíos* juega un papel bien diferente a Calderón ya que el poeta manifiesta en muchos casos un claro interés en la intervención política e histórica, como así lo demuestra la obra que acabo de mencionar, o como *Política de Dios, gobierno de Cristo* por recordar una significativa. Calderón, sin embargo, si pretende influir, si quiere participar activamente en la vida pública de la Corte, lo hace con muchísima mayor discreción, tanta que, en muchas ocasiones, es dudoso que sus receptores más inmediatos se hubieran enterado, a diferencia de los perspicaces críticos posteriores, incluso los del siglo XXI, que sí han sabido entender lo que el público del XVII no había visto. No obstante, como he señalado en otras ocasiones, ello no quiere decir que, como intelectual de altura que era, no reflexionase en cada una de sus obras, desde el entremés más popular hasta la más cruda tragedia, sobre la condición humana, incluida la actuación política del hombre en condición de rey o de súbdito.

Lo que deseo subrayar, en especial para aquellos que no tengan en la cabeza las obras de ambos escritores, es que existe una diferencia esencial entre ellos. Quevedo compone obras que hoy podríamos considerar estrictamente obras literarias: la novela picaresca *El Buscón*, las sátiras *Los sueños* o *La hora de todos*, y sobre todo, un gran caudal de poesía de todo tipo, amorosa, moral, satírica y burlesca, festiva, encomiástica, religiosa... Pero



al mismo tiempo, Quevedo escribe obras de carácter ideológico que es en donde vierte sus propuestas ideológicas: la citada *Política de Dios*, *Virtud militante*, *La caída para levantarse*, *La vida Marco Bruto*, *Providencia de Dios*, *La cuna y la sepultura*. Esas obras, de tono doctrinal, por su calidad de escritura, hoy son consideradas literatura, pero su función principal no era estética, sino abiertamente aleccionadora. Y, por último, Francisco de Quevedo, también escribe otras obras con una finalidad abierta y decididamente políticas, y que tienen la intención directa y casi única de modificar una situación política, una decisión del rey o del ministro. Se trata de sus intervenciones más abiertas y con un fin más explícito. Son sus memoriales *Su espada por Santiago* o el más fiero de todos ellos, la *Execración contra los judíos*. Esta variedad y complejidad de su obra permite destacar en cada momento una intencionalidad y un estrategia diferente por parte del poeta, pero siempre, salvo en aquellas piezas que son estrictamente personales y literarias (su poesía amorosa o religiosa, por ejemplo) existe una intención, una pretensión de influencia social más o menos clara.

Sin embargo, la situación de la obra de Calderón es bien diferente. El dramaturgo se centra en la composición de distintos géneros dramáticos, pero que hoy todos pueden ser clasificados como literarios: comedias, tragedias, entremeses (teatro breve cómico), teatro musical, teatro cortesano o teatro religioso (autos sacramentales). No tiene escritos en los que abiertamente exponga sus pensamientos concretos sobre alguna circunstancia política o social. Sus ideas están integradas en sus obras, y lo están de una manera general y discreta, sin la pretensión evidente de hacerse oír como poeta, como escritor, sin la necesidad de intervenir social o políticamente en vida española de su tiempo.

Y aun así, Calderón también era un escritor comprometido, pero en primer lugar con su arte, con su teatro. Para el dramaturgo, lo esencial es la coherencia y la perfección de su obra, sea el género que sea. Dentro de ese paradigma, los diferentes temas que surgen en sus piezas son objeto de reflexión intelectual y crítica: el comportamiento desesperado y cruel de un marido celoso, el mal uso del poder, la libertad de la mujer desapegada de los valores más machistas de su época, la preminencia del comportamiento moralmente cristiano, la exaltación del tan católico sacramento de la Eucaristía en sus autos sacramentales, etc. Pero de ahí no se debe extraer la idea de que

detrás de los versos calderonianos se esconde una crítica profunda al sistema monárquico o al comportamiento concreto del rey.

Porque además, existe otro motivo esencial que diferencia el compromiso ideológico y social de Quevedo y Calderón y que tiende a ser olvidado por mis colegas anglosajones. Se trata de la permisividad social y política del momento. Si Calderón manifestase en sus piezas una crítica hacia el rey, hacia el ministro o hacia algún poderoso de una manera perceptible y evidente, las consecuencias serían graves. Quevedo lo hizo, y así fue su vida, plagada de prisiones y destierros, siendo perseguido hasta el último momento por el poder establecido. Sin embargo, Calderón fue el dramaturgo cortesano por excelencia, aplaudido durante toda su larga vida, el preferido del rey y sus ministros, el elegido por la Iglesia y los dirigentes ciudadanos para la composición de los autos sacramentales.

De nuevo habrá que recordar, para quienes proyectan su propia ideología sobre un pasado un tanto remoto, que los poetas en el siglo XVII, por más que fueran reconocidos e incluso aristócratas de bajo rango, no eran más que eso, unos poetas, unos escritores. Si su comportamiento era desleal o peligroso eran perseguidos y castigados como le sucedió a Quevedo y no premiados como lo fue siempre Calderón hasta su muerte en 1681.

Dos escritores del Siglo de Oro español son clara muestra de poetas comprometidos, uno de ellos, con munición en sus versos, el otro con la perfección de sus comedias. Pero ni Quevedo con sus obras, ni Calderón con sus dramas cambiaron el mundo; solo lo hicieron más perfecto, más bello y más vivible. Ese fue, sin duda, su mejor y más útil compromiso.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARELLANO, Ignacio (2008). "El poder político y sus límites en la obra de Quevedo". *La Perinola*, 12, pp. 17-33.
- BROWN, John; John H. Elliott (1980). *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press.
- CARREIRA, Antonio, y Lía Schwartz (coords.) (1997). *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga.
- CHAVES MONTOYA, Teresa (2004). *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Área de Gobierno de las Artes.
- DE ARMAS, Frederick A. (2000). "Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto amor*". En Kurt Reichenberger (ed.), *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*. Kassel: Reichenberger, pp. 175-192.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1998). "El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada en Quevedo". *La Perinola*, 2, pp. 63-86.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2008). "El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón". En Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (ed.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*. Stuttgart: Steiner, pp. 209-232.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2013) "Quevedo y el valimiento: del *Discurso de las privanzas* hasta *Cómo ha de ser el privado*". *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, pp. 551-576.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2015) *Calderón: textos, reescritura, significado y representación*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- FERRER VALLS, Teresa (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books Limited.
- GREER, Margaret R. (1991). *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press.
- MARAVALL, José Antonio [1975] (2012). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- SARTRE, Jean-Paul [1947] (1969). *¿Qué es literatura?*. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.

# LOPE DE VEGA Y EL GÉNERO BIZANTINO (NOVELA Y TEATRO): PÚBLICO, AUTOPROMOCIÓN Y MERCADO EDITORIAL\*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universitat de València

Estas páginas tienen por objeto examinar varios fenómenos de autopromoción y difusión ligados a las obras de género bizantino escritas por Lope de Vega, tanto novelísticas (*El peregrino en su patria*) como, sobre todo, teatrales. Entre la última década del siglo XVI y los primeros quince años del XVII, Lope compuso varias comedias que cabría definir como bizantinas, toda vez que su estructura, temas y motivos se remontan en última instancia a las novelas griegas de amor y aventuras<sup>1</sup>. Estas piezas, que en el admirable sistema de géneros establecido por Joan Oleza formarían parte de las denominadas “novelescas”<sup>2</sup>, comparten una serie de rasgos característicos que las dotan de una personalidad propia. Se trata de comedias amorosas cuya acción está tejida mediante raptos, separaciones forzosas, cautiverios, viajes a tierras

---

\* Este trabajo se ha beneficiado de una beca FPU del Ministerio de Educación y de mi participación en el proyecto de investigación “Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega” (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. No menos debe a la generosa lectura de Ramón Valdés y Gonzalo Pontón, a los que agradezco su inestimable ayuda.

<sup>1</sup> Para más detalles, véase Fernández Rodríguez (2016).

<sup>2</sup> La útil clasificación establecida por el profesor Oleza en distintos trabajos, ineludibles para cualquier especialista –véase uno de los más recientes (2013), firmado junto a Fausta Antonucci–, es la que rige asimismo la base de datos ARTELOPE, accesible en red: <http://artelope.uv.es/>.

extranjerías, tormentas y naufragios, reencuentros y anagnórisis..., ingredientes, todos ellos, definitorios de la novela griega, y que Lope retoma fundamentalmente de los precursores de la Comedia Nueva y de las *novelle* italianas.

En 1604, Lope publicó su famosa novela bizantina, *El peregrino en su patria*, como parte de un proyecto literario de gran envergadura que se materializó en el cultivo de diferentes géneros, y cuyo objetivo principal era labrarse una fama como poeta culto, en un momento en que el favor del público de los corrales lo había aupado a lo más alto de la estima popular. Con el *Peregrino*, Lope intentó competir con Heliodoro, adaptando el paradigma de la novela griega a los gustos e intereses de sus lectores y, como ya hiciera Contreras en su *Selva de aventuras*, asimilando la religiosidad de la novela griega al contexto contrarreformista. Por lo demás, el *Peregrino* presenta “un desarrollo marcadamente cortesano” (González Rovira, 1996: 212) –no en vano por sus páginas pululan damas y galanes, celos, amoríos, enredos, desafíos...–, que da buena cuenta del peso que en su configuración tuvieron algunos de los géneros más en boga por aquel entonces, tales como la novela italiana y el teatro.

No obstante, para cuando publicó *El peregrino en su patria*, Lope había escrito ya la mayoría de sus comedias bizantinas. Con todas las precauciones que se quieran, lo cierto es que los primeros pasos en el género bizantino –no en su expresión más genuina, pero sí a la zaga de sus reelaboraciones contemporáneas– los dio en sus comedias, no en el *Peregrino*. Esta novela, en cambio, supuso la primera asimilación directa de los pilares originales del género y de la *Selva de aventuras* de Contreras. Por otra parte, existen no pocos casos de reescritura entre las comedias bizantinas y varios pasajes del *Peregrino*, señal tal vez de que estas piezas, las bizantinas, no son, como tales, una mera reconstrucción crítica a partir de las profundas relaciones intertextuales con esta tradición, sino que podrían obedecer también a una cierta conciencia genérica –y recalco lo de *cierta*, porque tampoco conviene exagerar las cosas– por parte del escritor, al que sorprendemos yendo y volviendo de sus papeles, libros y recuerdos a la hora de acometer su novela y sus comedias (Fernández Rodríguez, 2016).

Me centraré ahora en abordar un fenómeno de autopromoción que vincula a una de estas piezas, *Los esclavos libres*<sup>3</sup>, con el *Peregrino*, y añadiré también algunas notas sobre la relación entre la publicación de las comedias y las novelas bizantinas:

Gózase el labrador en buenos años  
y el navegante al fin de su camino,  
descansando **en su patria el peregrino**  
y el pobre humilde en reparar sus daños.  
El que escribe de propios o de estraños  
los famosos sucesos cuando vino  
a coronarse del laurel divino,  
adonde llora Dafne sus engaños.  
Pero ni el labrador ni el que navega,  
el peregrino, el pobre entre mil bienes,  
ni el escritor cuando merece fama,  
se igualan al amante cuando llega,  
después de conquistar dos mil desdenes,  
a merecer los brazos de su dama<sup>4</sup>.

Según anotan con acierto los editores de la pieza, Omar Sanz y Ely Treviño (2014: 608), este soneto de *Los esclavos libres* constituye un caso de “autopropaganda”. Pero, más allá de la coincidencia lingüística entre el verso marcado y el título de la novela, cabe recordar también que en uno y otro texto la imagen del peregrino en su patria se asocia a la del escritor que trata de forjarse una fama, es decir, a la del propio Lope, que en los preliminares de su novela asumirá con orgullo la categoría de “Peregrino”. Las afinidades entre una y otra obra, por tanto, están fuera de toda duda.

Ahora bien, para ponderar en su justa medida la operación de autopromoción orquestada por el Fénix, es necesario indagar la fecha de composición de *Los esclavos libres*. El dramaturgo madrileño recuerda en varios lugares que la escribió para su paisano Antonio Granados, cuya compañía representó entre 1602 y 1604 varias comedias de Lope (García Reidy, 2013: 117). Su presencia, en tanto que comedia nunca representada, en un documento firmado el 18 de enero de 1603 junto a otras dos piezas

---

<sup>3</sup> Para su caracterización genérica en tanto que comedia bizantina, puede verse Fernández Rodríguez (2016b).

<sup>4</sup> Cito por la edición de Sanz y Treviño (2014: 608).

lopecas fechadas en noviembre de 1602 (*El cuerdo loco* y *El príncipe despeñado*) invita a pensar que *Los esclavos libres* fue escrita asimismo a finales de ese año, tal y como ya sugirieron José Prades y López (2000: 137) y Panzeri (2006: 232), hipótesis que cuenta con otro indicio a su favor: en el repertorio de Granados presente en el catálogo de la primera edición del *Peregrino*, *Los esclavos libres* figura de nuevo entre esas dos comedias escritas en noviembre de 1602, y antes que las compuestas en 1603<sup>5</sup>.

Aclarada la fecha de escritura de *Los esclavos libres*, conviene recordar que el *Peregrino* se publicó al cabo de muy poco, en 1604. De hecho, Lope compuso la comedia al tiempo que andaba dando los últimos retoques a su novela, cuya aprobación está fechada en noviembre de 1603. Así pues, mediante la imagen del peregrino en su patria ligada a la del escritor afamado, Lope estaba promocionando una novela de publicación inminente, de la que más de un enterado tendría ya alguna que otra noticia.

Para publicitar su novela, Lope eligió un metro privilegiado, el soneto, estrofa de gran prestigio que a menudo se convertía en “un momento de la función que quedaba en el recuerdo” (Pedraza, 2016: 527); no otra cosa debió de suceder con el que nos ocupa, el único de toda la comedia, que además constituía por sí solo una escena en la que el actor que interpretaba a Arbolán quedaba solo ante el público, circunstancia que “otorgaría, sin duda, gran solemnidad al momento” (Sanz y Treviño, 2014: 608).

Vayamos, ahora, un poco más allá. ¿Será casualidad que Lope escogiera una comedia bizantina para promocionar una novela perteneciente a ese mismo género? No lo creo. Una búsqueda en el TESO permite constatar que no parece que existan en toda la producción dramática de Lope alusiones tan claras al *Peregrino*, salvo dos excepciones muy interesantes: el verso “¡Oh, cuán dulce es la patria al peregrino!”, de *La mocedad de Roldán*<sup>6</sup>, drama caballeresco escrito por esas mismas fechas –entre 1599 y 1603 según Morley y Bruerton (1968: 50) –, y un conocido pasaje de *La dama boba* en el que Lope describe la biblioteca de Nise, que alberga libros propios (como el *Peregrino*) y ajenos. No obstante, en ninguno de esos dos casos se emplea la imagen del peregrino en su patria asociada a la del escritor renombrado, al contrario de lo

---

<sup>5</sup> La lista de comedias estrenadas por Granados, al igual que las correspondientes a otros directores, está organizada siguiendo un orden cronológico (D. Fernández Rodríguez, 2014).

<sup>6</sup> Cito por la edición de Menéndez Pelayo (1902: 237).

que ocurre en *Los esclavos libres* y en la novela, que quedan así estrechamente vinculadas.

Además del género y la fecha, para calibrar cabalmente esta maniobra de autopromoción literaria es necesario plantearse el público al que iba dirigida *Los esclavos libres*. Nada hay que indique lo contrario, por lo que cabe suponer que la obra se estrenó y representó en los corrales de comedias<sup>7</sup>. Así las cosas, la publicidad de *El peregrino en su patria* debió de abarcar un público variopinto, como el que abarrotaba las localidades para presenciar obras de Lope. Eso sí, parece seguro que quienes iban a poder desentrañar esa referencia intertextual serían pocos, los más allegados al Fénix, que estarían al tanto de su proyecto más inminente: una novela dirigida a un lector culto.

Pero la naturaleza de este fenómeno publicitario iba a mudar muy pronto, cuando menos en lo que atañe a su recepción por parte de los espectadores. En 1604, transcurrido poco más de un año desde el estreno de *Los esclavos libres*, el *Peregrino* salió por fin a la venta. Todo invita a pensar que, a partir de ese momento, la alusión a su nueva novela iba a ser descifrada por un público cada vez más amplio, sobre todo entre los doctos. En los primeros cinco años de existencia, hasta 1608, el *Peregrino* se reeditó al menos en tres ocasiones (González-Barrera, 2016: 63), por lo que parece que en fechas inmediatamente posteriores a su publicación tuvo una acogida favorable. De este modo, el verso incluido en el soneto pronunciado por Arbolán dejaba de ser un guiño velado para unos pocos privilegiados que supieran lo que su escritor favorito se traía entre manos, literariamente

---

<sup>7</sup> Marcella Trambaioli (2015) sugiere que muchas piezas urbanas de Lope pudieron representarse primero en la corte. *Los esclavos libres* presenta algunos de los rasgos que, a juicio de Trambaioli, podrían ser indicios de un estreno cortesano, tales como la literaturización de las propias vivencias sentimentales con fines propagandísticos (la protagonista, Lucinda, hija del Capitán Luján, es un trasunto de la actriz Micaela Luján), la presencia de generosos panegíricos de miembros de la realeza y las clases pudientes (el personaje que interpreta al duque de Osuna imparte justicia y resuelve el enredo) y, en fin, una alusión al “senado” en boca de Belardo, conocida máscara del poeta. Estos elementos autobiográficos y laudatorios resultarían operativos también en los corrales –por mucho que quizá solo fueran descodificados por un público selecto o minoritario–, de modo que no son suficientes como para deducir con garantías que *Los esclavos libres* se estrenara en un ámbito cortesano. Asimismo, la gran complejidad que, al sentir de Panzeri (2006), implica la representación de *Los esclavos libres* no es óbice para suponer que se estrenara en los corrales. Sobre la puesta en escena de las comedias lopescas, véase Eva Rodríguez (2014).



hablando, y pasaba a ser ahora una alusión meridiana para cualquiera que estuviera mínimamente al tanto de lo que se cocía en las librerías.

¿Pero fue una buena decisión encomendar a *Los esclavos libres* la tarea de publicitar el *Peregrino*? Por desgracia, muy poco es lo que sabemos acerca de su trayectoria escénica. El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), dirigido por Teresa Ferrer (2008), nos informa de que cuatro años después de su estreno, en 1606, Granados entregó a sus colegas Juan de Arteaga y Juan Osorio varias comedias de su repertorio, entre ellas *Los esclavos libres*, a cambio de que no representasen otras muchas en su poder. Este dato podría sugerir que quizá no gozara de mucho éxito, por lo que Granados tuvo a bien desprenderse de ella en beneficio de otras piezas. Por su parte, Panzeri (2006: 233) postula una discreta acogida de la obra debido a su supuesta complejidad escénica. En ambos casos, nos movemos en el terreno de la hipótesis, por lo que conviene extremar la cautela y no dar nada por sentado.

Es más: hay un dato que quizá aconseje no apostar con demasiado fervor por un supuesto fracaso de la comedia, y que vincula de nuevo *Los esclavos libres* con *El peregrino en su patria*. Resulta que, al final de su novela, Lope cita diez comedias suyas –junto al nombre de los directores encargados de su estreno–, que se corresponden con las que, en el terreno de la ficción, se representan como parte de los festejos con que se cierra la obra. Pues bien, Lope deja caer una promesa de gran trascendencia: “Las ocho primeras noches hubo ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen”. Tras citar los ocho títulos, menciona otros dos “que con otras fiestas se remiten a la segunda parte”<sup>8</sup>. Si bien puede que Lope estuviese “pensando de veras sacar un volumen aparte” (Dixon, 1996: 47), cabe también suponer que se tratase de un mero “pensamiento esbozado en la novela” (Pontón, 2013: 190)<sup>9</sup>.

Sea como fuere, la cosa quedó en agua de borrajas, lo mismo que la segunda parte del *Peregrino*. De hecho, entre 1603 y 1604 se imprimieron, siempre de espaldas a Lope, las primeras comedias a su nombre (incluidas algunas de las piezas mencionadas en su novela), situación que el poeta lamenta amargamente en el prólogo al *Peregrino*. En vista, quizá, de que otros

---

<sup>8</sup> Cito por la edición de González-Barrera (2016: 648-650).

<sup>9</sup> Véanse, ahora, las valiosas consideraciones al respecto del propio Pontón (2017).

le habían ganado por la mano al dramaturgo, la edición de la novela a cargo de Roger Velpius (Bruselas, 1608) suprimió las líneas finales en que se proyectaba la impresión de esas diez comedias, señal del buen olfato del editor<sup>10</sup>.

Retengamos, en cualquier caso, que la operación de autopromoción que vincula *Los esclavos libres* y el *Peregrino* es de ida y vuelta, y que ambas obras se gestaron en el mismo periodo de tiempo y en el ámbito del mismo género literario. De hecho, de las diez comedias citadas por el dramaturgo al final de su novela, se cuentan dos que cabría incluir en el conjunto de las bizantinas, *Los esclavos libres* y *El Argel fingido*, cifra nada desdeñable habida cuenta de que se trataba de un género muy secundario en su producción dramática. Fueran cuales fueran sus propósitos, y al margen de la veracidad que debamos otorgar a esos supuestos planes de publicación, se diría que en fechas muy tempranas Lope parece mostrar cierto interés editorial por el género.

Sigamos indagando en ese proceso de autopromoción. Las últimas fechas citadas nos remitían a 1606, cuando Antonio Granados cedía los derechos de representación de *Los esclavos libres*, y a 1608, año de la cuarta edición del *Peregrino*. Avancemos unos años más hasta situarnos en 1617: tras vérselas con la ley y salir malparado de un pleito que interpuso a fin de que otros no se lucrasen a su costa, Lope logra por fin hacerse con las riendas de la publicación de su teatro y da a la estampa la *Parte IX* de comedias, la primera bajo su control. Una de las doce piezas elegidas, *La doncella Teodor*, se inscribe en los parámetros del género bizantino (González Barrera, 2008). En cierto modo, podría afirmarse que Lope seguía así los pasos de Francisco de Ávila, que en las dos *Partes* anteriores, la *VII* y la *VIII*, había decidido incluir *Viuda, casada y doncella* y *El Argel fingido*, cuyos argumentos están tejidos también a base de ingredientes bizantinos: raptos, separaciones, viajes, cautiverios, disfraces, anagnórisis, etc.

En cualquier caso, y fueran cuales fueran las intenciones de Ávila y Lope, lo cierto es que entre 1617 y 1625 vieron la luz la mayor parte de las comedias bizantinas lopescas. La fecha en que el grueso de las comedias bizantinas

---

<sup>10</sup> En cambio, las reediciones anteriores, aparecidas en 1604 y 1605, habían mantenido ese fragmento del texto. Falta aún un estudio exhaustivo del intrincado panorama de las ediciones del *Peregrino*.

comienza a poder adquirirse en las librerías, 1617, coincide con el inicio del auge de la novela bizantina larga, y anticipa en muy pocos años la eclosión de este mismo género en la novela corta, circunstancia que en modo alguno puede entenderse como una casualidad: las leyes que regían la novela y el teatro –impreso, se entiende– eran ahora las mismas, o muy similares, como quizá intuyeron Lope y sus editores. En ese sentido, pudo ser importante la labor del librero Alonso Pérez, que se encargó de publicar muchas de las *Partes* de Lope y que a lo largo de su trayectoria editorial apostó como nadie por la novela bizantina, tal y como ha resaltado Anne Cayuela (2005) en su estupenda monografía. En pocas palabras, este puñado de comedias que, en la larga trayectoria dramática de Lope, no dejaban de ser un género más, adquirirían ahora mayor lustre y renombre, pues representaban la avanzadilla de una tendencia literaria muy fecunda en los años inmediatos y venideros, para la que ejercerían de acicate y fuente de inspiración, como demuestran algunos casos de reescritura<sup>11</sup>.

Al calor, justamente, del auge de la novela bizantina, en 1618 Alonso Pérez relanzó el *Peregrino*, que desde hacía diez años (1608) no se había vuelto a publicar<sup>12</sup>. A diferencia de la última edición (la de 1608), esta otra retomaba la lista de diez comedias citadas por Lope –entre ellas *Los esclavos libres*–, así como la promesa de estamparlas, aun cuando muchas ya se habían publicado antes de que el Fénix tomara cartas en el negocio. Esta circunstancia acaso no deba adjudicarse necesariamente a un mero descuido de Alonso Pérez o del propio Lope: años más tarde, en 1634, cuando se levantó la suspensión para imprimir teatro, uno de los tomos para los que le fue concedido el privilegio al viejo dramaturgo estaba formado por doce comedias que ya habían sido publicadas anteriormente, tres por él mismo y otras nueve por parte de terceros (Dixon, 1996: 60). Desde luego, la inercia de reimprimir al pie de la letra el texto del *Peregrino* pudo ser un factor relevante a la hora de mantener esas últimas líneas con los títulos de las comedias y la promesa de imprimirlas, pero no debe olvidarse que Lope tomó parte activa en la

---

<sup>11</sup> Para más detalles sobre todas estas cuestiones, que aquí solo puedo tratar de pasada, remito a Fernández Rodríguez (2016: 431-538).

<sup>12</sup> No obstante, el privilegio de la edición de 1618 está fechado en diciembre de 1614.

publicación de esta edición de 1618, que incorporó una lista de comedias auténticas muy actualizada respecto a la de la *princeps*<sup>13</sup>.

En enero de 1620 vio la luz la *Parte XIII*, en la que se incluyó *Los esclavos libres*, una jugada tras la que quizá pueda advertirse la apuesta consciente de Lope por el género bizantino, toda vez que en la primera mitad de la *Parte XIII* –son palabras de Natalia Fernández (2014: 15)– se percibe la voluntad de ofrecer “un muestrario de materias emblemáticas de la literatura quinientista”. Desde luego, a diferencia de otros géneros que figuran en este volumen (el pastoril de *La Arcadia*, el morisco de *El remedio en la desdicha*), el bizantino se encontraba en pleno auge por aquel entonces.

Con todo, debemos ser muy cautos a la hora de postular una posible intencionalidad por parte de Lope o del librero Alonso Pérez (que se ocupó de costear el volumen), porque es muy poco lo que sabemos acerca del proceso de reunión y selección de comedias para las *Partes*. Ignoramos, por ejemplo, de cuántas obras disponía el dramaturgo para confeccionar el volumen. ¿Incluyó las primeras doce que tuvo a disposición o, por el contrario, las seleccionó meticulosamente, desechando muchas otras? Entre esos dos extremos existe un abanico de posibilidades muy amplio, lo cual impide establecer conclusiones firmes.

En cualquier caso, la *Parte XIII* estaba profundamente regida por una operación de autopromoción personal, como lo prueba la decisión de recurrir por vez primera a dedicatorias para cada una de las comedias y de indicar, también por primera vez, quién fue el director encargado de su estreno. Pues bien, a esa maniobra editorial el soneto de *Los esclavos libres* le iba como anillo al dedo, ya que el *Peregrino*, según acabamos de recordar, había conocido una edición en fechas recientes, en 1618.

Así pues, y al margen de las resbaladizas intenciones del Fénix, lo cierto es que para los lectores que adquirieron la *Parte XIII*, la mención de *El peregrino en su patria* en el seno de *Los esclavos libres* tenía unos aires muy renovados: ya no consistía en un guiño velado a un libro de inminente publicación, como durante el primer año en que estuvo en cartelera, o en la promoción de un título reciente, como en los dos o tres que siguieron a la aparición del *Peregrino*, sino en una alusión, modestamente reivindicativa, a una obra que en la última década había pasado sin pena ni gloria, pero por la

---

<sup>13</sup> Sobre estas listas, véanse Wilder (1952), Giuliani (2004) y D. Fernández Rodríguez (2014).

que Alonso Pérez había decidido apostar subiéndose a la ola de la novela bizantina. Con todo, esta feliz cercanía cronológica –cuando no maniobra consciente– estaba lejos de poder enderezar el rumbo del *Peregrino*, varado en los estantes de unos pocos lectores: no se volvió a publicar hasta bien entrado el siglo XVIII.

En fin, este fenómeno de autopromoción es un ejemplo más de la estrecha vinculación entre *El peregrino en su patria* y las comedias que cabe definir como bizantinas, cuya publicación a partir de 1617, es decir, en los albores del auge editorial del género en el terreno de la novela, no nos parece casual (por mucho que, claro está, a partir de esa fecha Lope y sus editores mandaran imprimir obras de muy diverso pelaje). Las mutuas alusiones entre *Los esclavos libres* y el *Peregrino* parten del estreno de la comedia (finales de 1602) en dirección hacia la primera edición de la novela (1604), que a su vez remite a una futura publicación de la comedia, promesa que se repite –salvo una excepción– en las sucesivas ediciones del *Peregrino* (quizá con una leve intención de fondo, pero con pocos visos de responder a un proyecto madurado), singularmente en la de 1618, con la que Alonso Pérez trata de relanzar el género. Esta edición, por su parte, antecede en muy poco tiempo a la publicación de *Los esclavos libres* en la *Parte XIII* (1620), que a su vez reenvía de nuevo al *Peregrino*, por aquel entonces una relativa novedad en el mercado editorial, pues hacía diez años que no asomaba por las librerías. Aunque a salto de mata las más de ellas, pocas puntadas sin hilo daba Lope.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- CAYUELA, Anne (2005). *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- DIXON, Victor (1996). "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias", *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 45-63.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2014). "Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*", *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2016). *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2016b). "Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*", *Artifara*, 16, pp. 147-164.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2014). "La *Trecena parte*: historia editorial". En Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*. Madrid: Gredos, I, pp. 1-37.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013). *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- GIULIANI, Luigi (2004). "El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*". En Xavier Tubau (coord.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 123-136.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (ed.) (2008). *Lope de Vega. La doncella Teodor*. Kassel: Reichenberger.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (ed.) (2016). *Lope de Vega. El peregrino en su patria*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996). *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- JOSÉ PRADES, Juana de; LÓPEZ, Alicia (2000). "En torno a una compilación de documentos sobre Lope de Vega". En M. G. Profeti (ed.) *Otro Lope no ha de haber*. Florencia: Alinea, pp. 133-142.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.) (1902). Lope de Vega. *La mocedad de Roldán*. En *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, XIII, pp. 203-247.
- OLEZA, Joan; ANTONUCCI, Fausta (2013). "La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones", *Rilce*, XXIX, 3, pp. 689-741.
- PANZERI, Stefano (2006). *Itinerario di un autor de comedias: Antonio Granados*. Bolonia: Università alma mater studiorum di Bologna.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2016). "Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*". En Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (eds.), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Cuenca: UCLM, pp. 101-635.
- PONTÓN, Gonzalo (2013). "Fortuna de unos versos de *El perseguido*", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, pp. 189-203.
- PONTÓN, Gonzalo (2017). "Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)", *Arte Nuevo*, 4, pp. 555-649.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva (2014). *La puesta en escena de Lope de Vega*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SANZ, Omar; Treviño, Ely (eds.) (2014). Lope de Vega. *Los esclavos libres*. En Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*. Madrid: Gredos, I, pp. 537-709.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2015). *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*. Madrid: Visor.
- WILDER, Thornton (1952). "New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega". En *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*. Münster: Böhlau Verlag, pp. 194-200.

# LA ESTRATEGIAS DE UN ESCRITOR EN BUSCA DE MECENAS: EL CASO DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

TERESA FERRER VALLS

Universitat de València

Es tradicional entre la crítica la mención de Luis Vélez de Guevara como un autor que disfrutó del mecenazgo de algunos nobles, lo que le ayudó a ir situándose en la corte y a gozar de un lugar entre el círculo de artistas que revoloteaban alrededor de ella, tanto en la época de Felipe III como de Felipe IV. La idea se sustenta en testimonios del propio autor y en alguna documentación conservada que ha servido para trazar su biografía y ha consolidado una imagen del artista vinculada a un patronazgo, no exento de tribulaciones y apuros económicos, y a un origen supuestamente humilde. Los descubrimientos de archivo de Pérez Pastor (1907), pero sobre todo las interpretaciones de Cotarelo (1916 y 1917) y Rodríguez Marín (1918) o, más tarde, Entrambasaguas (1941) resultaron fundamentales para ir conformando esa imagen de un autor pedigüeño y de una nobleza que no cumplía con las obligaciones contraídas con el artista, todo lo cual hizo que el poeta muriese en la pobreza. La revisión de los datos con los que hoy contamos, desde una perspectiva crítica actualizada, revela ante nuestros ojos las estrategias de promoción de un escritor, favorecido por la estructura cortesana en la que logró encajarse, a pesar de sus reiteradas quejas y de la lentitud, subrayada con insistencia por la erudición clásica, con la que recibía las ayudas de mano de los nobles o de la Corona, algo que fue dinámica extendida en las relaciones de mecenazgo y que no afectaba únicamente a Vélez. Valdría la



pena volver hoy con nueva mirada sobre su biografía, muy interesante desde esta perspectiva, llevando a cabo un estudio amplio, con todos los datos nuevos que se han aportado, y apoyados en el avance que se ha producido en las últimas décadas en cuanto al conocimiento de las estructuras de funcionamiento de la corte, la nobleza, la administración y el estado y su relación con las artes. Mi propósito en este trabajo, necesariamente breve, es actualizar, seleccionar y revisar algunos de estos datos que, en el caso de este autor, a pesar de ser fragmentarios, como suele suceder, dibujan una imagen bastante más nítida de lo que es habitual sobre el *modus vivendi* de un artista que prospera en la órbita de la sociedad cortesana.

Para calibrar correctamente el recorrido vital del poeta en pos del mecenazgo es preciso antes situarlo en su contexto social de origen. Gracias a un reciente trabajo de Marina Martín Ojeda y George Peale (2017), quienes han aportado un gran número de documentos inéditos de archivo, conocemos hoy mejor los orígenes de la familia de Vélez en Écija, y podemos ubicarla en su entorno social con mayor precisión de lo que lo hiciera Cotarelo al trazar meritoriamente su biografía. El padre de Luis Vélez, Diego Vélez de Dueñas, era originario de Jerez de la Frontera. Se graduó de bachiller en artes y se matriculó de bachiller en leyes en la Universidad de Salamanca, continuando sus estudios en la de Sevilla, en donde obtuvo el título de bachiller en leyes en 1570 y el título de licenciado en leyes en alguna fecha anterior a 1576. Tuvo además aficiones poéticas y sostuvo relación con los círculos poéticos sevillanos y ecijanos. A él pertenecerían varias de las composiciones recopiladas en el manuscrito *Flores de varia poesía* que figuran a nombre del “licenciado Dueñas”<sup>1</sup>. En cuanto a la madre de Luis Vélez, Francisca de Santander, era natural de Écija e hija y nieta de médicos. El padre de esta, Diego de Santander (abuelo, por tanto, del dramaturgo), pudo relacionarse gracias a su profesión con la sociedad acomodada de la ciudad. Es decir que, tanto por parte de madre como de padre, Vélez procedía de familias que se

---

<sup>1</sup> Ojeda y Peale (2017: 87-88), las atribuyen a él. Efectivamente, entre la documentación que aportan figura una firma autógrafa de Diego Vélez de Dueñas (p. 21) en la que figura como “El licenciado Vélez de Dueñas”. La identificación ya la apuntó Rodríguez Marín (1918: xii), aunque no figura en la reciente edición del manuscrito llevada a cabo en su tesis doctoral por Rodríguez Mosquera (2013: 70-71). Entre los poetas participantes figura Juan de Mal-Lara, y solo como curiosidad apunto que en un inventario de los bienes de Luis Vélez, realizado en 1626, figura “un libro de refranes de Malara”, tasado en 12 reales, quizá herencia de su padre, y “otros veinticuatro libros chicos y grandes”, tasados en 100 reales (Pérez Pastor, 1907, 510).

sostenían gracias a una profesión para la que habían necesitado una instrucción superior y, además, el padre de nuestro dramaturgo ya había desarrollado alguna actividad literaria, quizá circunscrita principalmente a los años de juventud. Al casarse, los padres de Vélez se instalaron en Écija, en una casa que aportó a la dote la mujer, y allí nacieron sus hijos, entre ellos Luis Vélez, cuya partida bautismal lleva fecha de 1 de agosto de 1579<sup>2</sup>. Ambos padres pudieron contribuir al matrimonio con bienes y ajuar y contaban con un par de esclavos y algún criado de servicio. Tanto por parte de madre como de padre el análisis de la documentación del entorno familiar que hacen Peale y Ojeda les lleva a concluir: “perteneían todos, por tanto, a una clase media, en cuyos niveles inferiores hemos de adscribir al núcleo familiar formado por Diego Vélez de Dueñas y Francisca de Santander. Este núcleo, a su vez, con sus lógicos altibajos, siempre distó de esa pobreza extrema que suele atribuirle la historiografía” (2017: 43)<sup>3</sup>. Con la muerte del padre de Vélez, entre 1605 y 1606, su viuda debió ver aminorada su posición, pero en ese momento el dramaturgo ya contaba con veintiséis o veintisiete años y había iniciado una carrera en busca del patronazgo de la nobleza que, a pesar de los vacíos documentales, resulta paradigmática de lo que fue un verdadero modo de subsistencia para algunos de los artistas de la época al que, en el caso de Vélez, hay que sumar las ganancias del pujante negocio teatral que había abierto un nuevo mercado de ocio, del que los más fértiles y celebrados autores sacarían mayor tajada<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Su hijo, el también dramaturgo Juan Vélez de Guevara, en carta de 1645 a José Pellicer declaraba que su padre había nacido en Écija, el 26 de agosto de 1578. La carta fue publicada por Paz y Melia (1902: 120-130). Es evidente que hay un error de fecha en el recuerdo del hijo, pues no resulta verosímil que en la época se dilatase un año el bautizo de un recién nacido. Solo hay certeza, pues, respecto a la fecha de su bautismo, pero el nacimiento debió producirse poco antes.

<sup>3</sup> Queda sin resolver el hecho de que en el acta de graduación de bachiller en artes de Luis Vélez de Guevara por la Universidad de Osuna (adonde acudían los alumnos de la Compañía de Écija a examinarse tras acabar sus estudios), se le exima del pago de la tasa de examen “por pobre”. Martín Ojeda y Peale proponen alguna explicación posible, en relación con cierta picaresca que haría que algunos alumnos, quizá gracias a relaciones familiares con miembros de la Compañía, pudieran quedar exentos alegando esta condición. El documento fue publicado en su día por Rodríguez Marín (1918: XIII). Sea como fuere, resulta evidente, por los documentos actuales, que no se trataba de una familia sumida en la pobreza. En el mismo sentido apunta Salas Almela (2015).

<sup>4</sup> Véase el libro de García Reidy (2013), sobre este aspecto en el caso de Lope de Vega.

Martín Ojeda y Peale hacen un pormenorizado recorrido documental sobre el resto del entorno familiar de origen, resaltando el papel jugado por algunos de los tíos de Vélez (y hermanos de su madre). Uno de ellos, Juan Antonio de Santander, prosiguió la profesión de su padre (y abuelo materno de Vélez) y se graduó de bachiller en medicina primero, licenciándose después en la Universidad de Osuna. Su tío, Diego Negrete de Santander, fue un interesante personaje, vinculado al comercio y a la administración patrimonial de instituciones eclesiásticas y municipales. Fue mayordomo del cardenal arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro desde 1589 hasta su muerte, en 1594. Recordemos que el primer paso en el camino de acercamiento a la gran nobleza por parte de Luis Vélez de Guevara tras graduarse de bachiller en artes, en julio de 1596, fue su entrada como paje al servicio de este cardenal y gran mecenas. Es probable, como apuntan Martín Ojeda y Peale, que otro de los tíos de Luis y hermano de su madre, el jesuita Luis de Santander, quien por esos años había regresado a Andalucía y residía en Sevilla, contribuyera a facilitar la entrada de Luis Vélez al servicio del cardenal Rodrigo de Castro, muy cercano a la Compañía e impulsor de la fundación en 1593 de uno de sus colegios en la villa de Monforte de Lemos<sup>5</sup>. Sobre Luis de Santander volveré después. Cobos Rincón (1996: 248-49) apunta a otros posibles contactos entre el padre de Luis Vélez y el círculo de humanistas andaluces cercanos al cardenal, como Francisco Pacheco, que podrían haber facilitado la entrada de Luis Vélez a su servicio. En su día, Rodríguez Marín (1918: XIII) señaló también como posible responsable de esa entrada a un clérigo de la Catedral de Sevilla, llamado Pedro de Santander, quizá familiar de Vélez. Fuera quien fuera el mediador, sabemos que Luis Vélez permanecía entre la servidumbre de Rodrigo de Osorio en 1599, pues lo acompañó como paje a Valencia, en donde se celebraron las bodas entre Felipe III y Margarita de Austria, y escribió una relación sobre este acontecimiento, de la que no se conoce ningún

---

<sup>5</sup> Véase sobre todas estas relaciones familiares Martín Ojeda y Peale: 26-27, 31-33, 89-91. Sobre la figura del cardenal, véase Cotarelo Valledor (1945-46), Cobos Rincón (1996) y Zugasti y Cortijo (2015). En la mencionada carta que en 1645 Juan Vélez escribió a José Pellicer, enumerando los méritos de su padre se refería a esta circunstancia: "de 15 [años] entró a servir de paje al cardenal don Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla, que tuvo la más ilustre casa de criados que ha habido en España; con él se halló en Valencia a las bodas de Felipe III, año 99, cuya relación escribí en otavas, y las dedicó a la señora doña Catalina de la Cerda" (Paz y Melia, 1902: 130). De nuevo, al margen de lo dicho sobre el cardenal, hay un error en la afirmación de que el padre entró a su servicio a los 15 años, pues debía contar 17.

ejemplar<sup>6</sup>. En ese momento todavía utilizaba el nombre de Luis Vélez de Santander. Abandonó la casa del cardenal dos meses antes de la muerte de este, que se produjo en septiembre de 1600, según se deduce de una declaración del mismo dramaturgo en relación con un pleito, en mayo de 1604, en el que compareció como testigo, y en la que afirmaba haber estado cuatro años a su servicio (Rodríguez Marín, 1918: xvii).

Pero volvamos un momento a fijarnos en la figura de Luis de Santander, tío de Luis Vélez, gran predicador que tuvo un papel destacado dentro de la orden de los jesuitas en España e Italia. Llegó a ser rector de los colegios de Segovia, Valencia, Alcalá de Henares y Pamplona, iniciando el proceso de fundación del colegio de la Compañía en su pueblo natal, Écija (en donde estudió Luis Vélez). No obstante, a pesar de este papel destacado dentro de la carrera eclesiástica, se sabe que tuvo problemas para su admisión, hacia 1554, por ser descendiente de converso y luego, más tarde, en 1593, fue uno de los andaluces que protestaron contra el canon 3.º de la Congregación General V que prohibía la entrada de descendientes de cristianos nuevos en la Compañía. Él mismo, a su regreso a Andalucía, ya en los últimos años de su vida (fallecería en 1599), sufrió los reparos de algunos que se oponían a que ocupase ciertos cargos en razón de su linaje<sup>7</sup>. Es gracias a esta documentada situación en relación con su tío, que está acreditada la ascendencia conversa de Luis Vélez por parte de su familia materna. Según sostienen dichos investigadores, no parece que este antecedente lejano de conversión, que pesó sobre Luis de Santander y que quizá se sitúe en el bisabuelo materno y en el momento de la expulsión, en 1492, diera a Vélez los problemas que dio a su tío, y destacan el número elevado de parientes del escritor que perteneció o estuvo relacionado, como su tío, con la Iglesia. No obstante, tampoco creo que haya que minimizar la influencia que pueda tener esta circunstancia y esta experiencia tan cercana en el tiempo al entorno directo del dramaturgo en el cambio de apellido de Vélez quien, recordemos, firmaba sus escritos en los primeros años de su carrera artística como Luis Vélez de Santander. Así figura, por ejemplo, en el soneto contenido entre las composiciones preliminares de

---

<sup>6</sup> La citaban bibliógrafos como Nicolás Antonio o Bartolomé Gallardo (Cobos Rincón, 1996: 237).

<sup>7</sup> Véase Martín Ojeda y Peale (2017: 25-26 y 54). Los investigadores corrigen alguna interpretación errónea, transmitida a partir de Cotarelo, en relación con este tío de Luis Vélez.

*El viaje entretenido* (1603) de A. Rojas Villandrando, o al frente de las *Rimas* de Lope de Vega (Sevilla, 1604), como ya observó Cotarelo (1916: 633, 635).

En cualquier caso, es a partir de su integración en el entorno social de la corte, en donde, como vimos arriba, ya estaba en 1603, cuando se produce ese cambio de apellido. Cotarelo lo documenta (1906: 636) en el poema en octavas titulado *Elogio del juramento del serenísimo príncipe Don Felipe Domingo, IV deste nombre, de Luis Vélez de Guevara, criado del conde de Saldaña, dirigido a la señora doña Catalina de la Cerda, dama de la Majestad Católica doña Margarita de Austria, reina de España* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1608)<sup>8</sup>. Peale y Ojeda (2017: 56-57) opinan que el cambio de apellido no se vio motivado por el deseo de borrar su vinculación con la descendencia conversa de la rama materna de su familia y que Vélez estaría emulando algo que no era inusual entre las familias de la nobleza. Recuerdan que, el propio conde de Saldaña, al casarse en 1603 con Luisa de Mendoza, la heredera del ducado del Infantado, abandonó los apellidos paternos para adoptar los de su esposa porque el mayorazgo que esta había de heredar “tenía por clausula esencial la de conservar el apellido originario” (Cotarelo, 1916: 639). Así que desde el momento de la boda (que fue en 1603), el conde de Saldaña, don Diego Gómez de Sandoval, pasó a llamarse don Diego Hurtado de Mendoza. Es posible que algo de emulación hubiera en la decisión, como suponen Ojeda y Peale, pero también es cierto que, tras una experiencia como la de su tío, me resulta extraño que esa circunstancia no contase como factor añadido en el cambio de apellido en un intento de deshacerse de un lastre cuyas consecuencias no hay que infravalorar en la España de la época.

¿Pudo pesar, como supuso Cotarelo (1916: 638), esa ascendencia en que no obtuviese, a diferencia de otros colegas, como Lope de Vega, Antonio Hurtado de Mendoza o Calderón, uno de los hábitos de una Orden que tan anhelados eran en la época? No lo sabemos, pero el propio Vélez dejó

---

<sup>8</sup> Fue publicado por Entrambasaguas (1941) y ofrece una halagüeña revisión de la nobleza participante, caballeros y damas, sus vestidos y galas. Es una crónica básicamente social, que seguro que fue muy del gusto de los participantes. Vélez era aficionado, según Lope, a este tipo de relaciones que daban pie a la alabanza de la nobleza, llamando su atención, y granjeándose, en el mejor de los casos, algún favor. Con motivo de unas fiestas celebradas en la villa de Lerma por el valido de Felipe III en 1613, Lope escribía en carta al duque de Sessa: “Las fiestas han sido notables; la relación de las cuales tendrá algunas otavitas de Vélez y de otro alguno obligado a este género de sucesos” (González de Amezúa, III, 126)

constancia de esas aspiraciones en otro “Memorial” en verso dirigido al rey en 1629, en el que, en tono jocoso, escribía:

Luis Vélez, señor, al fin,  
que no pudo merecer  
entre tanta cruz, siquiera  
ser caballero montés  
o, por lo luengo, pendón  
de Calatrava, o con él  
lagarto de Santiago  
perrochia de San Ginés,  
o en el perejil mojarse  
de Alcántara, para que  
los que dél están ahítos  
le arrostrasen a comer,  
pues soy varón de Guevara  
y, desde Ávila del Rey,  
de los trescientos hidalgos  
que ganaron a Jerez<sup>9</sup>.

Tras dejar el servicio del cardenal, Vélez inicio una brevísima carrera militar, que le vendría muy bien para exagerar sus méritos marciales al servicio de la Corona, dentro de su particular *cursus honorum*. Así se refería a esta experiencia en el *Memorial de Luis Vélez pidiendo al rey merced de ayuda de guardarropa en Madrid*, escrito en 1625: “en cuanto a marciales papeles / de servicios de seis años / escuchadme atentamente (...) Saboya me vio y Milán; en los años diez y siete / de mi edad medié la pica / al grabado peto fuerte...” (Rodríguez Marín, 1908: 70). Se han destacado en alguna ocasión las inexactitudes, a veces probablemente premeditadas, en que incurría Vélez al referirse a ciertos acontecimientos de su vida, especialmente en estos “Memoriales” en verso que tenían por objeto la solicitud de mercedes, reunidos por Rodríguez Marín (1908). La carta escrita por su hijo Juan Vélez en 1645 al cronista Pellicer, dando cuenta de los méritos de su padre, adolece también de errores, en parte porque se sustenta sobre lo dicho por Luis Vélez en alguno de estos memoriales, por ejemplo, en este punto, en donde el hijo parafrasea lo expuesto en verso por el padre:

---

<sup>9</sup> Rodríguez Marín (1908: 73-74) al publicarlo lo dató en 1626, pero Cotarelo (1917: 154, n. 1) justifica la datación en 1629 de este y otro, simultáneamente dirigido a Olivares.

Pasó a Milán, donde sirvió a su Majestad en diversas ocasiones con el conde de Fuentes en el estado de Milán en socorro de Saboya; con Andrea Doria embarcado en la jornada de Argel; con don Pedro de Toledo en las galeras de Nápoles fue a buscar la caravana del turco, que es la flota que le traen cada año de oriente y pasó todo el mar de Levante, más allá de las cruceras de Alejandría: en esto gastó seis años, volvió a España, llegó a Valladolid el año que nació el rey, que Dios guarde, que creo que fue el de 1605; escribió su bautismo (Paz y Melia, 1902: 130).

No eran diecisiete sino veintiuno los años que tenía al abandonar la casa del cardenal en 1600 pero, sobre todo, no fueron seis años los que sirvió en la milicia, pues como se deduce de la declaración de mayo de 1604 a la que arriba me referí, era vecino de Valladolid, en donde ya estaba residiendo en agosto de 1603 (Rodríguez Marín, 1918: XVI-XVII). Si escribió una relación del bautismo de Felipe IV en 1605, se ha perdido. Por otro lado, como ya observó Cotarelo (1916: 631-32), los servicios de Vélez fueron más bien los rutinarios en la milicia y no tuvo ocasión de participar en grandes gestas. Pero este breve periplo militar, al que él mismo se refería enfáticamente, resultaba muy apropiado en la carrera de un escritor pretendiente, que trataba de transformarse en cortesano. Su caso resulta ejemplar de ese camino en busca del mecenazgo que lleva al artista, ya en un estado centralizado, con una corte que orbita alrededor del monarca, a moverse atraído hacia ella desde su lugar de origen. Tras su paso por la milicia, Vélez ya no regresó a Andalucía sino que se estableció al arrimo de la corte, entonces en Valladolid, lanzándose con armas y bagajes a la búsqueda de la protección nobiliaria, exagerando su servicio en la milicia, visibilizando un supuesto pasado hidalgo y montañés, que también resultaba conveniente en su carrera, y pergeñando el cambio de apellido. En el mencionado *Elogio del juramento...* uno de los amigos y panegiristas de la obra, Sebastián de Céspedes y Meneses, alude a ese pasado que el dramaturgo se encargaría de propagar y magnificar: “Un ilustre Guevara, tu acediente, / restituyó a Navarra un rey dichoso” (Entrambasaguas, 1941: 119). Un pasado genealógico que años después evocaba, como hemos visto, al lamentarse de no haber merecido un hábito. En fin, un pasado al que su hijo Juan, ya habiendo heredado el puesto de su padre en palacio y partícipe de una misma mentalidad cortesana, se referiría después con orgullo genealógico: “era descendiente de don Llorente Vélez de Guevara, uno de los trescientos caballeros que sacó de Ávila el rey don Alfonso el Sabio para ganar

a Jerez de la Frontera, como en el día de hoy es notorio, y en Écija, a donde se casó mi agüelo, fue por tal recibido volviéndole la blanca de la carne” (Paz y Melia, 1902: 129)<sup>10</sup>. Martín Ojeda y Peale (2017: 20), quienes han consultado el repartimiento de pobladores de Jerez de la Frontera, han constatado que se conserva solo parcialmente y que, en su estado actual, no figura ningún Llorente Vélez de Guevara, por lo que no es posible averiguar la veracidad de esta ascendencia.

Por suerte para Vélez, el cardenal Rodrigo de Castro, a quien había servido en su juventud, era pariente de Francisco de Gómez Sandoval y Rojas, duque de Lerma, quien ya en 1603, el año en que situamos a Vélez en Valladolid, estaba instalado en el núcleo del poder como privado de Felipe III. A partir de ese momento, encontraremos a Luis Vélez siempre relacionado con la nobleza y con la corte, con la que se trasladó a Madrid y abandonó Valladolid. Son muy conocidas las alusiones y elogios de Cervantes, Lope de Vega y otros escritores coetáneos, algunos de los cuales coinciden en un rasgo de su carácter que le facilitaría su buen encaje en el mundo de la corte: su facilidad en el trato social cortesano. José Pellicer en sus *Avisos*, al dar cuenta de su fallecimiento, lo recordaba como “uno de los mejores cortesanos de España” (Cotarelo, 1917: 168). Con toda la razón G. Davies, quien estudió la obra de otro poeta cortesano y amigo de Vélez, Antonio Hurtado de Mendoza (1971), se refirió a la obra de Vélez como “an expression of court life” (1983: 26).

Sin adentrarme en los detalles, haré un breve recorrido sobre esos lazos clientelares con la nobleza que debieron comenzar de una manera más estable con la entrada al servicio del conde de Saldaña, hijo segundo del duque de Lerma. La fecha exacta se desconoce, más allá de que aparece nombrado como criado del conde en el *Elogio del juramento*, ya mencionado, publicado en 1608. Entre la lluvia de elogios que descarga sobre la nobleza en esta obra, llama la atención el dedicado al marques de Alcañices, al que destaca

---

<sup>10</sup> La blanca de la carne era un impuesto que se pagaba en las carnicerías sevillanas y de otras ciudades y lugares de Andalucía al comprar carne, y a cuya devolución tenían derecho los clérigos y dignidades eclesiásticas y los hidalgos, quienes debían presentar, por lo general, pruebas de su condición para que se llevase a cabo esa devolución. Se convirtió en la práctica en un signo de exhibición de prestigio genealógico, empleado en muchas ocasiones como signo público de linaje precisamente por aquellas familias en las cuales la ascendencia resultaba más confusa, lo que ocasionó cierta picaresca y un gran número de pleitos (Díaz Noriega, 1975: 29-37 esp.)



también como mecenas y cuya generosidad compara a la del mismo Alejandro Magno. Vélez se casó precisamente este año con una criada de la marquesa de Alcañices, Inés de Guzmán, hermana del que después sería el poderoso conde-duque de Olivares. El matrimonio se celebró en 1608 en el oratorio de la marquesa y fueron padrinos la propia marquesa y el conde de Saldaña<sup>11</sup>. La marquesa y su marido dotaron a la novia con 500 ducados y Vélez recibió del conde de Saldaña 400 ducados más, que no fueron donados para ser cobrados de inmediato sino con un plazo de demora, siguiendo la dinámica de funcionamiento que enseguida comentaré<sup>12</sup>.

Pocas veces podemos calibrar en cifras, a través de documentos, las cantidades entregadas por los mecenas a sus criados artistas. En parte porque la documentación se ha perdido y en parte porque muchas veces esos servicios eran remuneraciones en especie: el epistolario entre Lope de Vega y el duque de Sessa es un documento revelador de ese tipo de beneficios vinculados al mecenazgo, no contabilizados en forma de salarios, y que se podían extender a los familiares del escritor e incluso a sus allegados y amigos. Para ellos el artista se convertía en una especie de mediador ante el noble, en una sociedad en la cual favores y recomendaciones formaban parte de la ética cortesana y se admitían con normalidad en todos los ámbitos de relación, tanto social como política. Esa posición de mediador ante un poderoso proporcionaba a quien la ostentaba un valor de prestigio en su entorno social, tanto más cuanto más alta era la posición del noble. Si nos fijamos en el círculo familiar más directo de Vélez, podemos vislumbrar el modo en que fue tratando de tejer una serie de relaciones con la pretensión de fortalecer su asentamiento en el entorno de la corte y de la nobleza, y en beneficio de su propia familia. Úrsula Bravo, mujer de Vélez, fue criada de la marquesa de Alcañices, como ya vimos arriba, y fueron los padrinos de su boda en 1698 la propia marquesa y el conde de Saldaña. Ana María del Valle, con quien Vélez se casó en 1618, fue al parecer criada de la condesa de Cantillana (Cotarelo, 1917: 137) y aportó una dote al matrimonio, de la que no consta la cuantía, aunque sí el recibo de la misma que otorgó Vélez. Sabemos, gracias a una donación de 75 ducados que hizo el poeta a Andrés de Murguía, aposentador de palacio, que Vélez había recibido algún dinero del conde de Cantillana

---

<sup>11</sup> Publicó la partida de boda Cotarelo (1916: 642).

<sup>12</sup> Documentos publicados por Pérez Pastor (1907: 400-500).

(Pérez Pastor, 1907: 501), quizá como donación por su desposorio. Por otro lado, una de las hijas del poeta, Ana Vélez, fuera criada de la marquesa de Oropesa, algo que sabemos porque al morir la hija en 1642 los marqueses liquidaron al padre lo que debían a la muchacha por salarios desde 1637, un total de 30.988 maravedís (Pérez Pastor, 1907: 513).

La cercanía a la nobleza abría la posibilidad de obtener colocación o ayuda para los familiares, por eso no resulta casual que Vélez y otros escritores de la época buscasen padrinos entre la nobleza para la ceremonia de bautizo de sus hijos. No se trataba solo del honor social que deparaba a los padres, sino también de los esperados vínculos que esa relación podía ayudar a fraguar. De los hijos que tuvo con Úrsula Bravo, sabemos que Juan Vélez tuvo como padrinos de bautismo en 1611 al conde y a la condesa de Saldaña, Luisa Hurtado de Mendoza, hija del duque del infantado. El mismo conde de Saldaña en enero de 1613 fue padrino de bautizo de otro de sus hijos, al que se puso por nombre Antonio Luis, y en abril de 1615 fue padrino de su hija Ana Ignacia el almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera<sup>13</sup>. De una hija que tuvo con su última esposa María López de Palacios, bautizada en noviembre de 1633 con el nombre de Luisa Lucas, fue padrino Álvaro de Almansa, marqués de Alcañices, y de un hijo bautizado en agosto de 1644 con el nombre de Juan Francisco, fue padrino Pedro Colón de Portugal y Castro, duque de Veragua (Cotarelo, 1917: 156, 167). De las redes que la cercanía a la nobleza permitían tejer en beneficio de los hijos del artista da cuenta el propio testamento de Luis Vélez de Guevara en el que declara que el duque de Ijar, marqués de Alenquer “me hizo merced de darme dos prebendas que montan ochocientos y cuarenta ducados en cabeza de doña María Vélez de Guevara, mi hija, para ayudar de meterla en religión, y la escritura que para esto se hizo la tiene el canónigo del señor duque; mando se haga diligencia para que se cobre y se cumpla con lo mandado y tenga efecto la dicha cobranza (Pérez Pastor, 1917: 515)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Sus partidas de bautismo fueron publicadas por Cotarelo (1916: 645, 650, 651). En la de su hijo Juan se especifica que el padre era poeta y criado del conde.

<sup>14</sup> La partida de bautismo de esta hija, que contaba entonces 14 años, fue publicada por Cotarelo (1917:155). Recordemos que Lope de Vega sudó sangre para conseguir que el duque de Sessa cumpliera con su palabra de pagar la dote de 1.000 ducados por la entrada de su hija Marcela en el convento (González de Amezúa ed., 1943, IV: 72-73, 89-90, 97, 109).

Así pues, las relaciones de padrinazgo establecidas con motivo de matrimonios y bautizos eran un claro intento de garantizarse el compromiso de protección del señor hacia el criado y su familia, aunque este compromiso siempre dependía de la voluntad y situación que ocupaba dentro del entramado social de la corte el noble implicado y, por tanto, tenía un futuro incierto. Del mismo modo, en una época en la que el funeral, el entierro y, sobre todo, las misas dichas en beneficio del alma de un difunto tenían gran importancia para un creyente y exigían un importante dispendio, resulta significativo que Luis Vélez en su testamento incluyese como albaceas –junto a su hijo Juan Vélez y su última esposa, María López de Palacios– a dos nobles, el conde de Lemos y el duque de Veraguas, a cuyo servicio estaba el hijo de Vélez, a quienes convertía así en garante, no solo del cumplimiento de su testamento, sino de la salvación de su alma, por esto es a ellos a quienes directamente apela: “suplico y encargo hagan por mi alma lo que se pudiere, que yo fío de tan grandes príncipes y piadosos que lo harán”. Junto a ellos también figura como albacea un religioso del convento de San Jerónimo, donde debían decirse misas por su alma. Se trata de un patronazgo llevado a sus últimas consecuencias, más allá de la muerte. En las palabras de Vélez, no obstante, se intuye la propia experiencia en relación con una sistema que establecía vínculos inestables entre noble y artista: “y les dure este cargo todo el tiempo que fuere necesario aunque sea pasado el año del albaceazgo y otro mayor transcurso de tiempo” (Pérez Pastor, 1907: 514).

Ciertamente los documentos reunidos por Pérez Pastor sobre Vélez resultan tremendamente ilustrativos del modo en que se establecía esa lábil relación entre un noble y un artista a su servicio. Muchas veces los pagos que recibía de sus señores no eran directos, sino que, incluso mediando contratos, las donaciones se hacían a cuenta de los beneficios por rentas que el noble en cuestión debía percibir, pero que todavía no había recibido, de manera que Vélez, traspasaba por poder o vendía esas donaciones a otros (mercaderes, prestamistas o particulares), que se hacían cargo de adelantar el pago al interesado, pero reteniendo en ocasiones un interés a cuenta del riesgo que corrían por la carencia de la cobranza. Es así como Vélez operó con los 400 ducados recibidos del conde de Saldaña en septiembre de 1608 como ayuda de costa por su matrimonio con Úrsula Bravo “en parte y remuneración de muchos y buenos servicios que el dicho Luis Vélez de Guevara me ha hecho”

(Pérez Pastor: 500). En este documento el conde se refiere a Vélez como “mi gentilhombre de la Cámara”. Saldaña lo era a su vez de la cámara del rey. También actuó del mismo modo el poeta con los 500 ducados recibidos por su esposa como donación de sus señores los marqueses de Alcañices, a los que arriba me referí. Si convertimos en maravedís los 900 ducados que recibió el matrimonio, obtenemos la cifra de 337.500 maravedís. Si lo comparamos con las tablas salariales ofrecidas por Hamilton (1975: 418) para el año 1608, y en concreto con el salario anual de un mayordomo, el más alto de los registrados por Hamilton para personal de servicio, este cobraba 8.160 maravedís anuales<sup>15</sup>. Es decir, que la cantidad donada al matrimonio vendría a ser equivalente a cuarenta y una veces el salario anual de un mayordomo. Es cierto que Vélez se veía obligado a pedir prestado a cuenta de las donaciones que no siempre percibía de inmediato. Pero en todo caso, la comparativa creo que resulta bastante ilustrativa de la importancia de la donación.

Entre los beneficios en especie que podía deparar al artista su relación estable con un noble o con la Corona estaba la posibilidad de vivir en un apartamento en dependencias de la casa palaciega o en casas que eran propiedad de su señor, aunque esto no era una norma general. Parece que el conde de Saldaña y su esposa Luisa, hija de la duquesa del Infantado Ana de Mendoza, y heredera de este título, vivieron en casa de la duquesa madre (Cotarelo, 1916: 640), y es por eso que, en una notificación que se hace a Vélez en 1610, se indica que el poeta “vive en casa del duque del infantado” (Pérez Pastor, 1907: 501).

Al parecer, al margen de donaciones puntuales que el autor pudiera recibir del conde de Saldaña, tenía asignados unos gajes anuales para su manutención, cuyo derecho a cobro también podía traspasar por poder como medio para saldar cuentas que el poeta tenía pendientes por préstamos recibidos o por compras realizadas a algún mercader. Es lo que hizo por medio de una escritura de 8 de octubre de 1616, a cuenta de los gajes que debía recibir en febrero de 1617 que, según parece deducirse, era la fecha anual de recepción de los mismos. No se indica la suma que debía percibir por ello (Pérez Pastor, 1907: 501). Por entonces Luis Vélez estaba estrechamente

---

<sup>15</sup> Calculo el valor del ducado en 375 maravedís. El salario constatado por Hamilton corresponde a la región de Andalucía, pero me permite extraer una idea aproximada para la comparativa.

vinculado al círculo del conde. Recordemos solo que en otoño de 1617 se celebraron, promovidos por el duque de Lerma y sus familiares, grandes festejos en la villa de Lerma. Entre las fiestas organizadas por el conde de Saldaña, se representó *El caballero del Sol*, una comedia de gran aparato de Vélez. Uno de los relatores de las fiestas, al dar cuenta de la autoría de Vélez escribía: “puede creerse cuánto se esmeraría en esta [comedia] por servir en tal ocasión al conde, de quien es ordinario familiar, favorecido y estimado por sus buenas partes”<sup>16</sup>.

Gracias a otro documento de 30 de junio de 1618 sabemos que, mediante una escritura de 11 de septiembre de 1610, el conde se había comprometido a entregar 200 ducados anuales a Vélez por sus servicios “en cada un año durante sus días y vida con goce para principio de dicho año de 1610 en adelante consignados en los frutos y renta de la dicha mi encomienda mayor de Calatrava”. En el documento no se hace referencia alguna a que estos ducados fuesen los que le correspondían como “gajes” sino que se alude a ello como “una merced”, aunque podría responder al mismo concepto. Sea como sea, el hecho es que el 30 de junio de 1618, a Vélez el conde le debía de esta “merced” su totalidad, es decir 1.600 ducados, más otros 400 que sorprendentemente Vélez le “había prestado y socorrido en dineros de contado”. Es decir, le debía 2.000 ducados que debían ser pagados por Domingo Ibáñez de Ibaeta, administrador de la encomienda, de la renta que por ella percibiría el conde en septiembre de 1622, cosa a la que el administrador, por escritura del 10 de agosto de 1618 quedó comprometido explícitamente ante Vélez de Guevara. Casi un mes después, Vélez vendió por 1.000 ducados (la mitad de lo que le adeudaba el conde) el derecho al cobro de la deuda a su amigo el clérigo y poeta Felipe Bernardo del Castillo, de quien recibió el dinero ese mismo día. Probablemente esa venta, tan aparentemente perjudicial para Vélez, venía a saldar otras deudas contraídas por él con Bernardo del Castillo, como se desprende de las siguientes palabras: “de los otros mil ducados hago gracias y donación (...) al dicho

---

<sup>16</sup> El cronista añade: “Las personas que representaron fueron criados principales de la casa del conde (...) repartió muchas joyas ricas entre ellos, dejándolos a todos premiados con particulares prendas de su agradecimiento y estimación” (Herrera, 1618: 33r-v). El entremés fue de Antonio Hurtado de Mendoza, quien comenzó su carrera como poeta cortesano siendo paje de Saldaña. Hurtado es uno de los panegiristas que figuran al frente del poema de Vélez sobre la *Jura del príncipe* (1608).

licenciado Felipe Bernardo del Castillo, y no a los deudores, por muchas y muy buenas obras que dél he recibido y amistades que me ha hecho, dignas de mayor remuneración y paga” (Pérez Pastor, 1907: 500-505). Tras la caída política del duque de Lerma, en 1618, la situación de la familia en la corte se fue complicando, y además la esposa del conde fallecería poco después, en agosto de 1619, con lo cual las posibilidades de convertirse en duque consorte del Infantado se desvanecieron (recaería en su hijo Rodrigo). El testamento de la segunda esposa conocida de Vélez, Ana María del Valle, con quien había contraído matrimonio a comienzos de 1618, pone de relieve que la situación monetaria del matrimonio no era boyante a la altura de noviembre de 1619 y es probable que por esos años Vélez se viese perjudicado por la caída de Lerma y su entorno. En su testamento, la mujer de Vélez encargaba la venta de tres vestidos a su marido para que se pudiese costear 400 misas por su alma y su entierro: “porque si no es dellos no hay de dónde se hacer” (Pérez Pastor, 1907: 506).

Con la subida al trono de Felipe IV y la toma de poder de Olivares, los hijos de Lerma que habían ocupado lugares relevantes en la corte, se vieron desfavorecidos. En concreto, Saldaña fue despojado de su oficio de gentilhomme de cámara del rey y de caballerizo mayor e incluso de las rentas de su encomienda de Calatrava, aunque unos años después se vería rehabilitado por Olivares<sup>17</sup>. Este cambio de situación afectaría a sus criados y no es de extrañar que Vélez ante esta situación buscara una nueva protección, que encontró en el marqués de Peñafiel, Juan Téllez Girón, gentilhomme de la cámara del rey, primogénito del duque de Osuna, Pedro Girón. En realidad Vélez seguía en el entorno de influencia de los Sandoval, pues el marqués de Peñafiel estaba casado con Isabel de Sandoval y Rojas, nieta del duque de Lerma, e hija del duque de Uceda. El 16 de junio de 1621 el marqués de Peñafiel “considerando la obligación que tengo de remunerar y gratificar los servicios que me ha hecho y hace cada día Luis Vélez de Guevara, mi gentilhomme de cámara, que son muchos y a mí muy agradables y notorios”, según hacía constar en la escritura, le hizo donación de 400 ducados al año

---

<sup>17</sup> Sobre el ascenso y caída de Lerma, véase Ferós (2002). Para una breve semblanza de Saldaña, puede consultarse Santiago Martínez Fernández, “Diego de Sandoval y Rojas de la Cerda”, y sobre el marqués de Peñafiel, después duque de Osuna, puede verse Francisco Javier Gutiérrez Núñez, “Juan Tellez-Girón y Enríquez de Ribera”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <http://dbe.rah.es>).

“por todos los días de su vida y durante la mía”, a partir de 1 de enero de 1622. El 7 de enero de 1622 el marqués ratificó esta donación “por continuar los buenos servicios que dieron motivo a hacerle dicha merced”. De nuevo, como en anteriores ocasiones, Luis Vélez cedió, el 2 de diciembre de 1622, sus derechos al cobro de esta pensión a un mercader llamado Bartolomé Pichón, con el que consta que iba contrayendo deudas “por mercaderías sacadas de su tienda”, a cambio de 16.000 reales de contado que el mercader le entregó. Si llevamos a cabo la misma comparativa con el salario anual de un mayordomo, la cantidad en contado recibida por Vélez transformada en maravedís ascendió a 544.000 maravedís, es decir, algo más de sesenta y seis veces el salario anual de un mayordomo, que está computado todavía en 8.160 maravedís anuales en las tablas que Hamilton ofrece para el año de 1622 (1975: 419)<sup>18</sup>. Pero el 11 de enero de 1625 Luis Vélez se arrepintió de haber realizado esta venta por “la lesión enormísima que hay contra mí en la venta y cesión que le hice”, por lo que inició una demanda contra el mercader que desconocemos si prosperó (Pérez Pastor: 507-09). Hay que señalar que también el marqués de Peñafiel, después duque de Osuna, se vio afectado por el terremoto que produjo entre la aristocracia más cercana a los Sandovalés el cambio de rey y de válido.

Al igual que para otros artistas de su época, la mayor aspiración de Vélez en la búsqueda del patronazgo era lograr el acomodo en el entorno del rey y de la administración. Dada la inestabilidad a que estaba sometida la estructura cortesana por los cambios de poder, Vélez trató por estos años de asegurarse un puesto dentro del engranaje de oficios de servicio más cercanos a la familia real. De sus intentos en este sentido se conservan varios memoriales en verso. Algunas veces sus peticiones surgieron efecto y otras se vieron frustradas por diferentes razones. En uno de estos memoriales, el titulado “Luis Vélez pretendiendo la cámara del infante cardenal”, escribía “en mi fe constante / soy Luis de Espera-en-infante / como Juan de Espera-en-Dios” (Rodríguez Marín, 1908: 66). No logró en 1622 el puesto que pretendía en la casa del infante cardenal Fernando, hermano de Felipe IV. Sin embargo en 1623 fue nombrado ujier de cámara del príncipe de Gales, que había llegado por sorpresa a Madrid en un intento por cerrar su concierto matrimonial con la hermana de Felipe IV, la infanta María. De esta experiencia

---

<sup>18</sup> Calculo el valor de un real como equivalente a 34 maravedís.

(duró unos meses y el concierto fue un fracaso) dejó también constancia en una composición, satírica porque probablemente la debió componer cuando ya se sabía que el matrimonio se había frustrado y la burla a costa del “hereje”, buscando la gracia de Olivares, resultaba un recurso fácil y seguro: “¡Cancerbero del príncipe de Gales! / ¿En qué pecó mi padre ni mi agüelo? / ¡Aquí del conde de Olivares, cielo, / que me como de herejes garrafales!” (Rodríguez Marín, 67). Al marchar el de Gales, el todavía conde de Olivares, le nombró mayordomo del archiduque Carlos, tío del rey, que había llegado en noviembre de 1624 a Madrid y que murió, para desgracia de Vélez, al mes siguiente. Lo relataba, también en tono burlesco, a comienzos de 1625, en un “Memorial de Luis Vélez de Guevara, pidiendo al rey merced de ayuda de guardarropa en Madrid” en el que se lamentaba: “Murióseme el archiduque (...) / arrugóseme la plaza, / derrengóseme la suerte / anublóseme la gula / y cayóseme el pesebre” (Rodríguez Marín: 69)<sup>19</sup>. Tampoco consiguió la plaza de guardarropa que solicitaba al rey, tras hacerle mención de todos sus servicios y méritos y rogar una vez más: “Permitidme lugar donde / pueda miraros, si puede / a tanto regio esplendor / menos que águila atreverse” (Rodríguez Marín: 72). Sin embargo, por un documento en que se hace relación de los ujieres de cámara de Felipe IV que “gozan plazas al día, casas de aposento, médico y botica”, sabemos que Vélez juró el cargo el 4 de abril de 1625 y entró en gajes el uno de enero de 1635 (Cotarelo, 1917: 149). Es cierto que no empezó a cobrar gajes por el oficio hasta años después de jurarlo, pero también es cierto que eso le permitió unos beneficios en especie que no eran poca cosa en la época: le aseguraban casa y una especie de cobertura médica, que incluía los gastos de botica, además de proporcionarle la ansiada cercanía al monarca y a la nobleza de su entorno. En un par de memoriales, uno al rey y el otro al conde-duque, compuestos en 1629, Vélez solicitaba una ayuda de costa que le permitiese vestir a tono con su obligación de acompañar al rey en su jornada a Zaragoza, y en ellos recordaba que no recibía los gajes correspondientes a su oficio y tenía una familia que alimentar. Hay que tener en cuenta, a la hora de ponderar las deudas y permanentes necesidades económicas de Vélez, el coste elevado de la vida en la corte, sobre todo para alguien para quien, al igual que sucedía con muchos nobles, la apariencia

---

<sup>19</sup> Vélez alude a la abundancia de manjares de que pudo gozar el poco tiempo que estuvo al servicio del archiduque quien, según se decía, murió tras un atracón de comida.



resultaba un valor de cotización social por sí mismo y el desempeño de puestos en la cercanía de grandes señores o del mismo rey le obligaba a la construcción de una imagen social apropiada a su condición.

Por fin el 21 de marzo de 1633 Felipe IV hizo “merced a Luis Vélez de Guevara de 200 reales cada mes” (Cotarelo, 1917: 157). Si comparamos esa cantidad, convertida en maravedís y multiplicada por doce meses, el resultado es que, aparte de los beneficios ya comentados (casa, médico y botica), el salario anual de Vélez era de 81.600 maravedís, diez veces más que el salario de un mayordomo común, que en 1633 todavía se cifra en las tablas de Hamilton en 8.160 maravedís (1975: 419). Por esos años Vélez desplegó una vida bastante activa como poeta en palacio, como muestra su protagonismo como presidente en la *Academia burlesca que se hizo en Buen retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande, año de 1637* (Julio ed.: 2007), en el marco del conjunto de fiestas motivadas por la presencia en la corte de María de Borbón, princesa de Carignan, y la celebración por el nombramiento de Fernando III como rey de Romanos, que tuvieron lugar coincidiendo con el periodo de Carnaval, en febrero de ese año, entre las cuales también se representaron varias comedias, entre ellas una de Luis Vélez.

Pero Vélez no solo vivió al abrigo de la nobleza o de la Corona. El teatro comercial había instaurado una nueva posibilidad de obtener beneficios de la propia obra. Él mismo declaraba en 1637 haber sudado “consonantes de sangre” en “cuatrocientas comedias que he hecho” (Julio, ed., 2007: 34), cifra repetida por su hijo en su nota biográfica (Paz y Melia, 1902: 130) y por José Pellicer en sus *Avisos* (Cotarelo, 1917: 168). No podemos saber con exactitud cuánto le pudo reportar esta faceta de su trabajo, pero no debió de ser poco. Incluso si la cifra de cuatrocientas comedias hubiese sido muy inflada por Vélez –fuente probable del testimonio repetido por otros–, tan solo con la mitad de lo declarado resulta evidente que el negocio teatral también le reportó importantes beneficios. Sabemos, por una carta de Lope al duque de Sessa, escrita a fines de 1614, que Luis Vélez vendía por aquel entonces comedias a Hernán Sánchez de Vargas: “Sánchez trae todas las comedias del Andalucía, y tiene a Luis Vélez y otros poetas que le acuden con los partos de sus ingenios” (DICAT: 2008). También los encargos municipales se sumaban a los de las compañías, y algunos datos de archivo nos muestran cómo cotizaban sus obras en el mercado teatral en determinados periodos. Así, en 1616, los diputados

del Reino de Aragón quisieron conmemorar la beatificación de la santa aragonesa Isabel, reina de Portugal, y se conserva el cruce epistolar entre el municipio y el comisionado en Madrid para este efecto. Inicialmente se pensó en Lope de Vega para el encargo, pero el Fénix en ese momento no se hallaba en la corte, por lo que el comisionado propuso a Luis Vélez “poeta moderno”, “porque las que son a lo divino las hace casi mejor que Lope de Vega”. Pero advertía: “y en lo que toca al precio, costará 600 reales, y no lo hará por los 300 que V. S. me ordena que yo dé” (Cotarelo, 1916: 648). Ese mismo año, la compañía de Pedro Cebrián representó dos autos suyos con motivo del traslado del Santísimo Sacramento al monasterio de Descalzas Bernardas que había hecho edificar el duque de Uceda y recibió por cada uno 200 reales (Pérez Pastor, 1907: 501). También sabemos, por una carta autógrafa, publicada por Pérez Pastor y fechada en 10 de febrero de 1633, que solicitó del comisario del Corpus de Madrid que se le adelantasen los 400 reales que se le tenían que pagar por hacer un auto para las fiestas de ese año. Lo mismo haría en 1636, recibiendo un préstamo el 13 de enero del arrendador de los corrales de Madrid de 500 reales a cuenta de una comedia “que hizo para el arrendamiento de los corrales de esta corte”. No se constata la cantidad, que recibió por escribir el auto titulado *Ícaro*, hoy perdido, para las fiestas del Corpus de Madrid de 1641 (Pérez Pastor, 1907: 512), pero pudo rondar, entre los 200 y los 300 reales.

Luis Vélez, a diferencia de otros poetas dramáticos de la época, no se preocupó en publicar sus comedias en *Partes* o no encontró mecenas interesados en su publicación, así que la fijación de su corpus dramático es problemática<sup>20</sup>. Germán Vega (2005: 49) ha calculado que la producción conservada del autor ronda las ochenta comedias, dejando al margen los autos. De ellas, una parte muy importante es de asunto histórico y, como el mismo investigador señala, no resulta casual que esto sea así, pues en este punto los intereses de la nobleza por difundir las hazañas de sus antepasados y los del dramaturgo por captar la atención nobiliaria se entrecruzan. Aunque no

---

<sup>20</sup> Salas Almela (2015) ha documentado el intento frustrado por parte de Vélez en 1629 para que el duque de Medina Sidonia costeara el “papel” de una de sus obras que, según deduce dicho investigador, sería *El diablo cojuelo*, finalmente publicada en 1641 bajo la protección del duque de Pastrana. En cuanto a sus comedias, hay que señalar la valiosa labor de publicación de ediciones críticas de sus obras que lleva a cabo la editorial Juan de la Cuesta (Newark, Delaware), proyecto desarrollado bajo el impulso de G. Peale.

fueran cuatrocientas las comedias escritas por Vélez, y redujésemos drásticamente la cifra a tan solo un centenar, aplicando una media de 500 reales por comedia, el montante resulta significativo: 50.000 reales, es decir, 1,700.000 maravedís o, lo que es lo mismo, aproximadamente 4.500 ducados<sup>21</sup>. Si redujésemos a la mitad de lo declarado por Vélez el número de comedias escritas, es decir, a doscientas, habría que doblar la cifra de ganancias. A ello habría que sumar sus ingresos por los autos (se conservan apenas tres), y lo que Vélez pudo cobrar por sus bailes y entremeses<sup>22</sup>. Resulta evidente que en el caso de Vélez, como en el de otros dramaturgos, el teatro comercial abrió una nueva puerta a ingresos externos y también un balcón para su visibilización social.

Luis Vélez ejemplifica un conflicto clave, que se manifiesta ya incipientemente en el siglo XVII, especialmente y por sus características en el ámbito del teatro: el conflicto entre una producción para el mercado y una producción para el mecenazgo, el conflicto entre la conciencia profesional de autor que empieza a descubrirse a sí misma (en el caso de Lope claramente expresada, aunque no exenta de contradicciones en sus formulaciones), y el peso de la imagen dominante del escritor servidor, que trata de ser aceptado, justamente por sus servicios literarios, en el ámbito ennoblecido y ennoblecedor de la cultura cortesana. Es la búsqueda de esa aceptación la que sustenta un discurso insistentemente pedigüeño, de sumisión, que forma parte de las estrategias de promoción social del artista en una sociedad de estructura clientelar, en la que alcanzar el patronazgo del rey y los nobles era un objetivo para la estabilidad personal y familiar del escritor. En el caso de Vélez, sus reiteradas súplicas y peticiones económicas ocasionaron la chanza incluso del mismo de Lope de Vega –en nada ajeno a este tipo de discurso– e incluso la burla explícita de su amigo Antonio Hurtado de Mendoza<sup>23</sup>. Su

---

<sup>21</sup> Aunque, como se declara en el mencionado documento de 1616, la cifra de una comedia de Vélez podía rondar los 600 reales, hago el cálculo a la baja, entendiendo que no siempre sería así. En esa media cifra García Reidy (2013: 174) el precio de una comedia de Lope a la hora de calcular sus ingresos.

<sup>22</sup> Spencer y Shevill (1937) sigue siendo fundamental para una visión cuantitativa general del número de obras de Vélez, aunque con posterioridad se hayan eliminado o añadido algunas piezas a su producción.

<sup>23</sup> Es bien conocida la broma de Lope, quien en una carta al duque de Sessa de 1618, en la que le solicitaba una sotana en una breve composición en verso, añadía al final de la misma: "Parece cosa de Luis Vélez". La amistad entre ambos venía de lejos y también es conocida por

testamento, fechado el 5 de noviembre de 1644, cinco días antes de su muerte, en el que declara “estar muy alcanzado y necesitado de hacienda para poder disponer y dejar las misas que yo quisiera por mi alma”, fue utilizado por parte de la erudición tradicional como prueba de que murió en la pobreza. En él declara deudas menores, contraídas especialmente con diversos mercaderes por telas y aderezos, y algún préstamo de mayor cuantía: uno de 100 ducados a un religioso, otro de 100 reales a un “cajero que fue de los Fúcares” y otro de 200 reales a un canónigo de Zamora (Pérez Pastor, 1907: 513-15). No obstante, es difícil saber hasta qué punto estaba “alcanzado” realmente, pues no conservamos inventario de sus bienes, bienes que ordenaba vender tras su muerte para pagar sus deudas, dejando heredera del resto a su mujer, María López, tutora y curadora de sus dos hijos pequeños. Al menos por esto se deduce que, según su previsión, con ellos podía pagar sus deudas y dejar herencia a su familia. No obstante, parece cierto que sus problemas económicos persistieron hasta el final de su vida. Tan solo dos años antes, en abril de 1642, Vélez había solicitado al rey que su oficio de ujier se traspasase a su hijo mayor, el poeta Juan Vélez de Guevara, alegando “que se halla con algunos achaques para no asistille”. Juan sucedió a su padre en junio, pero la familia debía estar en apuros, pues el hijo trató de vender el oficio “para remediar con él dos hermanas que tiene”. Finalmente, esta venta no se llevó a efecto y Juan permaneció como ujier de cámara, y estaba al servicio del duque de Veraguas a la muerte del padre, quien, como hemos visto, nombró al duque como uno de sus albaceas<sup>24</sup>. El que Vélez en su testamento declarase deudas menores y algún préstamo de mayor cuantía, no debe oscurecer el hecho de que las ganancias y beneficios en especie de Vélez, obtenidos a partir del patronazgo nobiliario y de la Corona, así como del teatro comercial, no debieron ser desdeñables. Entrar en el terreno resbaladizo del carácter humano de Vélez para justificar sus apuros

---

otra carta del Fénix la mediación de Lope en 1608 a favor de Vélez por algún enfado que había tenido con conde de Saldaña (González de Amezúa ed., 1943: 17 y 1941: 9). Con Antonio Hurtado Vélez coincidió siendo ambos criados en casa de Saldaña y mantuvieron su amistad a lo largos de los años. Se conservan unas décimas de Vélez solicitándole dinero y la respuesta jocosa de Hurtado negándosele (Hurtado de Mendoza, 1728: 70)

<sup>24</sup> Sobre Juan Vélez de Guevara, véase la introducción a la edición de Varey, Shergold y Sage (1970), especialmente pp. xx-xxi

económicos, sin más fundamentos biográficos de los que hoy tenemos, no creo que resulte productivo.

En fin, Luis Vélez no eligió el camino del ejercicio de profesiones liberales, siendo médico o jurista con aficiones literarias, como algunos de los miembros de su familia (su propio padre o su hermano), sino que siguió el camino de un artista pretendiente en la corte. A pesar de sus quejas y de sus deudas permanentes, Vélez vivió toda su vida adulta al arrimo de la nobleza, un *modus vivendi* que generaba una indiscutible ansiedad por la falta de seguridad implícita al funcionamiento social del momento, pero que pudo complementar con el producto obtenido por la venta de sus comedias. Finalmente alcanzó un puesto en palacio, algo que Lope de Vega, por ejemplo, no lograría a pesar de sus reiteradas peticiones, y pudo incluso legar a su hijo un oficio que le permitiría la subsistencia en el entorno de la corte, sin necesidad de recorrer el tortuoso camino que había transitado su padre. Probablemente a Luis Vélez le hubiese satisfecho saber que Pellicer lo recordaba tras su muerte como “uno de los mejores cortesanos de España”.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- COBOS RINCÓN, Mercedes (1996). "Sobre la autoría del diario de la jornada de don Rodrigo de Castro al recibimiento de Margarita de Austria, atribuido a Luis Vélez". En Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época: IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 237-246.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1916). "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas", *Boletín de la Real Academia Española*, 3, pp. 621-652.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1917). "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas", *Boletín de la Real Academia Española*, 4, pp. 137-71, 269-308, 414-44.
- COTARELO VALLEDOR, Armando (1945-1946). *El cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación de Monforte de Lemos*. Madrid: Magisterio Español, 2 vols.
- DAVIES, Gareth A. (1971). *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza*. Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.
- DAVIES, Gareth A. (1983). "Luis Vélez de Guevara and Court life". En C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 20-38.
- DÍAZ DE NORIEGA Y PUBUL, José (1975). *La devolución de la blanca de la carne en Sevilla*, tomo I, Madrid: Hidalguía.
- DICAT (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, T. Ferrer Valls et al. Kassel: Edition Reichenberger.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín (1941). "Un olvidado poema de Vélez de Guevara", *Revista de bibliografía Nacional*, 2, n.º 1-2, pp. 91-176.
- FERÓS, Antonio (2002). *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013). *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín ed. (1941-1943). *Epistolario de Lope de Vega*, t. III y t. IV. Madrid: Real Academia Española.
- HAMILTON, Earl H. (1975). *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*. Trad. de Ángel Abad. Barcelona: Ariel.
- HERRERA, Pedro (1618). *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio (1728, 2.<sup>a</sup> ed.). *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas*. Madrid: Juan de Zuñiga.
- JULIO, M.<sup>a</sup> TERESA, ed. (2007). *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MARTÍN OJEDA, Marina y C. George Peale (2017). *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- PAZ Y MELIA, Antonio (1902). "Nuevos datos para la vida de Luis Vélez de Guevara, *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, VII, pp. 120-130.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1907). *Bibliografía madrileña. III*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1908). "Cinco poesías autobiográficas de Luis Vélez de Guevara", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 7-8, pp. 62-78.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1918). *Introducción a Luis Vélez de Guevara: El diablo cojuelo*. Madrid: La Lectura.
- RODRÍGUEZ MOSQUERA, María José (2013). *Flores de Baria Poesía (Mexico, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.
- SALAS ALMELA, Luis (2015). "El diablo en la gaveta: Vélez de Guevara, el VIII Duque de Medina Sidonia y el patrocinio nobiliario". En José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*. Huelva: servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 241-264.
- SPENCER, Forrest E. y Rudolph Shevill (1937). *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and bibliography*. Berkley: University of California Press.

- VAREY, John E., Norman Shergold y Jack Sage eds. (1970). Juan Vélez de Guevara: *Los celos hacen estrellas*. London: Tamesis Books.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2005). "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro". En Marina Martín Ojeda (ed.), *Écija, ciudad barroca*. Écija: Ayuntamiento de Écija, pp. 49-70.
- ZUGASTI, Miguel y Antonio Cortijo Ocaña (2015). "La *Comedia de la sortija* (Monforte de Lemos, 1594)". En Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, pp. 450-464.



# EL INGENIOSO HIDALGO ANTONIO GARCÍA DE PRADO\*

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY

Universidad de Salamanca

El actor y autor de comedias Antonio García de Prado y Peri fue uno de los profesionales del teatro más importantes de la primera mitad del siglo XVII, como destacó en su día Emilio Cotarelo y Mori (1916: 43). El trabajo de archivo que se ha ido llevando a cabo durante más de un siglo ha permitido recuperar una cantidad significativa de documentos relacionados con la vida privada y profesional de este hombre de teatro, pero los fondos todavía guardan más noticias a la espera de que la labor de los investigadores las dé a conocer. En las páginas que siguen presento una nueva serie de documentos que aportan información sobre el origen y familia de Antonio García de Prado que hasta hoy se desconocía y que además permiten completar algunos aspectos de su actividad profesional entre los años de 1640 y 1643.

Antonio García de Prado nació hacia 1594, según se deduce de una declaración suya hecha el 7 de octubre de 1631<sup>1</sup>. Cotarelo (1916: 43-45) pensó que pudo haber nacido en Madrid y ser pariente de otro célebre representante, Melchor de Prado. Sin embargo, como se señala en *DICAT*, “no existe hoy ninguna prueba documental que apoye estas conjeturas” (Ferrer

---

\* Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación financiados por el MINECO con las referencias FFI2015-65197-C3-1-P, FFI2015-71441-REDC y FFI2015-66216-P.

<sup>1</sup> Toda la información en este trabajo sobre la actividad de Antonio García de Prado y otros actores está tomada, cuando no se indica otra fuente concreta, de la base de datos *DICAT* (Ferrer Valls *et al.*, 2008).

Valls et al., 2008). Un documento del que daré cuenta a continuación aclara por fin cuál es la verdadera patria chica de Antonio y arroja luz sobre sus orígenes familiares. La verdadera importancia de los parientes de este actor y autor radica en sus cónyuges y descendientes, pues Prado fue el inicio de una importante saga familiar de representantes. De los ocho o nueve hijos que Antonio tuvo con sus tres esposas, los cuatro que sabemos con seguridad que sobrevivieron a la niñez tuvieron sus propias carreras como representantes: Lorenzo (fruto de su matrimonio con Isabel Ana de Ribera), Sebastián Luis, María (ambos de su matrimonio con la también actriz Francisca de San Miguel) y José Antonio (que tuvo con su tercera esposa, la célebre representante Mariana Vaca de Morales).

La actividad profesional de Antonio García de Prado está documentada a partir de 1614, cuando fue actor en la compañía de Juan Acacio. Trabajó también en la formación de Alonso de Riquelme en la siguiente temporada teatral, y desde la temporada de 1621 aparece ya dirigiendo su propia compañía, actividad que desempeñaría ininterrumpidamente durante treinta años, hasta su muerte en abril de 1651. Gran parte de la actividad teatral de Prado y su compañía se desarrolló en Madrid y pueblos aledaños, pero también representaron durante largas temporadas en Valencia y Andalucía (Granada, Málaga, Sevilla y Córdoba), e hicieron giras más breves por localidades como Ávila, Benavente, Lisboa, Valladolid, Toledo o Salamanca, entre otras. Estuvo también muy implicado en la creación de la cofradía de actores de Nuestra Señora de la Novena en la iglesia madrileña de San Sebastián: fue uno de los miembros fundadores en 1631-1632, intervino en la gestión de sepulcros para actores en diferentes ciudades y en 1649 colaboró para reunir fondos para finalizar las obras de la capilla de Nuestra Señora de la Novena.

Como autor de comedias estrenó y representó obras de Lope de Vega hasta al menos 1626 (García Reidy, 2013: 124), incluyendo textos como *Amor con vista*, *El abanillo*, *El marqués de las Navas*, *El piadoso aragonés* o *Sin secreto no hay amor*; así como comedias de Calderón de la Barca (*El secreto a voces*, *Los tres mayores prodigios*, *La primer flor del Carmelo*, *La humildad coronada*), Tirso de Molina (*Por el sótano y el torno*), Luis Vélez de Guevara (*El príncipe Escanderbey*), Guillén de Castro (*La tragedia por los celos*), Quiñones de Benavente (*Los sacristanes burlados*, *El martinillo*, *Las dueñas*, *La puente*

segoviana) o Diego Jiménez de Enciso (*El primero duque de Florencia*). Este listado, para nada exhaustivo, es un indicio de la relevancia de Antonio García de Prado y su compañía durante tres décadas esenciales en la actividad teatral barroca. De hecho, su compañía fue contratada en numerosas ocasiones para hacer representaciones particulares en palacio y fue también –desde 1623– una de las escogidas varios años por el ayuntamiento de Madrid para representar durante las fiestas del Corpus y obtuvo en ocasiones la joya a la mejor compañía.

Este éxito se cimentó en la calidad profesional de Antonio de Prado, pues destacó por sus dotes como actor, mérito que el autor de la *Genealogía* se encargó de remarcar y defender al referir cómo fue “autor y muy buen representante, y estas me aseguran ser las noticias ciertas, por si encontraren otras que se diferencien o no correspondan” (Shergold y Varey, 1985: 109). En otras palabras: Prado era un auténtico ingenio teatral. Una relación recoge una anécdota relativa a sus habilidades interpretativas. El duque de Neoburgo, quien pasó cinco meses en Madrid desde octubre de 1624 para visitar al monarca español, quedó impresionado al ver a Prado representar la figura del Emperador y no solo le recompensó generosamente, sino que quiso llevarlo como maestro de español a Alemania (aunque esto parece que no llegó a suceder):

se agradó en verle representar la figura del Emperador, su agüelo, le entregó 300 reales de a ocho, cuatro sortijas y una cadena con medalla, y un coche de cuatro caballos, y 300 reales de a ocho para mantillas a una hija suya, y se le lleva consigo para enseñar la lengua española a sus pajes y le da 500 escudos de sueldo, casa y leña y veinte florines cada mes. (Cotarelo y Mori, 1916: 55)

La documentación que hasta ahora no se había manejado al trazar la actividad de Antonio García de Prado corresponde a un pleito que contra él entabló Francisco Ortiz en la primavera de 1643, documentación que se conserva en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid<sup>2</sup>. El 3 de mayo de 1643, Francisco Ortiz, residente en Valladolid, presentó ante el teniente de corregidor un escrito en el que declaraba que Antonio García de Prado,

---

<sup>2</sup> La documentación del pleito está recogida en Pleitos Civiles. Alonso Rodríguez (F) Caja 2023,1. En el mismo archivo se conserva también la ejecutoria del pleito, en el Registro de ejecutorias, Caja 2725,139.

también residente en Valladolid<sup>3</sup>, le debía 1.500 reales<sup>4</sup> que se había comprometido a pagarle el día de San Juan del año pasado de 1642 y que contaba con una cédula escrita para demostrarlo. Francisco solicitaba a la justicia que obligara a Prado a reconocer esta deuda y a pagarla. Ortiz adjuntó la cédula mencionada, que se incorporó a la documentación. Dicha cédula, escrita y firmada por Antonio de Prado, quien declaraba ser autor de comedias por Su Majestad, estaba fechada en Madrid el 29 de septiembre de 1641 y en ella reconocía la deuda con Francisco Ortiz “de resto de ciertas cuentas” (“Pleito”, 1643: 5) y se comprometía a pagarle el día de San Juan de 1642<sup>5</sup>.

Este Francisco Ortiz era también representante, como se identifica explícitamente en un poder del 7 de mayo de 1643 referente a este pleito. Por la información recogida en *DICAT* sabemos que estuvo casado con la también actriz Úrsula de Torres. Su actividad profesional se documenta por primera vez en 1636, como cobrador de la compañía de Pedro de la Rosa, y posteriormente en 1640, cuando formaba parte de la formación de Bartolomé Romero. La siguiente noticia que hasta la fecha poseíamos de Ortiz data de 1645, cuando está documentado en Madrid en febrero de ese año y, en fecha indeterminada, en Valladolid, tal vez en la compañía de Antonio de Prado, tal y como se sugiere en *DICAT*. Antonio y Francisco debieron de reconciliarse tras el pleito que mantuvieron unos años antes, en 1643, y volverían a trabajar juntos al menos durante la temporada teatral de 1650. La actividad de Francisco Ortiz como miembro de una compañía se documenta

---

<sup>3</sup> En *DICAT* hay constancia de una obligación, fechada en Madrid el 31 de marzo de 1643, por la que Antonio García de Prado se comprometía a ir a Valladolid para Pascua de Resurrección, que ese año se celebró el 5 de abril, y representar en la casa de comedias todos los días que estuviese en la ciudad. Cotarelo (1916: 67) supuso erróneamente que este contrato se anuló, pero un documento sin fecha recogido en *DICAT* y, sobre todo, las noticias que ahora apporto confirman que estuvo allí, muy probablemente representando durante abril y con problemas legales durante mayo.

<sup>4</sup> La documentación es contradictoria respecto de la cantidad adeudada, pues en el pedimento original, firmado por Francisco Ortiz, se afirma primero que Prado le debía 1.800 reales, para la segunda vez que menciona la cantidad en el breve documento –de una página– esta es de 1.500 reales. En la cédula de reconocimiento de deuda que Ortiz presentó, de mano de Antonio García de Prado, este reconoce deberle 1.800 reales. Sin embargo, a partir de ese momento toda la documentación del pleito se refiere sistemáticamente a la deuda como de 1.500 reales, que es la cantidad que tomaré como de referencia.

<sup>5</sup> La presencia de Prado en Madrid a principios de otoño de 1641 está bien documentada por otras fuentes en *DICAT*.

esporádicamente hasta 1661, pues la mayoría de los documentos conservados atañen a su labor de concertar representaciones en nombre de su mujer y que tuvieron lugar en poblaciones de los alrededores de Madrid. Es verosímil suponer que Francisco Ortiz trabajó para la formación de Prado en la temporada teatral de 1641 (dado que la temporada anterior la comenzó en la compañía de Bartolomé Romero) y de ahí procediera la deuda “de resto de cuentas” que en septiembre de dicho año el autor se comprometió a saldar el día de San Juan de 1642.

Como resultado de la petición de Francisco Ortiz, se ordenó a Antonio de García de Prado que hiciera una declaración acerca de la cantidad adeudada. Prado reconoció como suya la cédula presentada por Francisco Ortiz y que le adeudaba 1.500 reales<sup>6</sup>. Ante esta declaración, Ortiz pidió entonces ejecución contra la persona y bienes de Prado en pago por el dinero que se le debía. El 6 de mayo las autoridades emitieron un auto por el que ordenaron a los alguaciles que dieran mandamiento de ejecución contra Prado por su deuda. Ese mismo día, temprano por la mañana, un alguacil “trabó el requerimiento en un ferreruelo de paño negro que traía puesto Antonio de Prado” (“Pleito”, 1643: 12) y le solicitó un fiador de saneamiento. Al no hacerlo, el alguacil llevó al autor de comedias a la cárcel pública de la ciudad. No era la primera vez que Antonio García de Prado pisaba la cárcel por una deuda, pues en octubre de 1631 también fue encarcelado en Sevilla por una deuda de 2.500 reales que tenía con el arrendador del corral de la Montería de Sevilla, como se recoge en *DICAT*. Como enseguida veremos, también en 1640 volvió Prado a pasar por la cárcel por una deuda. El hecho de que el sistema legal español de la época impusiera cárcel por delitos menores y que las dinámicas económicas del sistema teatral de la época llevaran a los autores de comedias depender mucho de préstamos, frecuentemente encadenados entre los lugares a donde acudían a representar, provocaron que más de un actor o autor pasara tiempo en la cárcel por deudas.

Al día siguiente de que Prado ingresara en prisión, el 7 de mayo, otorgó un poder a los procuradores Juan Álvarez y Julián de Murga para que actuaran en su nombre durante el pleito, siendo testigos Manuel Pérez, Pedro de Ávila y Alonso Serrano, vecinos de la ciudad. Francisco Ortiz otorgó otro poder

---

<sup>6</sup> La declaración está fechada en Valladolid el 28 de abril, pero esto entra en contradicción con la fecha en que Francisco Ortiz presentó su petición inicial, el 3 de mayo.

similar, ante los mismos testigos, para los procuradores Bartolomé de Salazar y Manuel García. Ese mismo día Juan Álvarez presentó un escrito en nombre de Antonio García de Prado, en el que este declaraba ser autor de comedias por Su Majestad y natural de la ciudad de Murcia. En el escrito Prado afirmaba que era “hijo de algo notorio de sí y sus padres y agüelos, y por tal es declarado” (“Pleito”, 1643: 13). Solicitaba por ello que, de acuerdo con los privilegios derivados de su condición –no se podía tener preso a un hidalgo por deudas–, se le diese la libertad y se le devolviesen los bienes embargados. Para demostrar su condición de hidalgo, Prado presentó una información y auto otorgados por la justicia de Murcia, junto con el juramento necesario. La documentación aportada, que se incorporó a la del pleito vallisoletano, estaba firmada por José de Albornoz, escribano del reino de Murcia, y se refiere a otro pleito por deudas que Prado había tenido en la ciudad de Murcia en el otoño de 1640.

Este pleito anterior comenzó el 17 de septiembre de 1640, cuando don Antonio Álvarez de Silva, vecino y jurado de la ciudad de Murcia, declaró que Antonio García de Prado, vecino de dicha ciudad, le debía 800 reales, como recogía una cédula a su favor<sup>7</sup>. El 18 de septiembre Antonio García de Prado reconoció esa deuda y el 6 de octubre Antonio Álvarez de Silva pidió ejecución contra Prado por la deuda, por lo que se le metió en la cárcel. El 15 de octubre Prado declaró que era hijo y nieto de hidalgos, y por lo tanto debía tener “las exenciones y preeminencias de los hijosdalgo notorios”. Prado también afirmó ser “natural desta ciudad y residente en ella, hijo legítimo y natural de Pedro García y María de Prado, mis padres difuntos”, ser hidalgo y descendiente de

---

<sup>7</sup> La presencia de Prado en Murcia en 1640 solo está documentada indirectamente en *DICAT* por un pago que el clavario del Hospital General de Valencia hizo en diciembre por los gastos de transportar a la compañía de Prado a la ciudad desde Murcia. La compañía de Prado llegó a Murcia desde Andalucía, donde estuvo representando en la primavera y principios de verano de 1640. El 15 de julio debía empezar a representar en Málaga, aunque Rafael Sánchez Martínez (2009: 51, 181) documenta que se esperaba la llegada de la compañía de Prado a Murcia hacia esas fechas. Es probable, pues, que Prado no pasara mucho tiempo en Málaga y que llegara con un poco de retraso a Murcia sobre lo inicialmente previsto. El pleito del que aquí doy cuenta, y que mantuvo a Prado en la cárcel de Murcia hasta el 2 de noviembre, afectó el compromiso que tenía de empezar a representar con su compañía en Valencia hacia el 15 de octubre, y a la altura del 23 de octubre el Hospital General de la ciudad barajó la posibilidad de contratar a la compañía de Juan Vivas en caso de que Prado no pudiese cumplir con su contrato. Finalmente, la formación de Prado empezó a representar en Valencia el 13 de diciembre de 1640 tras solventarse el pleito en Murcia.

hidalgos y que, por tanto, no podía estar en la cárcel por deudas, porque “lo fueron el dicho Pedro García, mi padre, Bartolomé García de Peri, mi abuelo paterno, y Pedro de Prado y María García, mis abuelos maternos, y los demás mis ascendientes habidos y tenidos por tales”. Declaró ser hijo legítimo de sus padres “y nieto de los dichos Bartolomé García de Peri y Teresa Mateos, mis abuelos paternos, y del dicho Pedro de Prado y María García, mis abuelos maternos, vecinos que fueron de dicha ciudad” (“Pleito”, 1643: 16), y que todos ellos habían gozado de los privilegios propios de hidalgos.

Para demostrar su condición de hidalgo y la de su familia, los días 16 y 17 de octubre declararon a favor de Prado una serie de testigos que eran vecinos de Murcia: Ginés Soriano; Antonio Muñoz de Saldívar, racionero de la iglesia; don Pedro Díaz Navarro, regidor; el licenciado Pedro Márquez Malo, presbítero; don Alonso de Girón y Fonseca; Luis de Ginés Bergano, escribano de número; don Pedro Jumilla, alguacil de la ciudad; el licenciado Antonio Tomás; Pedro Asiento, cirujano; José Caballo, escribano; Joan Miguel de Rovira, presbítero; y el escribano Ginés García de Cuéllar. Las declaraciones de todos ellos discurrieron en los mismos términos: afirmaron conocer y haber tratado a los padres y abuelos paternos de Prado, que todo el mundo los tenía por cristianos viejos, “limpios de toda mala raza” e hijosdalgo, y que guardaban “todas las honras, gracias, franquezas, prerrogativas e inmunidades que se deben y acostumbran guardar a los tales hijosdalgos” (“Pleito”, 1643: 18). Luis de Ginés Bergano añadió que conocía a Antonio García de Prado desde muy niño en Murcia, donde nació. El resultado de estas declaraciones y de la demostración de la condición de hidalgo de Prado fue que el 2 de noviembre de 1640 se le declaró libre y se le devolvieron los bienes confiscados.

Tras la documentación generada por el pleito de Murcia se incluye también una petición firmada por Antonio García de Prado, fechada el 25 de octubre de 1642 y presentada ante las autoridades de la ciudad de Toledo, donde residía en esa fecha<sup>8</sup>, en la que Prado adjuntaba la antedicha información “de su nobleza” (“Pleito”, 1643: 29) y pidió ser amparado. La

---

<sup>8</sup> La presencia de Prado con su compañía en Toledo en 1642 está documentada en DICAT a partir de un contrato fechado a finales de mayo por el que se comprometía a representar allí desde finales de agosto, pero el plazo no se cumplió y el 9 de septiembre se firmó un nuevo contrato. El poder del que doy noticia documenta que Prado cumplió esta vez con su compromiso y llegó a Toledo en algún momento del otoño.

justicia toledana, tras comprobar que la información aportada demostraba la nobleza de Prado, le otorgó “las preeminencias y excenciones” (“Pleito”, 1643: 29) que tenía como hidalgo en los reinos de Castilla. Prado prefirió prevenir antes que curar y de ahí que solicitara en 1642 –probablemente nada más llegar a Toledo– el reconocimiento de sus derechos para impedir que le pudiera pasar lo mismo que en Murcia dos años antes.

Como podemos comprobar, a la altura de la primavera de 1643, cuando se inició el pleito entre Francisco Ortiz y Antonio García de Prado en Valladolid, este conocía bien el proceso por el que tenía que pasar para salir de la cárcel. La documentación presentada relativa al pleito en Murcia de 1640 y la petición en Toledo de 1642 demostraban la condición de hidalguía de Prado para la justicia de Valladolid y, por consiguiente, que no podía estar preso por deudas. La liberación de Prado no fue inmediata por el farragoso proceso legal. Si el 7 de mayo de 1643 Prado había presentado la documentación, la justicia mandó dejarlo libre el 14 de mayo, pero ese mismo día uno de los apoderados de Francisco Ortiz apeló contra el auto de liberación. El 19 de mayo la justicia local confirmó el auto del día 14 y el 21 notificaron su decisión a Francisco Ortiz. El 29 de mayo se volvió a confirmar el auto, momento en que Prado presentó de nuevo una petición para que se le liberara de la prisión dado que se había rechazado la apelación de Francisco Ortiz y se le declaró hidalgo. Finalmente, el 1 de junio se dictó de nuevo la libertad de Antonio García de Prado y parece que en esta ocasión fue la definitiva. Dos días más tarde, el 3 de junio, tras petición del apoderado de Prado Julián de Murga, se ordenó que se despachara carta ejecutoria del reino a Antonio García de Prado en donde se incluyeran los autos dictados por la Real Chancillería, así como “la información de hidalguía” (“Pleito”, 1643: 46) presentada por el autor. Concluía así esta fase del pleito entre Ortiz y Prado. Hemos de suponer que este acabaría satisfaciendo su deuda, pues, como ya indiqué antes, ambos volvieron a trabajar juntos años más tarde.

Esta documentación permite incluir al célebre Antonio García de Prado en la nómina de actores que eran hidalgos. Más concretamente, es un ejemplo de hidalgo de menor rango, sin derecho al uso del *don*, y de los conocidos como de cuatro costados por serlo sus abuelos paternos y maternos, así como sus padres, como tuvo que demostrar Prado durante su pleito en Murcia en 1640. Prado no fue el único hidalgo que trabajó como actor y en el espacio



que me queda quiero referirme a la presencia de hidalgos en la práctica teatral áurea. La primera pregunta que conviene plantear es el número de los mismos. Algunos investigadores han dado la impresión de una presencia significativa de hidalgos entre las filas de actores barrocos: Sarrió Rubio afirma que “hay que destacar la ascendencia noble de bastantes actores” (1989: 855), mientras que Ramos Smith considera que “numerosos hidalgos, seminaristas o estudiantes abrazaron la profesión cómica” (Ramos Smith, 1998: 92). Por el contrario, un especialista en el mundo de los representantes como Oehrlein consideró que “los puntos de contacto con la nobleza se reducen a casos comparativamente poco numerosos” (1993: 190-191), y que estos eran sobre todo casos de autores de comedias que podían exhibir su condición de hidalgos. Con los datos actualmente disponibles en *DICAT*, esta idea es la que se acerca más a la realidad.

España contaba con un porcentaje muy elevado –sobre todo en relación con su contexto europeo– de población noble, que Bartolomé Bennassar ha calculado en algo superior al 10 % en Castilla, y “un porcentaje notable de las poblaciones de los Reinos de Aragón y Navarra” (2003: 50). Sin embargo, si en *DICAT* contamos con más de 6.000 profesionales del teatro activos en los siglos XVI y XVII, el número de ellos que fueron hidalgos no se acerca en absoluto a la media nacional. Sarrió Rubio (1989: 855) y García-Valdecasas Jiménez (1991: 372) ofrecieron algunos listados de actores hidalgos o nobles, necesariamente incompletos dado que solo se puede determinar cuántos de ellos lo fueron si la documentación conocida lo indica. Además, existen varios casos de sagas familiares donde podemos suponer que los descendientes mantuvieron su condición de hidalgos, como en el caso de los Castro: Pedro Antonio de Castro tenía carta ejecutoria de hidalguía, que legó a sus hijos – Matías, Juan y Lucía– como único bien suyo al fallecer, y que todavía poseía su nieto Damián décadas después; por lo tanto, Matías, Juan y Lucía de Castro también deberían ser considerados hidalgos, aunque no haya documentación adicional que lo explicita. Un rastreo en *DICAT* arroja los siguientes nombres de actores hidalgos: Juan Acacio Bernal, Lorenzo Hurtado de Mendoza, Alonso de Olmedo Tufiño, Agustín de Rojas Villandrando, Pedro Antonio de Castro y Salazar y su nieto Damián de Castro, Rosendo López de Estrada, Jerónimo de Sandoval, Lope de Sasieta Avendaño y su hijo Cristóbal de Avendaño, Juan Coronel, Juan de Morales Medrano, Mateo de Salcedo y un actor apellidado

Barrios. A esta lista podemos sumar ahora el nombre de Antonio García de Prado gracias a la documentación del pleito de 1643. Por mucho que ampliemos la nómina incluyendo a familiares directos que también fueron actores profesionales, el listado potencial de representantes hidalgos dista mucho de los 600 necesarios para acercarse a la media nacional. Eso sí, un buen número de los hidalgos que trabajaron como representantes consiguieron renombre en su profesión, como puede verse por el listado anterior.

Como señala Oehrlein, la condición de hidalgos no supuso grandes ventajas profesionales para estos autores. En el caso de Alonso de Olmedo, “al contrario, tuvo que ser rehabilitado como hidalgo mediante real decreto del 20 de mayo de 1647 a causa de su actividad en el teatro” (Oehrlein, 1993: 191). Como señala el citado investigador, la condición de noble ofrecía solo ventajas puntuales, momento en que “se echaba mano de ellas sin dudarlo” (1993: 192). Estas prerrogativas se referían sobre todo a la posibilidad de evitar cárcel y embargo de bienes por deudas, como ejemplifican los dos casos que documento referidos a Antonio García de Prado en 1640 y 1643, así como otros pleitos por deudas similares en los que se vieron involucrados Juan de Morales Medrano, en 1630, y Lorenzo Hurtado de Mendoza, en 1640.

La restitución de la hidalguía de Alonso de Olmedo mencionada en el párrafo anterior conduce al último punto que quiero tratar. La existencia de estos actores hidalgos ilustra una serie de tensiones propia de la Alta Edad Moderna: por un lado, el conflicto entre el *ethos* aristocrático dominante y la realidad de la época, en donde muchos hidalgos –nobles menores, pero nobles a fin de cuentas– ejercían una serie de oficios, a veces con una influencia significativa en su comunidad, como destacó Bennassar (2003: 55-60); por otro lado, la tensión por la dignificación del oficio teatral desde las décadas finales del siglo XVI, con su evolución desde la condición de *ars mechanica* a la de una nueva *scientia* (Rodríguez Cuadros, 1998: 80-88, 125-135). En esta segunda línea debemos leer la afirmación que hace un personaje en la novela cervantina de *El licenciado Vidriera* de que “hay muchos comediantes que son muy bien nacidos y hijosdalgo” (Cervantes, 2001: 292), en un pasaje de elogio de los buenos representantes. Precisamente Cervantes había declarado en 1593 a favor de Tomás Gutiérrez de Castro en un pleito que este puso contra la cofradía sevillana del Santísimo Sacramento del

Sagrario de la Catedral porque rechazaban su ingreso como cofrade al haber trabajado como actor. La presencia de hidalgos entre las filas de actores profesionales pudo contribuir a dignificar el oficio, pero era ciertamente insuficiente para superar por sí sola determinado rechazo social. Después de todo, a la altura de 1647 todavía declaraba el monarca, en relación con Alonso de Olmedo, que “por haber sido autor de comedias estáis inhabilitado de poder tener oficios públicos reales ni concejiles” (Shergold y Varey, 1985: 338).

En resumen, los documentos de la Real Chancillería de Valladolid de los que he dado cuenta en estas páginas ofrecen datos nuevos sobre Antonio García de Prado y completan puntos de su actividad profesional en el período 1640-1643. Conocemos ahora su origen murciano, los nombres de sus padres y abuelos, y su condición de hidalgo. Con este dato adquiere nuevo sentido su primer matrimonio, con Isabel Ana de Ribera, una mujer de origen hidalgo que “no representó nunca, ni quiso ella ni su marido, y fue muy honrada” (Shergold y Varey, 1985: 109-110). En una carta Lope de Vega describió con cierta sorna el ostentoso bautizo de la hija de Prado Bárbara Josefa en diciembre de 1632: “Prado compitió en colgaduras, cama, aparador y brasero con la casa de Lerma” (Vega Carpio, 1935: IV, 149). En otras palabras, Prado pudo rivalizar por un día con el esplendor de la aristocracia no por miembro de esa baja nobleza que tanto abundó en la España de la época, sino por su ingenio como actor y autor, que fue lo que le granjeó éxito y fama como uno de los grandes hombres de teatro del siglo XVII.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BENNASSAR PERILLIER, Bartolomé (2003). "Los hidalgos en la España de los siglos XVI y XVII: una categoría social clave". En Bartolomé Bennassar Perillier et al. (eds.), *Vivir el Siglo de Oro: poder, cultura, e historia en la época moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 49-61.
- CERVANTES, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- COTARELO y MORI, Emilio (1916). *Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer, Bernarda Ramírez*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- FERRER VALLS, Teresa, et al. (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- GARCÍA-VALDECASAS JIMÉNEZ, Amelia (1991). "Los actores en el reinado de Felipe III". En Teresa Ferrer y Manuel V. Diago (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 369-386.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013). *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- OEHRLEIN, Josef (1993). *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- "Pleito de Francisco Ortiz, estante en esta corte, con Antonio García de Prado, autor de comedias" (1643), Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (F), Caja 2023,1.
- RAMOS SMITH, Maya (1998). "Actores y compañías en América durante la época virreinal". En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), *II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 77-100.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Rafael (2009). *El teatro en Murcia en el siglo xvii (1593-1690)*. Estudio y documentos. Londres: Tamesis Books.
- SARRÍO RUBIO, Pilar (1989). "Sobre los miembros de las compañías teatrales", *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, 3, pp. 853-862.
- SHERGOLD, N. D.; Varey, J. E. (eds.) (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. Londres: Tamesis Books.
- VEGA CARPIO, LOPE DE ([1935] 1989). *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Ed. de Agustín G. de Amezúa. Madrid: Real Academia Española.

# COLECCIONES DE TEATRO BREVE. ACERCA DE ALGUNAS INTERVENCIONES FRAUDULENTAS EN SU TRANSMISIÓN

CELSA CARMEN GARCÍA VALDÉS

GRISO. Universidad de Navarra

## Las colecciones de piezas dramáticas breves

A partir de las últimas décadas del siglo xx la crítica dramática entendió la necesidad de conceder mayor importancia al espectáculo íntegro en que se insertaba la comedia áurea con lo que se intentó reconstruir la espectacularidad de la fiesta teatral barroca en su conjunto. Al poner de relieve el papel que las piezas de teatro breve tuvieron como complemento y contrapunto de la comedia o del auto sacramental, después de los iniciales trabajos de Cotarelo, Asensio y Bergman, se multiplicaron estudios y ediciones, tanto de autores (Calderón, Benavente, Quirós, Suárez de Deza, Moreto...) como de cada uno de los géneros (entremeses, mojigangas, jácaras...), de tal manera que la *Bibliografía descriptiva del teatro breve español* de Agustín de la Granja y María Luisa Lobato, muy completa en su momento, necesitaría hoy varios volúmenes. Sin embargo, no se prestó el mismo interés al estudio de las ediciones de los repertorios que transmitían esas piezas como se viene haciendo con las colecciones de "partes", "diferentes", "escogidas", "jardín ameno", etc. de comedias.

Los dramaturgos áureos, con muy pocas excepciones, no se preocuparon de reunir y editar unas obritas tenidas en poca estima, digamos, desde el punto de vista de la propiedad intelectual. Son ilustrativas a este

respecto las opiniones de dos entremesistas de la época. Alonso del Castillo Solórzano en *Las aventuras del bachiller Trapaza* (Zaragoza, 1637) cuenta como un poeta para entretener el largo camino entre Andújar y Madrid lee sus versos a los compañeros de viaje. En una ocasión lee “un entremés que había hecho y pensaba dar a la mejor compañía que hubiese en Madrid”. Gustó tanto a los oyentes “la agudeza y extraordinaria invención del entremés” (se trata de *La castañera*) que le preguntaron si no había escrito también alguna comedia. El poeta se extiende entonces en dar interesantes pormenores sobre las dificultades que encuentra un dramaturgo novel para que una compañía le represente una comedia en la corte, pero si el dramaturgo ofrece un entremés tiene más oportunidades:

Porque como cosa breve es admitida, y si [el autor de la compañía] no le quiere representar, rómpele en su presencia, que tal vez es esto darle un bofetón cuando él conoce que es bueno; pero las más veces le admiten, aunque se queden con él y le pongan con los otros papeles, que es para no salir más a luz<sup>1</sup>.

Casi cuarenta años más tarde, Gil López de Armesto y Castro en el Prólogo de su colección individual *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, por Roque Rico de Miranda, 1674) manifiesta que había dado esas piezas sin interés alguno a las compañías que las representaron:

Amigo Lector, yo me holgara mucho de poder conseguir con el Maestro, a cuyo cargo está la impresión de estos sainetes, el que te los diera sin interés alguno, como yo lo hice con las compañías que los representaron, no hallando más premio en ello que el verte entretenido, (...) que fue lo que yo pude desear<sup>2</sup>.

Por ese pudor en dar a la imprenta “papeles” que hasta podían ser rechazados y rotos en su presencia, los dramaturgos comenzaron a publicar estas obritas disimuladas en el interior de obras narrativas. En 1620 publica Salas Barbadillo<sup>3</sup> *La casa del placer honesto*, colección de novelas cortas, en cuyo marco estructural a modo de reunión académica incluyó, además de poemas, cuatro piezas dramáticas; en *Fiestas de la boda de la incansable*

---

<sup>1</sup> Cito por Alonso del Castillo Solórzano (1970). *Las aventuras del bachiller Trapaza*. Madrid: Editorial Libra, pp. 170 y 178.

<sup>2</sup> BNE: T/9713 (“Al Lector”, ¶14).

<sup>3</sup> Véase Jaime Moll (2001: 471-477).

*malcasada* (1622), da un paso más y el peso de la obra (ff. 43r-133v) lo constituyen cinco “comedias domésticas” a las que también denomina “comedias brevecitas”, y una sola novela corta (ff. 137r-154v); en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (1635, póstuma, pero con aprobaciones y suma del privilegio de 1630), dedica el *Plato Quinto* a Don Antonio Hurtado de Mendoza: “Estas cuatro comedias antiguas (propio título suyo) que el vulgo de España llama entremeses (y no sé con qué razón, mas cuándo la tuvo el vulgo) ofrezco a v. m.”<sup>4</sup>. Alonso del Castillo Solórzano sigue el camino iniciado por Salas pero, a diferencia de este, no se limita a acumular distintos géneros literarios dentro de sus obras, sino que crea una novela heterogénea en la que poesías líricas, comedias y entremeses forman parte integrante de la narración<sup>5</sup>.

En *Flor de sainetes* (Madrid, por Catalina del Barrio y Angulo, 1640) de Francisco Navarrete de Ribera nos encontramos aún ante una obra de tipo misceláneo. Navarrete publica en el volumen, siguiendo el modelo de Salas Barbadillo, diez entremeses, dos bailes, un romance y dos novelas cortas: *El caballero invisible, compuesta en equívocos burlescos*, y *Los tres hermanos, escrita sin el uso de la letra A*<sup>6</sup>. Pero en esta colección ya aparece un “prólogo al lector” de gran interés por lo que permite conocer acerca de la modalidad de recepción y de la frustración del dramaturgo. Navarrete dirige explícitamente su *Flor de sainetes* a un público de lectores, y justifica que sus obras no hayan sido representadas en el corral de comedias, casi con los mismos argumentos de Cervantes en su dedicatoria de *Ocho comedias y ocho entremeses* al conde de Lemos: “A quien ofrezco el de estas comedias y entremeses, no tan desabridos, a mi parecer, que no puedan dar algún gusto; y si alguna cosa llevan razonable es que no van manoseados ni han salido al teatro”<sup>7</sup>. Navarrete se expresa con menos contención:

---

<sup>4</sup> Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*. Madrid, en la Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad, 1635. BNE: U/2919, f. 127v.

<sup>5</sup> Véase Fernández Nieto (1983: 189-198); Domínguez de Paz (1987: 251-270).

<sup>6</sup> En esta última novela sigue la moda de los lipogramas. Ese mismo año publica Castillo Solórzano *Los alivios de Casandra* (Barcelona, 1640) donde incluye *En el delito, el remedio*, novela en la que también se prescinde de la letra a, editada por Antonella Gallo (2003). *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma*. Firenze: Alinea Editrice, pp. 241-252.

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1615, f. ivr.



Aquí te ofrezco, amigo, un breve plato que poca sustancia contiene (...) Yo lo doy por lo que suena, como lo dicen sus pocas veras y muchas burlas arrebatadas del teatro cómico; que más quiero ver mis rudos versos bien leídos que mal representados, con que me libro de la turbación confusa del escuadrón no vencido y del tremendo son del silbo penetrante (...) Léelo bien y no te sonará mal y, cuando consumadamente te parezca acedo su escrito, yo tomo de partido caer en las manos de los hombres que leen, que todos (o la mayor parte) son hombres de bien, pues desean saber, y cosa desigual en los que concurren a las comedias<sup>8</sup>.

Un repertorio más de tipo misceláneo que reúne diez entremeses de un solo autor es *Obras y Aventuras de don Fruela* (Madrid, por Melchor Sánchez, 1656), de Francisco Bernardo de Quirós que no suele ser citado como tal, probablemente, porque su título disimula el contenido. Quirós, a diferencia de Cervantes y de Navarrete, ha visto representados sus entremeses de lo que se muestra satisfecho. Explica al lector en el "Prólogo disculpatorio":

Aquí te presento unas graciosas aventuras de un don Fruela, amante ridículo, y de otros dos amantes no menos jocosos, y diez entremeses míos, que ya celebrastes en el teatro, libres de silbo original, con otros versos y una comedia burlesca. De los entremeses no te digo nada, pues ya los viste representar, ni de lo demás, pues lo has de leer<sup>9</sup>.

También se imprimieron piezas de teatro breve en las primeras *Partes* de comedias de Lope o de Tirso y en las *Colecciones de comedias y autos de diversos autores*, pero los mercaderes de libros e impresores pronto se dieron cuenta de que estas piezas cortas reunidas en un volumen se podían convertir en objeto de lectura y, por lo tanto, de venta tal y como había sucedido con las comedias. Manuel Antonio de Vargas, recopilador de los entremeses de Quiñones de Benavente en *Jocoseria* (Madrid, por Francisco García, 1645), justifica, entre otras razones, la edición de las obras del gran entremesista, para no dejar "a los que las desean sin el gusto de poderlas leer"<sup>10</sup>. El negocio editorial unido a la posibilidad de manipulación de unas obras cuyos autores mostraban falta del sentido de la propiedad o desprendimiento, por considerarlas menores, hizo proliferar ediciones contrahechas o manipuladas,

---

<sup>8</sup> Cito por ed. Gallo (2001: 66-67).

<sup>9</sup> Francisco Bernardo de Quirós, *Obras* (1984: 16-17).

<sup>10</sup> Quiñones de Benavente, *Jocoseria* (2001: 111).

hasta el punto de que constituyen una buena parte de las colecciones de teatro breve que hoy conocemos y a las que no se ha prestado, como decía al comienzo, la suficiente atención<sup>11</sup>.

### ***Pedro Escuer y la colección de Entremeses nuevos (1640)***

Al primero que se le ocurrió la idea de recopilar en colección independiente una serie de piezas breves fue al avisgado Pedro Escuer<sup>12</sup>, un mercader de libros de Zaragoza en apuros económicos, a cuya costa imprimió Pedro Lanaja en 1640 *Entremeses nuevos de diversos autores*<sup>13</sup>. Se trata de un librito en 8.º, falto de preliminares, 250 p. numeradas, con el error de numerar dos veces la p. 74, más 2 p. al final sin numerar con el índice de “entremeses que se contienen en el presente libro”.

En la primera parte del volumen (pp. 1-112), Escuer recopila nueve entremeses, siete de los cuales figuran atribuidos a un autor<sup>14</sup>: *La infanta Pelancona*, a Persio Bertiso; *Los cuatro galanes* y *El juego del hombre*, a Benavente; *El tonto presumido* y *El encanto en la vigüela*, a Francisco de Ribera; *El rollo*, a Luis de Belmonte; *El alcalde de Burguillos*, a Julio de la Torre; y dos anónimos: *La inocente enredadora* y *La habladora y casamentero*. Cada una de estas piezas comienza con una portadilla en página impar, dejando en blanco las páginas pares cuando es necesario (64, 96, 104), es decir, son piezas independientes y desglosables, en ninguna de las cuales consta que haya sido representada. No sabemos si Escuer tenía planeado completar el volumen con el mismo procedimiento de ir añadiendo pieza a pieza o, si por el contrario, con estos entremeses sueltos completó el grueso

---

<sup>11</sup> Del tema de las colecciones de teatro breve contrahechas me ocupé en la ponencia “Para una edición de los repertorios de teatro breve del Siglo de Oro” presentada en el Congreso Internacional *Calderón entremesista y el teatro breve del Siglo de Oro en la Península y América* organizado por la Universidad de los Andes, GRISO de la Universidad de Navarra y GIC de la Universidad de Santiago de Compostela y celebrado en Bogotá, 24 y 25 de abril de 2012. Las ediciones falsificadas que aquí comento han ido surgiendo al hilo del trabajo de la edición de los textos que se citan en las notas.

<sup>12</sup> Sobre la actividad del librero Pedro Escuer, véase Velasco de la Peña (1998: 356-364).

<sup>13</sup> *Entremeses nuevos de diversos autores. Primera parte*. Con licencia. En Zaragoza, por Pedro Lanaja y Lamarca, impresor del reino de Aragón y de la Universidad. Año 1640. A costa de Pedro Esquer, mercader de libros. BNE: R/ 18580; BITB: VIT-031.

<sup>14</sup> Se hacen constar sin discutir las atribuciones que figuran en los repertorios.

del volumen, páginas 113 a 250, formado por un bloque editorial de trece entremeses seguidos, no deglosables y que ya habían sido representados. Estos entremeses son: *La venta*, *Los alcaldes: 1.ª, 2.ª, 3.ª y 4.ª parte*, *El estudiante*, *El gabacho*, *El negro*, *Las viudas*, *El duende*, *Los coches*, *La malcontenta* y *La visita graciosa*. Todos figuran como anónimos, excepto *Los coches*, atribuido a Benavente. La Barrera ya observó que, prescindiendo del último de ellos, *La visita graciosa*, los otros doce títulos se encontraban en la *Segunda parte* (1635) de las comedias de Tirso de Molina<sup>15</sup>. Lo que no se observó es que estas doce piezas de *Entremeses nuevos* son un traslado literal, incluidas características tipográficas, de las impresas en la *Segunda parte* de Tirso<sup>16</sup>. Para preparar la edición de algunos entremeses, he cotejado minuciosamente ambas impresiones con la conclusión de que son idénticas<sup>17</sup>. Es decir, desde el punto de vista de la ecdótica, la impresión de doce entremeses del primer repertorio de teatro breve carece de valor textual.

No era la primera vez que a Escuer se le ocurría aprovecharse del trabajo ajeno. En 1631, a la muerte del librero de Pamplona Guillermo de San Lorenzo, su socio el impresor bordelés Guillaume de Millanges inició un proceso judicial<sup>18</sup>, gracias al cual conocemos estos detalles, con el fin de cobrar el precio de remesas de libros que había enviado al librero navarro<sup>19</sup>. San Lorenzo ya había distribuido los libros de Millanges y de otros impresores a los libreros de Pamplona, Zaragoza y Tudela siendo uno de los principales deudores el librero zaragozano Pedro Escuer. Ante esa apurada situación, Escuer intentaría sacar provecho de algunos impresos valiosos que, probablemente, habría ocultado a la justicia. Rejuveneció la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, de fray Prudencio de Sandoval (Pamplona,

---

<sup>15</sup> *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, en Madrid, en la imprenta del Reino, año 1635. A costa de la Hermandad de los Mercaderes de libros de la Corte. BNM: R/18186.

<sup>16</sup> En *Segunda parte* de Tirso, en el entremés de *Los alcaldes*, parte 2.ª, se dice "Ahora de nuevo añadido y enmendado" y lo mismo consta en la impresión de *Entremeses nuevos*, cinco años después.

<sup>17</sup> Pueden verse las notas al texto del entremés de *La venta*, en *Entremesistas y entremeses barrocos* (2005, pp. 67-81); y en Francisco de Quevedo, *Teatro completo* (2011: 404-419).

<sup>18</sup> Archivo General de Navarra. Protocolos notariales. Notario: Antonio Igal. Legajo 118 sin numeración. Pamplona, septiembre de 1631.

<sup>19</sup> Para la relación comercial entre libreros e impresores franceses y navarros, véase Ostolza Elizondo (2005-2006).

por Bartolomé Paris, año 1614)<sup>20</sup> con la ingeniosa idea de ocultar “Año” y “1614”, situados a los lados del escudo grabado en la portada, con unos adornillos vegetales, y añadir al pie: *A costa de Pedro Escuer Mercader de libros de la Ciudad de Çaragoça, Año 1634*. El lugar de impresión: “Logroño” se colocó en banderilla, debajo de la cual se lee: “Pamplona”.

Idéntica manipulación hizo con *Historia de los Reyes de Castilla y de León*, del mismo fray Prudencio de Sandoval, impresa en Pamplona, por Carlos Labayen y a costa del propio Pedro Escuer, en cuyo frontispicio también figura el escudo real flanqueado, en este caso, por “Año” y “1615”, que rejuveneció igualmente con fecha de 1634, con la particularidad de que olvidó quitar el colofón de la edición de 1615, impreso antes de la tabla, donde consta: “Con licencia del Real Consejo. Fue impresso este libro. En Pamplona por Carlos de Labayen. Año M.DC.XV”. Mercedes Agulló (1992: 86) da cuenta de otros litigios que Esquer tenía por esas fechas en Madrid.

### **Gabriel de León y la edición contrahecha de *Obras y aventuras de don Fruela***

A muy distinta manipulación se somete *Obras y Aventuras de don Fruela*, cuyo privilegio obtuvo Francisco Bernardo de Quirós el 14 de diciembre de 1656 “por tiempo y espacio de diez años”, privilegio que cedió seis días más tarde al mercader de libros Mateo de la Bastida por trescientos reales de vellón<sup>21</sup>. En los primeros meses de 1656<sup>22</sup>, se publica el libro con una portada sencilla y el siguiente pie de imprenta: CON PRIVILEGIO/ EN MADRID: *Por Melchor*

---

<sup>20</sup> Solo trato aquí de aportar datos acerca de la actividad “rejuvenecedora” de Pedro Escuer y no entro en el problema que plantea la identidad del impresor de esta edición de 1614, que dejo para otro lugar. Ostolza en su excelente artículo da por sentado que se trata de Millanges y pudiera ser, pero creo que hay razones para otras propuestas.

<sup>21</sup> Archivo de Protocolos de Madrid. Protocolo notarial n.º 8.628, f. 351, con fecha 20 de diciembre de 1655. Escribano Illán Fernández de Oliveros. Puede leerse el documento completo en nuestra edición de *Obras* (1984: xxvi-xxvii).

<sup>22</sup> La Fe de erratas y Tasa llevan fecha del 8 y 16 de febrero, respectivamente (pueden leerse todos los preliminares en *Obras*, 1984, pp. 5-20). En este caso reutilizo someramente datos de la introducción a Quirós, *Teatro breve completo* (2016: 16-24), donde trato este tema con mayor amplitud y donde se pueden ver las descripciones bibliográficas completas y otros detalles. De la edición a costa de la Bastida, he cotejados los ejemplares BNE: R/11368; R/17571; R/2287; R/3709. BMPS: R/1-B-174; de la de Gabriel de León: BUO: A-209. BNE: R/5357; 2/41547.

Sánchez / Año de 1656/ [Línea continua]/A costa de Mateo de la Bastida, mercader de / libros: véndese enfrente de San Felipe. Sin embargo, con la misma fecha, aparece esta obra miscelánea de Quirós con una nueva portada en la que figura el escudo tipográfico del librero Gabriel de León y este pie de imprenta: "Con priuilegio. En Madrid: Por Melchor Sánchez. Año 1656 / [Línea continua] /A costa de Gabriel de León, mercader de libros. Véndese en su/ casa, enfrente de la calle de la Paz". No se trata de una nueva edición, ni siquiera de una nueva impresión. Tampoco se ha intentado rejuvenecer la edición, pues en ambos frontispicios figura el mismo año. Son ejemplares de la obra ya impresa con una nueva portada en la se ha sustituido el pequeño adorno tipográfico por el escudo del librero Gabriel de León y se ha cambiado la parte del pie de imprenta que corresponde al editor. El resto: título, dedicatoria, lugar, impresor, año, texto, colofón, son idénticos. A falta de datos más fidedignos, como sería un documento notarial que diese cuenta de la cesión del privilegio por parte de la Bastida a Gabriel de León, sugiero que podría tratarse de estrategias mercantiles entre miembros de una misma familia<sup>23</sup>. Mateo de la Bastida estaba casado con una hija de Gabriel de León, uno de los libreros más prestigiosos de la Corte. Otro de los hijos de Gabriel, Pedro de León, mercader de libros y sargento mayor, se había establecido en Lima donde recibía regularmente remesas de cajas de libros enviadas por su padre<sup>24</sup>. Contaba, pues, Gabriel de León con circunstancias favorables (probablemente más ventajosas si figuraba él mismo como editor) para dar salida a una obra que muy pronto estuvo en el punto de mira de la Inquisición. A pesar de que la impresión de *Obras y aventuras de don Fruela* contó con la doble aprobación del padre fray Diego Niseno y del padre jesuita Agustín de Castro, calificador del santo Oficio de la Inquisición, el Consejo de la Suprema Inquisición prohibió *Obras de Francisco Bernardo de Quirós, y aventuras de don Fruela*<sup>25</sup>. Como es conocido, los libros prohibidos debían ser entregados al Santo Oficio para ser recogidos, cosa que rara vez se lograba ya que los

---

<sup>23</sup> Moll (2011: 249, n. 18), da cuenta de otros casos en los que Gabriel de León rejuvenece obras con el procedimiento de imprimir una portada nueva con la que sustituye la antigua.

<sup>24</sup> Con fecha 1 de octubre de 1660 Pedro de León remitió a su padre Memoria de los libros contenidos en 46 cajones que le había enviado. Véase Agulló (1992: 154-157).

<sup>25</sup> *Novissimus Librorum prohibitorum et expurgandorum index pro catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi V. Reg. Cath.*, 1707. II clase, n.º 439.

libreros procuraban darles pronta salida, bien sea vendiéndolos secretamente, bien enviándolos a otros reinos o a las Indias. Mateo de la Bastida y Gabriel de León revisten los ejemplares no vendidos de nueva portada con el escudo y nombre de Gabriel de León y los envían a Lima a Pedro de León. Pero a Lima llega también la prohibición del Consejo en una carta acordada del 1 de abril de 1659:

Ha parecido que por edictos (...) ordenéis que se recojan y prohíban *in totum* los libros siguientes: Un libro intitulado Obras de Don Fran.<sup>co</sup> Bernardo de Quirós, Alguacil propietario de la casa y Corte de su Mag.<sup>d</sup> y aventuras de D. Fruela impreso en Madrid por Melchor Sánchez año de 1656, por ser escandaloso<sup>26</sup>.

A la que responden las autoridades del Perú:

Por edictos publicados en esta ciudad y en las demás de el distrito se mandaron recoger por prohibidos *in totum* los libros y papeles contenidos en la Acordada de V. A. (...) y en el primero capítulo de dicha carta vino prohibido un libro intitulado *Obras de Don Fran.<sup>co</sup> Ver.<sup>do</sup> de Quirós* (...) (de que se han recogido muchos cuerpos), de cuyo recibo y ejecución damos aviso a V. A. (...). Reyes, 20 de octu.<sup>e</sup> de 1662<sup>27</sup>.

Tiene especial interés la expresión “se han recogido muchos cuerpos” porque, por una parte, corrobora lo dicho más arriba: Gabriel de León se apresuró a deshacerse de los ejemplares de un libro que ya no podía vender enviándolos a su hijo en Lima; por otra, explica la rareza de los ejemplares de *Obras* con el frontispicio en el que figura la marca tipográfica de Gabriel de León<sup>28</sup>.

Antes de pasar adelante en la exposición de otras colecciones fraudulentas quiero llamar la atención sobre la gran diferencia de calidad y rigor administrativo existente entre las colecciones de teatro breve publicadas en el segundo tercio del siglo XVII (años 40 a 60) y las de las últimas tres décadas (años 70 a 90). Estas últimas, por lo general, buscan obtener beneficios económicos con una mínima inversión (se repiten bloques editoriales de impresiones anteriores, se eluden impuestos, licencias; se evita

---

<sup>26</sup> Archivo Histórico Nacional. Inquisición, Legajo 1238, f. 95.

<sup>27</sup> Archivo Histórico Nacional. Inquisición, Legajo 1045, f. 38. Este escrito se recibió en Madrid el 22 de noviembre de 1663. De gran interés para el estudio de la Inquisición en el Virreinato del Perú es el trabajo de Guibovich Pérez (2003).

<sup>28</sup> Para los avatares de esta marca en el virreinato de la Nueva España, véase Castro Regla (2008).

la suma de la tasa, que fija el precio de venta del libro, con lo que se vende al precio deseado, etc., etc.; también hay que tener en cuenta la posibilidad de exportación de estos materiales que ofrecía el Nuevo Mundo.). La existencia de estas ediciones sin licencias o contrahechas en un periodo determinado, en este caso los últimos años del reinado de Carlos II, se debe, probablemente, a un menor control administrativo sobre la industria editorial, pues se trata, a lo que parece, de prácticas generalizadas pero que se dan con más frecuencia en los centros editores alejados de la corte, bien sea por estar sometidos a menor vigilancia o bien por pertenecer a regímenes administrativos más permisivos.

### **Diego Dormer y Herederos de Diego Dormer: varias colecciones manipuladas**

El prestigioso taller del impresor y librero zaragozano Diego Dormer comenzó a funcionar en 1632, año en que imprimió la *Parte XXIV* de las comedias de Lope de Vega y permaneció activo hasta el año 1673. Fue el impresor oficial de la ciudad y, como tal, aunque imprimió libros de variada temática, su fuerte fueron los libros de carácter regional. Casi al final de su actividad y quizá con un fin crematístico imprimió algún repertorio de teatro breve como *Ramillete de sainetes*, 1672, sobre el que volveremos más adelante. Probablemente, haya sido también responsable de la impresión de *Migajas del ingenio*<sup>29</sup>. Dos repertorios más en los que figura Diego Dormer como impresor caen fuera del arco temporal de su actividad impresora y han de atribuirse a "Herederos de Diego Dormer". Estos repertorios son *Vergel de entremeses y conceptos del donaire* (1675) y *Flor de entremeses, bailes y loas* (1676).

Los herederos de Diego Dormer continuaron con las líneas de producción de su antecesor, pero, con más necesidad o más ambición

---

<sup>29</sup> *Migajas del ingenio, y apacible entretenimiento, en varios entremeses, bayles y loas, escogidos de los mejores Ingenios de España. Dedicados al curioso lector.* Con licencia. Impreso por Diego Dormer impresor de la Ciudad, y del Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia, de la Ciudad de Zaragoza. A costa de Juan Martínez de Ribera Martel, Mercader de libros. Sin año. La ficha bibliográfica del ejemplar R/1464 de la BNE anota el año 1673? "fecha deducida de la actividad del impresor". La de la BITB, sig. VIT-027 indica: [ca. 1670]. Otro ejemplar de la BNE: T/18545 corresponde a la edición de Cotarelo del año 1908 de *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos.

comercial, intentaron obtener mayor provecho del negocio<sup>30</sup>. En el año 1676 imprimieron en Zaragoza, *Obras varias: recopilación de diversos tratados, memoriales, y papeles...*, de D. Juan de Solórzano Pereira. "Con Privilegio de los Reinos de Castilla y Aragón, por los herederos de Diego Dormer. A costa de Gabriel de León, mercader de libros en Madrid". No consta el año, pero la Suma de la Tasa está fechada en Madrid, 3 de noviembre de 1676, y este es el año "que debe inferirse"<sup>31</sup>. Al año siguiente ve la luz una emisión de este volumen en cuya portada figura el autor, Juan de Solórzano Pereira y el título de *Obras posthumas...*, con el siguiente pie de imprenta: "Con licencia: En Zaragoza: por los Herederos de Diego Dormer, impresores de la Ciudad; con Privilegio en los Reinos de Castilla, y a su costa"<sup>32</sup>. Pudiera darse que, transcurrido un año desde la impresión, los impresores Dormer compraran a Gabriel de León los ejemplares no vendidos, o también que este no hubiera pagado a los impresores y estos se hubieran quedado con el total de ejemplares impresos, pero en esta segunda hipótesis hubiera sido suficiente con cambiar el pie de imprenta. Al hacer cambios en el título pretenden hacer pasar lo que es una emisión por una obra nueva.

Es probable, como decía más arriba, que *Vergel de entremeses* (1675) y, sobre todo, *Flor de entremeses, bayles y loas: escogidos de los mejores Ingenios de España* (Zaragoza, por Diego Dormer, 1676) sean responsabilidad de los sucesores y no de Diego Dormer. Y también caben dudas sobre *Migajas del ingenio*, pues la fecha de 1673 que se le adjudica es considerando que, efectivamente, fue impresa por Diego Dormer y ese fue su último año como impresor. Se trata, por otra parte, de una edición cuyos requisitos legales se reducen a una aprobación sin fecha ni título del libro aprobado<sup>33</sup>, aprobación que ya se encuentra en *Ramillete de sainetes* (1672), y una dedicatoria al

---

<sup>30</sup> Tampoco Diego Dormer estuvo exento de actividades de manipulación editorial. Rodríguez Domínguez (2008) analiza con riguroso detalle las dos ediciones, una original y otra contrahecha, de *Obras en prosa y verso*, de Jacinto Polo de Medina que salen de la imprenta de Diego Dormer en el año 1670.

<sup>31</sup> Según Medina, 1898, n.º 1617, p. 240; Palau, XXI, p. 488.

<sup>32</sup> Jiménez Catalán, 922. De esta emisión se conservan varios ejemplares en la BNE (7/14697; R/23743; R/35113; R/35848; R/35861), mientras que de la portada con el título de *Obras varias* son escasos los ejemplares conservados.

<sup>33</sup> Esta aprobación: "Aprobaron este libro el Padre Maestro Fray Christoval de Torres, de la Orden de Predicadores, y el Doctor Zedillo Diaz, Catedrático de la Real Escuela de las Matemáticas" se repite en todos los repertorios impresos por Dormer y sus sucesores.



“Curioso y amigo lector”; resulta llamativa también la intención de engaño que supone el título del frontispicio: “escogidos de los mejores Ingenios de España”, cuando dieciocho de las veintidós piezas recopiladas pertenecen a Francisco Lanini. En *Vergel de entremeses, y conceptos del donaire*<sup>34</sup> (1675) se encuentra la misma aprobación de los dos títulos anteriores, con el error de leer “Castillo” por “Cedillo”. Al año siguiente sale de los talleres Dormer *Flor de entremeses, bayles y loas: escogidos de los mejores Ingenios de España*<sup>35</sup>, en el que todavía figura anacrónicamente Diego Dormer como impresor. Pues bien, cuenta con la misma aprobación, sin fecha ni título, de *Ramillete de sainetes*, de *Migajas* y de *Vergel de entremeses* en la que se suprime el nombre del doctor Cedillo o Castillo, sin quitar el cargo que este tenía<sup>36</sup>; también se repite la dedicatoria al “Curioso y amigo lector”.

En 1679 sale a luz la colección *La mejor flor de entremeses*<sup>37</sup>, con el mismo tipo de aprobación e idéntica dedicatoria de los repertorios anteriores; en esta última, a la frase “no tengo más del cuidado de haberlos escogido” se ha añadido “de varios Autores nunca impressos”, cosa totalmente incierta, pero claro indicio de que el volumen es fraudulento y pretende engañar, como lo corrobora el frontispicio donde también se insiste en que estas piezas están recopiladas de *varios autores*, cuando todas pertenecen a la pluma de Benavente, como ya han observado la Barrera, Salvá y otros, y han sido seleccionadas y guardan, incluso, el mismo orden en que figuran en *Jocoseria*, publicada en 1645<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> *Vergel de entremeses, y conceptos del donayre. Con diferentes bayles, loas y mogigangas. Compuesto por los mejores Ingenios destes tiempos.* Dedicado a la Soberana Reyna del Cielo, y tierra, Señora nuestra del Rosario. Con licencia. Impresso en Zaragoza por Diego Dormer Impresor de la Ciudad y de su Real Hospital. Año de 1675. A costa de Francisco Martín Montero, Mercader de Libros. BPR: MC/1003; IX/5006.

<sup>35</sup> *Flor de entremeses, bayles y loas: escogidos de los mejores Ingenios de España.* Con licencia. En Zaragoza: Por Diego Dormer, Impresor del Hospital Real de nuestra Señora de Gracia. Año de MDCLXXVI. BNE: R/7896, T/9087.

<sup>36</sup> “Aprobò este libro el Padre Maestro Fray Christoual de Torres, de la Orden de Predicadores, < > Catedrático de la Real Escuela de las Matemáticas”.

<sup>37</sup> *La mejor Flor de entremeses que hasta hoy ha salido. Recopilados de varios autores.* Con licencia. En Zaragoza: Por los herederos de Diego Dormer. Año de MDCLXXIX. A costa de Antonio Logroño, Librero. BNE: T/3704; R/1476; U/3866.

<sup>38</sup> Véase Quiñones, *Jocoseria* (2001: p. 78), donde los editores, a pesar de que consideran *La mejor flor de entremeses* una reedición, deciden muy atinadamente no utilizarla como material textual.

*Floresta de entremeses y rasgos del ocio* (1691), y las ediciones manipuladas de *Entremeses varios* (últimos xvii) y *Manojito de entremeses* (1700)<sup>39</sup>

En 1691 el librero Juan Fernández costea y dedica a don Pedro de León, hijo de su amigo el impresor Gabriel de León, *Floresta de entremeses y rasgos del ocio a diferentes asuntos de bailes y mojjangas, escritos por las mejores plumas de nuestra España* (Madrid, por Antonio de Zafra, criado de su Majestad)<sup>40</sup>. Cuenta con cuatro hojas sin numerar de preliminares (licencia del Consejo, fe de erratas, tabla y dedicatoria), y recopila (pp. 1-168) diecisiete títulos que, entre esta edición original y las manipuladas a que da lugar en las imprentas de Zaragoza y Pamplona, probablemente sean los más repetidos en las colecciones de la época.

Los sucesores de Diego Dormer, aplicando para la recopilación de obras el procedimiento que ya hemos visto en Pedro Escuer, imprimen a su costa un volumen con el título de *Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores ingenios de España*: el grueso del volumen está formado por las diez primeras piezas de la colección de *Floresta* (desde el *Entremés de la reliquia* hasta el *Baile de la niña hermosa*), que se adjuntan a plana y renglón, a las que añaden seis entremeses sueltos, desglosables, cada uno con su propia paginación; como comienzo, la *Loa sacramental de los siete sabios de Grecia* y la *Mojjanga del rey don Rodrigo y la Caba*. Al conjunto se sobrepone una portada manuscrita con muy poco esmero y una hoja con el índice. Sin licencia; sin colofón; sin año. Cotarelo (n.º 529) fecha *Entremeses varios* hacia 1670, fecha imposible, ya que *Floresta* es de 1691. Más acertada, aunque imprecisa,

---

<sup>39</sup> Véase en García Valdés, *Ramillete de sainetes* (2012: 26-27), nota textual al entremés de *Los carreteros*.

<sup>40</sup> Portada tipográfica sencilla; sin colofón. BNE: T/11388, R/17726; BITB: Vitrina A, Est. 1[1691] (Vázquez, 74). Contenido: 1.*La reliquia*; 2.*Pelícano y ratón*; 3.*La campanilla*; 4.*La hidalga*; 5.*Las lenguas*; 6.*Baile de Los carreteros*; 7.*Moj. de La manzana*; 8.*La tranca*; 9.*El niño de la Rollona*; 10.*Baile de La niña hermosa*; 11.*El día de compadres*; 12.*Las tajadas*; 13.*Los rábanos y la fiesta de toros*; 14.*Yo lo vi*; 15.*La hija del doctor*; 16.*La boda de Juan Rana*; 17.*Juan Rana*. El bloque formado por los títulos 11 a 15 (*El día de compadres*; *Las tajadas*; *Los rábanos y la fiesta de toros*; *Yo lo vi*; *La hija del doctor*) ya se encuentra en *Rasgos del ocio. Segunda parte*, Madrid, 1664, a costa de Palacio y Villegas.

es la fecha que figura en catálogos: “de fines del s. xvii”<sup>41</sup>. En la BITB se encuentra un ejemplar (Vázquez, *Impresos dramáticos*, n.º 66) que termina con el *Baile de la niña hermosa* y la palabra FIN; carece de los seis últimos entremeses sueltos, aunque sus títulos figuran en el índice. Teniendo en cuenta que tanto el índice como la portada fueron añadidos posteriormente, caben dos hipótesis: que esta edición, con solo las piezas de *Floresta*, hubiera sido la intención primera de los Dormer y que, posteriormente, para disimular o completar un número determinado de pliegos, añadieran los seis entremeses sueltos, o que, sencillamente, decidieran poner en el mercado un volumen más largo y otro más reducido. Algo se podría aclarar si se pudiesen examinar algunos ejemplares más o se descubriesen otros datos de tipo documental.

De *Floresta de entremeses* aún saldrá en el año 1700 una edición contrahecha en la imprenta navarra de Juan Micón. Se trata de *Manojito de entremeses a diferentes asuntos, de bailes, mojíngangas, escritos por las mejores plumas de nuestra España*, que sigue a plana y renglón el texto de *Floresta de entremeses*, con la única particularidad de que suprime el entremés titulado *La reliquia* que ocupa el primer lugar en *Floresta*. La portada manuscrita<sup>42</sup>, la ausencia absoluta de cualquier tipo de preliminar y el lugar de publicación son rasgos coincidentes con los que practica Juan Micón en sus ediciones manipuladas, como en las que expongo a continuación.

### ***Ramillete de sainetes (1672) y la contrahecha Pintura de los poetas (1687)***

En mi edición del repertorio de teatro breve *Ramillete de sainetes (1672)*, doy cuenta con detalle de como ejemplares de esta impresión fueron rejuvenecidos de una burda manera por Juan Micón en *Pintura de los poetas* (Pamplona, 1687)<sup>43</sup>. Aquí me limito a recuperar algunos datos para mejor comprensión de los procedimientos empleados por este librero e impresor

---

<sup>41</sup> Cotarelo, n.º 529; La Barrera, p. 718; Salva, n.º 1232; Simón, v. IV, n.º 267; Vázquez, n.º 67; Vega-Fernández-Rey. BNF: P-YG-70; BMPS: 33418-33430; BITB: Vitrina A-Est. 2.

<sup>42</sup> El ejemplar de *Manojito de entremeses* de la Biblioteca Nacional U/1975, que manejo, se encuentra mutilo de portada. Esta se encuentra reproducida en el *Catálogo general de la Librería de Victoria Vindel*, Madrid, s. a., p. 517, n.º 3792.

<sup>43</sup> *Ramillete de Sainetes* (2012: 17-27).

navarro contemporáneo de los Dormer y, probablemente, con relaciones comerciales entre ellos.

En el año 1672 Diego Dormer imprime en Zaragoza *Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España*, que costea el mercader de libros Juan Martínez de Ribera Martel. Es un libro en 8.º, formato habitual en este tipo de recopilaciones; cuatro folios sin numerar, seguidos de 100 folios numerados, en cuya numeración se dan algunas irregularidades que no afectan a los textos<sup>44</sup>. Los folios 1 y 2 contienen los preliminares y la tabla de contenidos; los folios 3 y 4r, un poema de don Pedro Francisco Lanini y Sagredo, titulado *Pintura por los poetas más conocidos* en diecinueve seguidillas; en el folio 4v, la dedicatoria de Ribera Martel, a cuya costa de publicó el libro, a doña María Serrano de Figueroa.

Quince años más tarde Juan Micón publica en Pamplona una colección que tiene por título el de las seguidillas de Lanini: *Pintura de los poetas más conocidos. Entremeses escritos por los ingenios más clásicos de España*<sup>45</sup>. Se trata de ejemplares de la edición de *Ramillete* que ahora salen a luz con otro título, y el intento de desfiguración que ha consistido en suprimir los preliminares, dejando únicamente la hoja tercera, donde figura el comienzo del poema de Lanini, lo que ha inducido a algunos a considerar a Lanini como el recolector de esta colección. La supresión de la hoja cuarta repercute en el texto de Lanini que queda incompleto, falta de las últimas siete seguidillas. Los textos de las 22 piezas reunidas, desde el folio 1 hasta el 97, son exactamente los de *Ramillete*, con sus irregularidades de numeración, errores de signaturas, determinadas deficiencias tipográficas, erratas, reclamos, todo es idéntico. Se quitan intencionadamente los folios 98 y 99, con lo que se descabezan los 92 versos primeros del baile de *El alquilador de casas*, última pieza de la colección, y las cifras del folio 100 (de *Ramillete*) se corrigen en 98, de forma tan tosca que se cubren los dos ceros y se deja el 1 delante con lo que se lee

---

<sup>44</sup> Repetición del 5 por el 6, 38 en vez de 58, 56 en vez de 65, 76 por 79, 89 por 86, 86 por 89, 60 por 90. También hay algunos errores en las signaturas: comienzan con el texto f. 1: A<sub>4</sub>-M<sub>4</sub>, N<sub>2</sub>, con dos errores: H<sub>3</sub> por G<sub>3</sub>, y M<sub>2</sub> repetido por M<sub>3</sub>. Doce pliegos de 8 folios (4 + 4) + 1/2 pliego de 4 folios, que con el 1/2 pliego de preliminares hacen uno completo; 104 folios en total. Ejemplar completo de *Ramilletes*, en Biblioteca Universidad de Oviedo: A-29.

<sup>45</sup> Ejemplar de la BNE: R/14644. En el interior, como se trata del mismo texto de *Ramillete*, se mantiene la lección correcta "Pintura por los poetas": se trata de una belleza (¿alegórica?) retratada por los poetas.

198. Cierra el volumen la hoja segunda de los preliminares de *Ramillete* con la “Tabla de contenidos”, incluida la marca de calderón y cifra 2 en el recto; en el verso no se reparó en que se conservaba el reclamo PIN-, necesario cuando esa página precedía a PINTURA POR LOS POETAS, ahora reclamo para un folio inexistente<sup>46</sup>.

Juan Micón comienza su trabajo en Pamplona como librero y editor en 1656, y hasta 1684 no aparece mencionado como impresor, actividad que ejerció de forma continuada hasta el año 1701<sup>47</sup>. Probablemente de sus años de librero, tenía en sus depósitos almacenados un buen número de ejemplares de repertorios de teatro breve, y ahora, como impresor, ve la ocasión de darles salida. Obviamente, en la edición de *Ramillete* no he tenido en cuenta la contrahecha de *Pintura de los poetas* como testimonio textual.

### ***Sainetes y entremeses (1674) y las ediciones contrahechas Verdores del Parnaso (1697) y Ramillete de entremeses (1700)***<sup>48</sup>

En 1697 publica Juan Micón en Pamplona *Verdores del Parnaso en diferentes entremeses, bayles y mojiganga, escritos por Don Gil de Armesto y Castro*<sup>49</sup>. El volumen recoge veintidós piezas (pp. numeradas 1-159) precedidas de la mojiganga de *Don Quijote*, sin numerar. A pesar del título, incluye cinco piezas que no pertenecen a Gil de Armesto y Castro.

Tres años después, en 1700, aparece el repertorio titulado *Ramillete de entremeses de diferentes autores*<sup>50</sup>, en Pamplona (s. i., pero con toda

---

<sup>46</sup> Da la impresión de un trabajo calculado para reducir los 104 folios de *Ramillete* a 100 en la contrahecha *Pintura*.

<sup>47</sup> <sup>47</sup> Delgado Casado (1996: 457), da la fecha de 1687 como inicio de su actividad de impresor. La *Enciclopedia de Navarra* la extiende a 1684 en que imprimió *Muy ilustre Señor*, por Miguel de Gayarre de L. de Aguirre; en 1686, la *Práctica de confessorario* de J. de Corella; la última obra impresa por Micón sería *Curia eclesiástica para Secretarios de Prelados*, por F. Ortiz de Salcedo, en 1701.

<sup>48</sup> Véase en García Valdés, *Ramillete de sainetes* (2012: 23-25), nota textual al entremés de *La burla de los capones*.

<sup>49</sup> Portada con una orla y un tosco grabado (cesta con flores); sin preliminares; sin colofón; la tabla al final del texto. BNE: R/12998; R/23654; BITB: Vitrina A, Est. 1[1697] (Vázquez, n.º 7); BMPS: (Vega-Fernández-Rey, n.º 649).

<sup>50</sup> Portada ilustrada con un grabado; sin preliminares, sin colofón; varios errores en la paginación. BNE: T/9074; T/8518; BITB: Vitrina A, Est. 1[1700] (Vázquez, n.º 200); BMPS: 31.363-31.378 (Vega-Fernández-Rey, n.º 2481).

probabilidad de la casa de Juan Micón), que reproduce a plana y renglón *Verdores del Parnaso* sin la primera mojiganga, fácil de eliminar pues no está paginada y es desglosable. Ya se encuentra en La Barrera la observación de que la colección *Ramillete de entremeses de diferentes autores* (Pamplona, 1700) es una reimpresión a plana y renglón de *Verdores del Parnaso* (1697) y así se ha venido repitiendo, aunque se trata, en realidad, de una contrahecha, de una edición rejuvenecida con el procedimiento habitual: cambiar la portada con los nuevos datos y mantener exactamente igual el resto de la edición. Probablemente, Micón conservaba ejemplares no vendidos de *Verdores del Parnaso* y les busca salida con un título nuevo.

Lo que hasta ahora no se había advertido es que *Verdores del Parnaso* es, a su vez, una edición contrahecha de la colección individual *Sainetes y entremeses representados y cantados compuestos por Don Gil López de Armesto y Castro*, publicada en Madrid en 1674<sup>51</sup>, dos años antes de la muerte del autor. En *Verdores del Parnaso* Micón reeditó en el mismo orden y a página y renglón 18 piezas de las 24 de *Sainetes y entremeses* de López de Armesto y sustituyó cinco piezas de este por otras de varios autores.

De la edición de teatro breve de López de Armesto, publicada con todos los requisitos legales, derivan dos ediciones manipuladas. A esa conclusión se llega después del análisis textual y cotejo riguroso de los testimonios de cada una de las piezas. Poner esto en claro tiene su importancia para la labor editorial. Para las dieciocho piezas de López de Armesto publicadas en estas tres colecciones, únicamente tienen valor textual los textos de la edición de 1674, pues *Verdores del Parnaso* y *Ramillete de entremeses* repiten a plana y renglón los textos de esa edición. Una de las piezas de López de Armesto, el entremés de *La burla de los capones* se encuentra impreso en cinco colecciones de teatro breve: *Ramillete de sainetes*, 1672; *Pintura de los poetas*, 1687; *Sainetes y entremeses*, 1674; *Verdores del Parnaso*, 1697; *Ramillete de entremeses*, 1700. Para una edición crítica del entremés, de estos cinco testimonios solo tendrían valor como material textual dos: *Ramillete de sainetes*, 1672, donde se imprime por vez primera (a nombre de Villaviciosa), y *Sainetes y entremeses*, 1674, donde el propio autor Gil López de Armesto lo incluye como obra suya. Se descarta *Pintura de los poetas*, por contrahecha de

---

<sup>51</sup> Por Roque Rico de Miranda, a costa de Gregorio Rodríguez. Portada tipográfica orlada; con aprobaciones, licencia y privilegio; sin colofón. BNE: T/9713 BITB: (Vázquez, n.º 98).

*Ramillite de sainetes*; *Verdores del Parnaso* por su identidad con el texto de *Sainetes y entremeses*, y *Ramillite de sainetes* por contrahecha de *Verdores del Parnaso*, todo ello comprobado como puede verse en “Registro de variantes”<sup>52</sup>.

Algo semejante podemos deducir de la edición del entremés de *Los carreteros*, de Juan de Matos Fragoso. Además de otros testimonio manuscritos y sueltos, se encuentra esta pieza impresa en cinco colecciones de teatro breve: *Ramillite de sainetes*, 1672; *Pintura de los poetas*, 1687; *Floresta de entremeses*, 1691; *Entremeses varios*, s. a [fines del xvii]; *Manogito de entremeses*, 1700. El imprescindible estudio bibliográfico previo de las colecciones y el cotejo de los textos nos da las claves para no tomar en cuenta *Pintura de los poetas*, *Entremeses varios* y *Manojito de entremeses*<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ramillite de sainetes* (2012: 349-352). Los dos testimonios válidos representan dos versiones con variantes textuales que es necesario tener en cuenta: véanse los vv. 4, 32, 44a., 58, 63, 74, 89 (“les juro a Dios” de *Ramillite*, frente a “les juro años” de *Sainetes y entremeses*), 123, 126, 162-165.

<sup>53</sup> Véase “Registro de variantes” en *Ramillite* (2012: 352-355).

## BIBLIOGRAFÍA

---

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1992). *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*. Tesis (dir. José Simón Díaz), Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/8700/> [25 de septiembre de 2017].
- BERNARDO DE QUIRÓS, Francisco (1984). *Obras y Aventuras de don Fruela*. Ed. de C. C. García Valdés. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- BERNARDO DE QUIRÓS, Francisco (2016). *Teatro breve completo*. Ed. de C. C. García Valdés. Madrid: Fundamentos/Resad.
- CASTRO REGLA, Elizabeth (2010). *La marca tipográfica de Diego Fernández de León*. México: UNAM.
- DELGADO CASADO, Juan (1996). *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco/Libros, 2 vols.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (1987). "Construcción y sentido del teatro breve de Alonso del Castillo Solórzano", *BRAE*, n.º 67-241, pp. 251-270.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1983). "El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano". En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid: CSIC, pp. 189-198.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, ed. (2005). *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, ed. (2012). *Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España (1672)*. Madrid: Fundamentos/Resad.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2010). "José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza. Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa", *Archivo de Filología Aragonesa (AFA)*, n.º 66, pp. 97-154.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro Manuel (2003). *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial: 1570-1754*. Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla.
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel (1925). *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*. Zaragoza: Tipografía "La Académica".
- MEDINA, José Toribio (1898). *Biblioteca Hispanoamericana (1493-1810)*, III. Santiago: Imprenta del Autor.
- MOLL, Jaime (2001). "Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo". En *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, pp. 471-477.



- También en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2011, pp. 297-305.
- MOLL, Jaime (2011). *Problemas bibliográficos del libro en el Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.
- NAVARRETE Y RIBERA, Francisco de (2001). *Flor de sainetes (1640)*. Introduzione, testo critico e note di Antonella Gallo. Firenze: Alinea Editrice.
- OSTOLOZA ELIZONDO, María Isabel (2005-2006). "Relations d'affaires entre les libraires français et navarrais au XVII<sup>e</sup> siècle", *Revue Française d'Histoire du Livre*, n.º 126-127, pp. 69-90.
- QUEVEDO, Francisco de (2011). *Teatro completo*. Ed. de I. Arellano y C. C. García Valdés. Madrid: Cátedra.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis (2001). *Entremeses completos. I. Jocoseria*. Ed. de I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe (2008). "Una edición contrahecha de las *Obras en prosa y verso de Jacinto Polo de Medina*", *Revista General de Información y Documentación*, n.º 18, pp. 323-341.
- VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Esther (1996). *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona. La transmisión teatral impresa*. Kassel: Reichenberger.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán; FERNÁNDEZ LARA, Rosa, et al. (2001). *Ediciones de teatro español de la Biblioteca Menéndez Pelayo (hasta 1833)*. Kassel: Reichenberger.
- VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (1998). *Impresores y libreros de Zaragoza (1600-1650)*. Zaragoza: Institución de Fernando el Católico.

## MOROS Y MORISCOS EN LA PRIMERA ETAPA DE ESCRITURA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA (1562-1635)

LOLA GONZÁLEZ

Universitat de Lleida

Si complejo resulta, como ha puesto de manifiesto la crítica, abordar el tema de la sociedad morisca en la época de Lope de Vega no lo es menos abordarlo en la literatura dramática de esta época, una literatura que, según el mismo Lope debía ser “espejo de la vida” (“imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres”, “Arte nuevo de hacer comedias”, 1609), y por lo tanto reflejar tanto la cotidianidad como aquello que se salía de sus márgenes. ¿Recogió el teatro de Lope el conflicto morisco?, y ¿en qué medida lo hizo? Este es el principal objetivo de las líneas que siguen y no se me escapa que en las obras de Lope escritas para la escena la presencia del personaje del morisco era frecuente pero queda por calibrar todavía en su justa medida el tratamiento, enfoque y significado que este presentaba en sus obras dramáticas, concretamente en aquellas que pertenecen a la primera etapa de su producción destinada a la escena. Se trata de piezas compuestas en el período comprendido entre los años 1580 y 1604, año este último en el que publica su novela bizantina *El peregrino en su patria* y en la que, en el “Prólogo” a la misma, ofrece al lector una lista de más de un centenar de obras escritas y ya representadas, por lo menos, en los corrales de Madrid, obras que por el hecho de formar parte de ese listado no presentan frente a la crítica ninguna duda sobre la fiabilidad de su autoría.

Desde el punto de vista del conflicto morisco las obras escritas en ese período de casi cinco lustros tienen como referente más próximo las sublevaciones de las Alpujarras, ocurridas entre 1568 y 1571 (Lope contaba con 9 años de edad)<sup>1</sup>, a raíz de la promulgación de la pragmática de 1567 que limitaba considerablemente las libertades de la comunidad morisca. Las sublevaciones moriscas, así como las consecuencias posteriores, la difícil convivencia entre las comunidades moriscas y cristianas y las sucesivas deportaciones, son hechos contemporáneos a la juventud de Lope. Además, es muy probable que, con mayor o menor atención, siguiera el proceso que se inició con la conquista del reino nazarí de Granada y cuyas capitulaciones (promulgadas en 1491), solo fueron cumplidas por la Corona castellana hasta 1499, año en el que la política contra los derrotados se radicaliza de la mano, entre otros ordenantes, del cardenal Cisneros que puso todos los medios a su alcance para que la cristianización de la ciudad se realizara de la manera más rápida y firme posible. Fueron precisamente las medidas represivas de Cisneros, (entre ellas la quema en 1500, en una hoguera, de todos los libros en árabe que encontró en la ciudad, salvo los de medicina), las que causaron una rebelión en el barrio del Albaicín. Solo dos años después de esta sublevación, en 1502, la Corona de Castilla dictaminó la conversión forzosa de los moriscos y dos décadas más tarde, en 1525, se decretó la conversión también forzosa en la Corona de Aragón. Pero no es hasta mediados del siglo XVI (1554) que empieza el verdadero "problema morisco": los contactos de las comunidades moriscas con los turcos y los bereberes del norte de África dieron lugar a un clima de creciente tensión, una tensión de la que se hizo eco la literatura que para el caso de la poesía dramática dio lugar a las comedias de cautivos y renegados y en las que queda expuesto, de forma más o menos fidedigna, el problema de las expulsiones así como la diáspora morisca y las alianzas entre los moriscos peninsulares, los exiliados forzosos y la ambición de turcos y bereberes por conquistar territorios de la Península o simplemente extraer algún beneficio económico y social como ocurría con los cautivos, por ejemplo, que eran esclavizados o pasaban a formar parte de la servidumbre.

Como comentaba al inicio, Lope de Vega debía de tener algún conocimiento sobre la situación de conflicto social que existía en España en

---

<sup>1</sup> Para la biografía de Lope de Vega véase Castro y Rennert (1969), Arrellano Ayuso y Mata Induráin (2001), Pedraza (2009) y Martínez (2011).

esta época. Y si bien es cierto que no pudo ser consciente de sus dimensiones porque cuando se sublevaron los moriscos de las Alpujarras, en 1568, era muy joven, cuando compuso su primera obra para los corrales de Madrid, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* redactada entre 1579 y 1583 Morley y Bruerton (1968: 250), su edad oscilaba entre los 17 y 24 años, edad en la que bien podría tener formada alguna opinión sobre el tema<sup>2</sup>.

El levantamiento en armas de los descendientes de los moros del reino de Granada (rebelión de las Alpujarras) contra la Corona entre 1568-1570 dio al traste con las débiles iniciativas de encontrar una solución al conflicto haciendo la convivencia imposible. Una prueba de ello es que a partir de la década de 1570 el grueso de los procesados por la Inquisición fueron los moriscos, especialmente en los reinos de Aragón y de Valencia donde constituían el noventa por ciento de los acusados.

La rebelión de las Alpujarras ahondó la separación entre las dos comunidades. A partir de entonces, "todo morisco resultaba sospechoso y, recíprocamente, todo cristiano era mirado por los moriscos como un posible delator". Además el pánico se apoderó de los cristianos ante una posible invasión del Imperio Otomano que contaría con el apoyo de los moriscos y de los protestantes franceses –los hugonotes<sup>3</sup>–.

Poco a poco se fue formando el mito del complot morisco para acabar con la cristiana Monarquía Hispánica, que también fue alimentado por la difusión de profecías en uno y otro lado<sup>4</sup>. Entre los cristianos viejos hubo varias

---

<sup>2</sup> La consulta del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (2008) no ha arrojado dato alguno sobre la o las representaciones de las que pudo ser objeto esta pieza.

<sup>3</sup> Un ejemplo de este temor es la carta que dirigió al rey el arzobispo de Toledo en la que le decía lo siguiente: "Suplico a Vuestra Magestad humildemente considere si la armada del Turco viniese por estos nuestros mares tan pujante como suele, hallando en solo el Reyno de Valencia 50.000 arcabuzeros sin los de Aragón y Granada, que es un número grande, y se juntarían todos luego como aquellos que saben todos los caminos y atajos, en que trabajo se verían estos Reynos tan faltos de caballos y armas y de gente experimentada, lo cual no ignoran los moriscos, antes lo tienen todo bien contado y examinado y juntándose a inquietarnos los hugonotes y herejes sería el trabajo mayor (...)". (Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, 1993: 57-58).

<sup>4</sup> Entre los moriscos había una que decía que nacería "un muchacho muy desproporcionado de los otros y de cinco o seis meses quedaría sin padres, y llegaría a edad de veinte y ocho o treinta años, y sería capitán de moriscos de aquel reyno [de Aragón], y muy victorioso en la guerra". (Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, 1993: 59).

que hablaban de que los moriscos serían expulsados y que el poderío del "Turco" se derrumbaría.

Apenas nada de lo mencionado en torno al problema morisco trasciende al ámbito literario. Como es sabido, la literatura española del siglo XVI recoge precisamente la imagen contraria a la que ofrecen los testimonios y documentos reales de la época.

La novela morisca se caracteriza precisamente por presentar protagonistas musulmanes idealizando las relaciones entre moros y cristianos ofreciendo ejemplos de convivencia y generosidad entre ellos<sup>5</sup>. Caso casi idéntico se da en la denominada "novela de cautiverio"<sup>6</sup>.

A lo largo del tiempo, la crítica ha puesto de relieve cómo la tipología este personaje (desde el *Abencerraje* hasta la novela morisca) viene a ser reflejo del caballero del "roman courtois" y los libros de caballerías un reflejo adaptado a la coyuntura histórica española de la Reconquista. Sin embargo, debido al idealismo renacentista, entre otros factores que cabría considerar, lo representado no constituirá una versión fidedigna de las relaciones verdaderas entre los dos pueblos sino que la literatura, disfrazando la realidad, contará la historia de este personaje, en definitiva, la historia de un vencido en medio de los vencedores, bajo el prisma de la caballería y la cortesía de la narrativa caballeresca medieval de suerte que "el sustrato de fantasía y maravilla de los libros de caballerías deja paso a un trasfondo real e histórico" (Márquez Villanueva, 1982: 521).

Las rivalidades entre cegríes y abencerrajes, narradas por Ginés Pérez de Hita, y el Romancero nuevo sugestionaron poderosamente la imaginación de novelistas y poetas.

---

<sup>5</sup> Recordemos que la primera novela morisca de nuestra literatura, *El Abencerraje*, gozó de tal éxito que se incluyó, a partir de 1561, tras el cuarto libro de la *Diana* de Jorge de Montemayor. Novelas posteriores del mismo género fueron las de *Ozmín y Daraja*, intercalada en el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, y las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. Como es sabido, esta última narra las rivalidades entre Cegríes y Abencerrajes, desafíos y luchas entre moros y cristianos etc., ofreciendo una hermosa visión de la Granada de fines del siglo XV inmediatamente anterior a la conquista (Estrada, Francisco, 1980; Abi Ayad, 1999: 15-23).

<sup>6</sup> Ejemplo de la cual, entre otros, es la "Historia del cautivo" incluida en la primera parte del *Quijote*. Cervantes también incluyó novelas de cautivos en *La Galatea* (1585), las *Novelas ejemplares* (1615) y en *Persiles y Sigismunda* (1616). Y por último tenemos el *Romancero morisco* a cuyo desarrollo Lope de Vega contribuyó con un número importante de poemas de carácter autobiográfico ("Mira Zaide, que te aviso". Soledad Carrasco, 2010bis).

El resultado de ese tratamiento del elemento morisco en la literatura narrativa y en la lírica, la influencia que ejerció sobre la literatura dramática, es fácil de dilucidar. De forma muy resumida puede afirmarse que al comediógrafo de fines del siglo XVI y principios del XVII este sentimiento le llega ya forjado en los numerosísimos romances que conformarán el *Romancero nuevo* y en la novela histórica: *El Abencerraje* o la *Historia de los bandos de Zegrías* y *Abencerrajes* de Ginés Pérez de Hita así como la novelita intercalada en el *Guzmán de Alfarache* con el título “Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja” (Carrasco Urgoiti, 1982).

El tema morisco es amplio y complejo y ha recibido tanto de la historiografía como de la crítica literaria una atención extraordinaria.

Retengamos en la medida de lo posible lo expuesto hasta ahora para proyectarlo, también en la medida de lo posible, en el análisis que he pretendido llevar a cabo en este trabajo sobre la presencia del elemento morisco en la primera etapa de la producción dramática de Lope de Vega, etapa comprendida entre 1580 y 1604, año este último, como se ha mencionado más arriba, en el que ve la luz *El Peregrino en su patria* en cuyo “Prólogo” Lope ofrece por primera vez una lista de los títulos de las piezas dramáticas que había representado hasta el momento de publicarse esta novela. La lista ofrece un total de ciento dieciséis títulos de los que aproximadamente una cincuentena tratan de forma más o menos directa del conflicto morisco<sup>7</sup>.

El primer hecho que cabe poner de relieve es que aproximadamente el cincuenta por ciento de los títulos contenidos en esa lista de *El Peregrino* contienen alguna referencia al universos social moro y morisco. No puede negarse, pues, que ese número significativo de títulos indica de forma bastante clara que Lope de Vega no solo no fue indiferente al tema en la primera etapa

---

<sup>7</sup> En esta primera lista ofrecida en *El Peregrino* (la princeps, publicada en 1604, lleva aprobación del año anterior), aparecen también los títulos *Sarracinos* y *Aliatares*, *Muza furioso*, *La prisión de Muza* y *La toma de Alora*. Las comedias perdidas *Abindarraez* y *Narvaez* y *Zegrías* y *Abencerrajes* pueden ser primeras versiones de *El remedio en la desdicha* y *La envidia de la nobleza*, respectivamente (Carrasco Urgoiti, 1982: 52). El interés de Lope por el género morisco se manifestó muy tempranamente y rebasó “el marco del romance para alcanzar al teatro. Casi todas sus comedias de tema o ambiente morisco pueden adscribirse a los años de formación como dramaturgo, aquellos en que conforma su particular código poético (Weber de Kurlat 1976 y Oleza 1981). Apud “El hijo de Reduán”, Gonzalo Pontón (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II, Lleida, Editorial Milenio, 1997, p. 819.

de su producción poética sino que recibió un interés particular por su parte. De esa cincuentena he seleccionado diecisiete títulos que a continuación aparecen ordenados según el año o período de composición<sup>8</sup>:

*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579-1583)

*El bautismo del príncipe de Marruecos* (1593-1603)

*El cerco de Tremecén* (1595-1603)

*El casamiento en la muerte* (1595)

*Viuda, casada y doncella* (1595-1603)

*Los celos de Rodamonte* (1596)

*El cerco de Santa Fe* (1596-1598)

*La campana de Aragón* (1596-1598)

*Hijo de Reduán* (1596-1588)

*El remedio en la desdicha* (1596-1602)

*Vida y muerte del rey Bamba* (1597-1598)

*Los esclavos libres* (1599)

*Los Benavides* (1600)

*El primer Fajardo* (1600)

*El cuerdo loco* (1602)

*Pedro Carbonero* (1603)

*La desdichada Estefanía* (1604)

Se trata de un corpus reducido si tenemos en cuenta que Lope escribió aproximadamente cuatrocientas obras para las tablas a lo largo de su vida y que, por lo que se refiere al conflicto morisco, está presente en toda la trayectoria de su producción dramática. Sin embargo, el corpus obedece, en primer lugar, a un interés propio por averiguar de qué modo aparece el elemento morisco en la primera etapa de producción dramática de Lope y, en segundo, del listado de más de cincuenta títulos que aparece en la lista de *El Peregrino*, he seleccionado aquellas obras cuyas fechas de composición es conocida. Este dato era fundamental para este análisis.

Teniendo en cuenta, pues, los títulos seleccionados, lo primero que cabe señalar es que Lope se ocupó del tema desde el inicio de su producción

---

<sup>8</sup> Manejo la edición de J. B. Avallé-Arce, (1973: 57-63). El año o periodo de composición de las comedias es el establecido por Morley y Bruerton (1968).

dramática. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, pieza compuesta entre 1579 y 1583, es su primera obra escrita para la escena y en la que ya introduce ampliamente el universo social musulmán<sup>9</sup>.

Si leemos con detenimiento los títulos que forman el corpus nos daremos cuenta enseguida de que algunos de ellos remiten claramente al fenómeno musulmán presente en la Península. Así ocurre con *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, *El cerco de Santa Fe*, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, *El cerco de Tremecén* y *Los celos de Rodamonte*.

La acción de los dos primeros títulos remite a la época de los Reyes Católicos<sup>10</sup>. La primera, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579-1583), desarrolla un episodio de la guerra de Granada en el momento en que, en 1491, se produce la reconversión del campamento cristiano en la Vega de Granada en la ciudad de Santa Fe, torreada y amurallada. *El cerco de Santa Fe* (1596-1602), por su parte, trata el mismo episodio desarrollado en la primera: el sitio de Granada y las hazañas de los caballeros cristianos que participan en él. Se centra en la hazaña particular de Garcilaso de la Vega con el objeto de dar a conocer el linaje del famoso poeta.

En ambos casos, la dimensión caballeresca predomina sobre la histórica. La guerra es la ocasión para el alarde de los caballeros, más pendientes por el lucimiento en desafíos, declaraciones y exhibiciones de gala, que por la guerra misma.

En otros casos, sin embargo, las referencias a lo morisco la encontramos en el *dramatis personae* o bien dentro de la obra. Es lo que ocurre en la comedia *El hijo de Reduán* en cuya lista de personajes aparecen: Báudeles, moro, rey de Granada, Alboín, Arfilo, y Benalme, cortesanos del reino de Granada; Alcira, esposa de Baudeles y por consiguiente reina mora de Granada, Y lo mismo ocurre en la comedia *La campana de Aragón* con la salvedad de que en esta obra el "Rey moro" no tiene nombre. Del mismo modo, innominados, aparecen en la comedia los alcaides de Báudeles.

Si prestamos atención al tiempo histórico en el que sucede la fábula, los títulos que forman el corpus trabajado queda clasificado como sigue. En nueve

---

<sup>9</sup> Descartadas, claro está, las desaparecidas mencionadas en la nota 8: *Sarracinos y Aliatares*, *Muza furioso*, *La prisión de Muza* y *La toma de Alora*.

<sup>10</sup> *El cerco de Santa Fe* es una nueva versión o refundición de la primera. Entre la composición de una y otra obra hay más de una década de diferencia.



de las dieciocho comedias, la acción se remonta a la Alta Edad Media, época de la conquista musulmana y del enfrentamiento con el último reinado godo de la Península, seguida de la Reconquista. En orden cronológico de composición, las obras cuya acción se remontan a estos hechos, son: *Vida y muerte del rey Bamba* (1597-1598), *El alcaide de Madrid* (1599), *El casamiento en la muerte* (1595), *Los celos de Rodamonte* (1596), *La campana de Aragón*, (1596-1598), *Los Benavides* (1600), *La divina vencedora* (1599-1603), *La desdichada Estefanía* (1604) y *El primer Fajardo* (1600-1612).

De estas obras, *Los celos de Rodamonte*, remite a un universo imaginario mientras que el resto son dramas históricos que se centran en hechos famosos públicos, *Vida y muerte del rey Bamba*, el último rey que dio esplendor a los visigodos. En la comedia *La desdichada Estefanía*, el conflicto central de la obra es un conflicto de honra conyugal (aparentemente agraviada) y de venganza, de carácter claramente particular desarrollado con el trasfondo del componente histórico que va asociado a la figura del Rey Alfonso VII de Castilla y León, y a su política de expansión territorial, especialmente en Andalucía.

Aunque el universo social en *Los celos de Rodamonte* está formado por reyes moros y cristianos y por damas y caballeros moros y cristianos, la obra se enmarca dentro de la materia caballeresca literaturizada. Se trata de una de esas comedias formada por la combinación de varios episodios de los dos Orlandos, el *Enamorado* y el *Furioso*, aunque predomina con gran exceso la imitación del segundo<sup>11</sup>. Aunque la historia transcurre durante la época de Carlomagno (siglo VIII) y los espacios dramáticos lo constituye la ciudad de Granada y el interior del palacio de la Alhambra, en la obra aparecen otros lugares tan exóticos como Tartaria, en Rusia, que alejan la acción de la realidad inmediata.

En las obras clasificadas como dramas históricos, la acción se remonta, a tiempos históricos lejanos aunque concretos. En la comedia *Vida y muerte del rey Bamba* se narra, como su título bien indica, la vida y el reinado de este

---

<sup>11</sup> Del de Boyardo solamente se derivan las primeras escenas, en que el tártaro Mandricardo, disponiéndose a pasar a Francia, con intento de vengar a su padre Agricán, muerto a manos de Orlando, obtiene, por artes de la mágica Febosila, las armas encantadas de Héctor el Troyano. El Ariosto, que suponía presente el poema de Boyardo a todos sus lectores, no hace a esto más que una rápida alusión en el canto XIV, al enumerar a los guerreros que concurren al sitio de París (Seco, 1988: 151-152).

noble godo que transcurrió entre los años 672 y 680. En esta comedia es escasa la presencia de personajes pertenecientes al mundo musulmán quedando reducidos a tres: Alicán, rey moro, Mugarabo, cautivo moro y un personaje identificado como "moro", tal cual, sin nombre propio que lo defina e identifique. Pero también se da el caso de que la fábula se traslade a la Alta Edad Media pero a un tiempo indeterminado. En *El alcaide de Madrid*, la obra pone en escena una de las leyendas más emblemáticas de esta ciudad, la de Don Gracián Ramírez, alcaide de la fortaleza de Madrid, leyenda que tiene lugar en algún momento no determinado del siglo VIII. En esta obra la presencia del mundo musulmán viene de la mano de Ben Yucef, rey moro de Toledo; Tarife, su sobrino; Zaide y Gazul, caballeros moros.

Algunas de las comedias analizadas sitúan su acción en el tiempo inmediatamente anterior a la guerra de Granada: *El hijo de Reduán* (1596-1598) y *El remedio en la desdicha* (1596-1602).

En la comedia *El hijo de Reduán* la acción queda insertada en el marco de la guerra de Granada, en una época muy indeterminada que podría situarse en el siglo XV, probablemente anterior a los Reyes Católicos, pues la figura de Reduán aparece en el *Romancero viejo*, en el romance "Reduán, bien se te acuerda"<sup>12</sup> que relata un episodio fronterizo sucedido en 1407, un ataque sobre Jaén en el que murió el caudillo Reduán.

Y otras tres comedias más tienen por eje central la guerra de Granada: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, (1579-1583), *El cerco de Santa Fe*, (1596-1598) y *El valeroso cordobés, Pedro Carbonero*, (1603).

De las tres merece especial atención *El valeroso cordobés, Pedro Carbonero*. La comedia traza las hazañas del protagonista, cuyo nombre ya aparece en el título de la comedia, soldado de fortuna, que negocia con la libertad de cautivos moros y cristianos en la sierra de Granada. La obra se hace eco de la leyenda de la conspiración contra los Abencerrajes y su ejecución, durante el último período del reino moro de Granada.

En el corpus tenido en cuenta también aparecen comedias, cuatro en concreto, que tratan sucesos posteriores a la guerra de Granada. En orden cronológico de composición son las siguientes: *El bautismo del príncipe de*

---

<sup>12</sup> Gonzalo Pontón (1997: 821), editor de la obra, atestigua "escrito al arrimo de un episodio fronterizo acaecido en 1407", un ataque sobre Jaén en el que murió el caudillo Reduán.

*Marruecos*, (1593-1603), *Los esclavos libres*, (1599), *Viuda, casada y doncella*, (1595-1603) y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, (1604).

La acción de estas cuatro comedias se desarrolla no ya en épocas lejanas, alta o baja Edad Media, sino en una época próxima a Lope de Vega. *El bautismo del príncipe de Marruecos* inicia en la época en que reinan a la vez Felipe II y su sobrino, Sebastián I de Portugal, después de la Batalla de Lepanto (1571), es decir, entre 1572 y 1578. Los actos II y III de la comedia transcurren durante los años en que Felipe II fue rey de Portugal. También contemporánea a Lope de Vega, en lo que respecta a la acción, *Viuda, casada y doncella* es un claro ejemplo de temprana comedia urbana, género en el que los personajes pertenecen al universo social de la caballería cuyas acciones tienen lugar en la Valencia de finales del XVI, con gallardos galanes y exquisitas damas, y al universo social de la servidumbre compuesta en este caso por criados y esclavos. La trama de esta comedia tiene por marco la guerra que en la época de Felipe II y Sebastián I de Portugal se desarrollaba en aguas del Mediterráneo entre otomanos, berberiscos y cristianos, por motivos religiosos, de expansión o conquista y económicos.

En la misma época histórica se desarrolla el asunto de la comedia *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, que cita la ya pasada batalla de Lepanto y al rey Felipe II. Por último, en *Los esclavos libres* la fábula se sitúa en el reinado de Felipe II, apareciendo como personaje el Duque de Osuna encarnando al virrey de Nápoles, que lo fue en realidad entre 1582 y 1586. En esta comedia Lope relata la muerte de Don Juan de Austria, que tuvo lugar en 1578.

Llegados a este punto del análisis encontramos, por fin, en la primera etapa de producción dramática de Lope de Vega, y en las comedias seleccionadas, el elemento morisco ausente por completo en las mencionadas hasta ahora.

La crítica denomina "comedias moriscas" a aquellos textos destinados a la escena que pintan con delectación los amores, los lances y la estampa misma del moro sentimental (Carrasco Urgoiti, 1982) reuniendo en un mismo grupo a los musulmanes que vivieron en España hasta la primera pragmática de conversión forzosa promulgada por los Reyes Católicos (1502) y a los musulmanes que se convirtieron, de manera sincera o fingida, al cristianismo y que fueron identificados con el término de "moriscos". Para entendernos,

“moro” sería la persona musulmana que habitaba en al-Andalus o que estaba relacionada con ella, mientras que el término “morisco” haría referencia a aquella persona que permaneció en España una vez finalizada la conquista de Granada y aceptó la conversión a la fe cristiana. Esta distinción nos ayuda a entender mejor el tipo de personaje que Lope de Vega introduce en sus comedias relacionadas con el tema tratado. Así, después de presentar y comentar las comedias de esa lista compuesta por casi una veintena de títulos se aprecia claramente que la mayor parte de ellas tratan de la presencia del moro en la Península antes de la victoria sobre el reino nazarí, por lo tanto se trataría de la presencia de población musulmana no convertida al cristianismo y no sujeta a la ley de los reinos cristianos peninsulares.

Teniendo en cuenta esta matización el elemento morisco aparece en dos de las cuatro comedias, mejor dicho, en dos de la veintena que compone el corpus analizado, cuya acción se desarrolla en la época contemporánea al poeta. Estas dos comedias son las tituladas *Los esclavos libres* y *El bautismo del príncipe de Marruecos*. En esta última la presencia del morisco es más bien reducida y de escasa importancia ya que dicha presencia no tiene función dramática alguna en la obra. En el *dramatis personae* Zulemillo, personaje identificado o definido como “morisco”, cabe suponer que por el poeta, aparece casi al final. Ocupar ese lugar es significativo ya que los personajes que tenían escasa relevancia en una obra dramática eran relegados, o solían aparecer, al final de la nómina inicial. No es infrecuente encontrar en estos textos del teatro barroco personajes que aparecen en la historia pero que, o bien por carecer de importancia o por olvido del poeta o impresor, no aparecen en esa nómina inicial.

En *El bautismo del príncipe de Marruecos* el universo social viene dominado por reyes, caballeros y criados moros. De un lado encontramos al rey don Sebastián con sus consejeros –el Conde de Vimioso, el Prior don Antonio, Eduardo de Meneses, Cristóbal de Távora, Diego de Sosa, Luis de Silva–. Del otro, a Muley Mahamet Jarife, nieto del rey de Marruecos, que ha acudido con parte de su séquito al rey portugués para que le ayude a recuperar su imperio, ahora en poder de los turcos debido a una conjura familiar. Entre medio aparecen Lela Fátima, amada de Hamet y Celinda, mora y adivinadora, a la que acude la primera que quiere saber si su marido sustituirá al rey de Marruecos, su hermano Muley Maluco. Además de estos

personajes moros aparecen en la comedia *Dau, hijo de Maluco*, Albacarán, alcaide de Arcila y Almanzor, alcaide de Andújar. Es interesante mencionar que en esta comedia Muley Mahamet Jarife se disfraza de cristiano para acudir a una fiesta local que celebra las virtudes y los milagros de la Virgen de la Cabeza. Acompañado por un fraile, este le va instruyendo, ante la curiosidad del príncipe marroquí, sobre el significado de la devoción mariana en España y cada uno de los lugares de devoción de la virgen, además del desarrollo de la romería que está presenciando. Jarife, en principio indiferente, se siente finalmente interesado ante las explicaciones del fraile, "A burlarme aquí venía/ y hele cobrado afición". Empieza entonces la procesión con un gran aparato de gente y música y Jarife, conmovido por la imagen de la Virgen, a quien el fraile le ruega la conversión del infiel, siente una extraña indisposición.

En cambio en *Los esclavos libres*, comedia novelesca, entre otros elementos, por el continuo trasiego entre las costas italianas y las de Berbería, la presencia del elemento morisco es más interesante aunque tampoco demasiado relevante. En esta comedia Lope introduce a Zulema, moro corsario, que actúa a las órdenes del alférez también moro Arbolán y que tras ser apresado por el capitán cristiano y sus soldados es sometido a provocación y mofa cuando al pedir de comer y beber a los soldados cristianos estos le ofrecen únicamente tocino y vino. El poeta aprovecha este personaje para crear una de esas escenas cómicas tan frecuentes en la *Comedia nueva* y que corren casi siempre a cargo del personaje del donaire, el criado gracioso y, en su defecto, de un morisco o personaje de clase social inferior. El elemento morisco aparece en esta obra en otra ocasión, en una escena en la que el Alférez Leonardo, caballero cristiano, aparece disfrazado de morisco español, se trata del caso contrario que veíamos en la comedia anterior, disfraz con el que pretende, con ayuda de Zulema, entrar en Biserta ciudad en la que se encuentra su enamorada, cautiva del alférez moro Arbolán.

El estudio de la presencia del fenómeno morisco y su tratamiento por parte de Lope de Vega en la primera etapa de su producción literaria destinada a la escena es susceptible de ser llevado a cabo desde varios y diferentes puntos de vista que pueden llegar a ser complementarios ayudando a conocer mejor la naturaleza de dicha presencia así como, es el caso en el corpus analizado, su escasa presencia. Sin embargo, uno de los puntos de vista que quizá nos conduzca a interpretaciones cuando menos más cercanas a lo

teatral y a sus leyes o reglas sea no obviar una de las características que definen la *Comedia nueva* y que, a su vez constituía, mejor dicho, era el motivo principal por el que el público acudía a los corrales: divertirse y evadirse de su realidad inmediata. En las comedias que forman parte del corpus tenido en cuenta ese rasgo parece cumplirse bastante al pie de la letra. En ninguna de las obras tratadas aparece el conflicto morisco entendiendo por tal los graves sucesos y las adversas circunstancias que tuvieron lugar a raíz de la conquista de Granada por los Reyes Católicos<sup>13</sup>. Resulta imposible tratar, por evidente falta de espacio, qué supusieron esas adversas circunstancias para las comunidades moriscas y cristianas pero sin lugar a dudas la pragmática de 1566 (Domínguez Ortiz y Vincet (1993: 32) que sustituía la política de persuasión aplicada hasta entonces por la de represión, lo que significaba la prohibición de todos los elementos distintivos de los moriscos como la lengua, los vestidos, los baños, las ceremonias de culto, los ritos que las acompañaban, las zambras, dio lugar a la primera rebelión en 1568 en las Alpujarras. La rebelión de las Alpujarras ahondó la separación entre las dos comunidades. Tras las últimas sublevaciones sobrevino la deportación (1570) y con la deportación el pánico se apoderó de los cristianos ante una posible invasión del Imperio Otomano. Así se fue formando el mito del complot morisco para acabar con la cristiana Monarquía Hispánica. Otro elemento que daba visos de realidad al complot fue el notable incremento del bandolerismo morisco tras el fin de la rebelión de las Alpujarras. Ninguno de estos elementos definidores del conflicto, ni de forma directa ni indirecta, es tratado por Lope de Vega en su primera producción dramática. Como he intentado poner de relieve, a la hora de escribir para la escena, para los corrales de comedias, Lope opta por situar tema, acción y personajes en la Edad Media, preferiblemente en la Alta Edad Media. Tan solo dos de las dieciocho comedias analizadas contienen el elemento morisco pero se trata de una presencia mínima tanto de fondo como de forma. En este momento temprano de su producción dramática Lope parece optar por temas y personajes literaturizados, estilizados, idealizados, y de esa caracterización forma parte el personaje del moro, mejor dicho, el

---

<sup>13</sup> Los decretos de conversión al cristianismo, las persecuciones y las rebeliones, principalmente la de los moriscos de las Alpujarras que tuvo lugar entre los años entre 1568 y 1571 y la diáspora sufridas por la comunidad morisca antes del definitivo decreto de expulsión promulgado por Felipe III en 1609-1610 (Epalza Ferrer, 1992).

caballero moro, y para ello, sin duda, le resultaba más cómodo trasladarse a la época del rey Bamba o dramatizar el cerco de Tremecén que tratar de las rebeliones moriscas de las Alpujarras, entre otros hechos relacionados con el asunto morisco.

Son muchos y variados los factores que podrían tenerse en cuenta a la hora de justificar la ausencia del conflicto morisco en la primera producción de Lope de Vega. Entre ellos, la presión política, social, moral y religiosa, sin ningún género de dudas, pero tal vez, junto a esas circunstancias, habría que mencionar, considerar, al menos, el hecho de que, por encima de todo, Lope de Vega era un hombre de teatro, y no solo eso, sino, un hombre pragmático, podría decirse que, en el amplio sentido de la palabra. Excepto un reducido grupo de poetas dramáticos preocupados por la calidad literaria del texto y por respetar las reglas de la poética clásica, Cervantes sería uno de los ejemplos paradigmáticos, Lope, como poeta dramático, persigue el éxito rotundo en los escenarios. Con ello se aseguraba unos ingresos económicos, muy necesarios en su caso, al mismo tiempo que la fama como dramaturgo, algo que consiguió prácticamente desde el primer momento en que se puso a escribir para las tablas. Muy pronto obtuvo el reconocimiento del público. La demanda de comedias por parte de *autores* como Jerónimo Velázquez, primero, y Gaspar de Porres, tras el suceso del libelo contra Velázquez y la pena del destierro, son prueba irrefutable de ello. Obtuvo con relativa facilidad el aplauso del corral, no así el reconocimiento de los dramaturgos contemporáneos. Entre los opositores más tempranos, como es sabido, Cervantes fue el más recalcitrante, sin embargo, al final, parece que dio su brazo a torcer, al menos eso se desprende de la lectura del Prólogo que situó al frente de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, al reconocer a Lope de Vega, transcurría el año de 1615, como al único poeta que se hizo señor y dueño de las tablas, al alzarse "con la monarquía cómica", mereciendo por parte del autor del *Quijote* el título de "monstruo de naturaleza" (1987: 10).

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ABI AYAD, Ahmed (1999). "La representación de los moriscos en la literatura del Siglo de Oro". En Abdeljelil Temimi (ed.), *Actes du VIIIe Symposium International d'Études Morisques sur: Images des Morisques dans la littérature et les arts*. Zaghuan: FTERSI, pp. 15-23.
- ANSÓN CALVO, M.<sup>a</sup> del Carmen (1999). "Los moriscos de Aragón". En Abdeljelil Temimi (ed.), *Actes du VIIIe Symposium International d'Études Morisques sur: Images des Morisques dans la littérature et les arts*. Zaghuan: FTERSI, pp. 25-53.
- ANTAS, Delmiro (ed.) (1997). Lope de Vega. *El cerco de Santa Fe*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Lleida: Editorial Milenio, vol. 1.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio y Carlos MATA INDURÁIN (2001). *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid: Homo Legens.
- ARTELOPE Base de Datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega, Universitat de València, Joan Oleza Simó (dir.), <https://artelope.uv.es/>.
- AVALLE-ARCE, J. B. (ed.) (1973). Lope de Vega. *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia.
- CARRASCO URGOITI, M.<sup>a</sup> Soledad (1982). "Notas sobre el romance morisco y las comedias de Lope de Vega". *Revista de Filología Española*, vol. LXII n.º 1/2.
- CARRASCO URGOITI, M.<sup>a</sup> Soledad (2010). "Variantes de las «comedias de moros», Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- CARRASCO URGOITI, M.<sup>a</sup> Soledad (2010bis). "La frontera en la comedia de Lope de Vega" Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNERT (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Madrid: Anaya.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (2008). Teresa Ferrer Valls (dir.). Kassel: Edition Reichenberger.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y Bernard VINCENT (1993) (1979, 1.<sup>a</sup>). *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid, Alianza Editorial.
- EPALZA FERRER, Mikel (1992). *Los moriscos antes y después de la expulsión*. Madrid: Fundación Mapfre.



- FEIT, Ronna S. y Donald McGRADY (ed.) (1997). Lope de Vega. *Viuda, casada y doncella, Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Lleida: Editorial Milenio, vol. 3.
- GARCÍA, Jorge (ed.) (1997). Lope de Vega. *El primer Fajardo*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Lleida: Editorial Milenio, vol. 2.
- GIL SANJUÁN, Joaquín (1999). "Ginés Pérez de Hita: historiador y novelista". En Abdeljelil Temimi (ed.), *Actes du VIIIe Symposium International d'Études Morisques sur: Images des Morisques dans la littérature et les arts*. Zaghuan: FTERSI, pp. 113-132.
- GIULIANI, Luigi (ed.) (1997). Lope de Vega. *El casamiento en la muerte*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Lleida: Editorial Milenio, vol. 2.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) (1993). Lope de Vega. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Madrid: Turner, Colecc. Biblioteca Castro, I.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) (1993). Lope de Vega. *Los celos de Rodamonte*. Madrid: Turner, Colecc. Biblioteca Castro, II.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) (1993). Lope de Vega. *El remedio en la desdicha*. Madrid: Turner, Colecc. Biblioteca Castro, IV.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) (1994). Lope de Vega. *El cuerdo loco*. Madrid: Turner, Colecc. Biblioteca Castro, VII.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) (1994). Lope de Vega. *La campana de Aragón*. Madrid: Turner, Colecc. Biblioteca Castro, VIII.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) (1994). Lope de Vega. *Los esclavos libres*. Madrid: Turner, Colecc. Biblioteca Castro, X.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) (1995). Lope de Vega. *Pedro Carbonero*. Madrid: Turner, Colecc. Biblioteca Castro, XII.
- IRISO, Silvia (ed.) (1997). Lope de Vega. *Los Benavides*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Lleida: Editorial Milenio, vol. 2.
- JULIÁ, Eduardo (ed.) (1925). Lope de Vega. *El cerco de Tremecén*. Madrid: RAE. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. vol. I, pp. 286-320.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1980). *El Abencerraje*. Novela y Romancero. Madrid: Cátedra.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1982). "La criptohistoria morisca: los otros conversos". *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 390, 1982, pp. 517-534.

- MARTÍNEZ, José Florencio (2011). *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*. Barcelona: PPU.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- OJEDA-RENTAS, Miriam (1999). "Historicidad de los personaje moros en el teatro de Lope de Vega: 'Estefanía la desdichada'". En Abdeljelil Temimi (ed.), *Actes du VIIIe Symposium International d'Études Morisques sur: Images des Morisques dans la littérature et les arts*. Zaghuan: FTERSI, pp. 209-220.
- OLEZA, Joan (1981). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". *Cuadernos de filología*, III, Literatura: análisis, n.º 1-2, pp. 153-223.
- ORTEGA ROBLES, Juan (2017). *Las comedias moriscas de Lope de Vega. Estudio sobre un subgénero de las comedias historiales*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha (Tesis doctoral).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2009). *Pasiones, obras y fortunas del 'monstruo de la naturaleza'*. Madrid: Edaf.
- PONTÓN, Gonzalo (ed.) (1997). Lope de Vega. *El hijo de Reduán*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 2. Lleida: Editorial Milenio.
- PONTÓN, Gonzalo (ed.) (2012). Lope de Vega. *El bautismo del príncipe de Marruecos*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Madrid: Gredos, t. II, pp. 791-960.
- RICO, Francisco (dir.) (1998). Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- ROAS, David (ed.) (1997). Lope de Vega. *Vida y muerte del rey Bamba*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Lleida: Editorial Milenio, vol. 1.
- ROMERO, Violeta (ed.) (2013). Lope de Vega. *La desdichada Estefanía*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*. Madrid: Gredos, vol. 2.
- SECO, Esperanza (1988). "I. Influencia de la literatura italiana del quattrocento en el Siglo de Oro español. II. Un ejemplo de esta influencia en la obra dramática Los celos de Rodamonte y el problema de su atribución", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. Madrid, n.º 10, pp. 145-173.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS (eds.) (1987). Miguel de Cervantes. *Teatro completo. Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Barcelona: Planeta, Autores Hispánicos, H-133.

- SHURTZ, Ronald E. (1999). "La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI". En Abdeljelil Temimi (ed.), *Actes du VIIIe Symposium International d'Études Morisques sur: Images des Morisques dans la littérature et les arts*. Zaghouan: FTESI, pp. 252-260.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1976). "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época", *Segismundo: revista hispánica de teatro*, Vol. 12, N.º 23-24, 1976, pp. 111-133.

## BOCADOS DE ORO: TESTIMONIOS, COMPILACIÓN Y TRANSMISIÓN\*

MARTA HARO CORTÉS

Universitat de València

*Bocados de oro* es una de las colecciones de sentencias, traducidas del árabe en la segunda mitad del siglo XIII, de mayor difusión a lo largo de la Edad Media<sup>1</sup>. La importancia de este compendio de castigos se atestigua por el elevado número de manuscritos conservados (Haro, 2002: 224-230) –Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1866; Biblioteca de El Escorial, mss. h.II.6 y e.III.10; Biblioteca Nacional de España, mss. 17853, 17822, 8405, 6936, 6545 y

---

\* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)*, referencia FFI2014-51781-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>1</sup> Traducción del original árabe *Mukhtār al-hilam wa-mahāsin al-kalim (Máximas selectas y los dichos mejores)*, compuesta por el médico, filósofo, historiador y bibliófilo sirio-egipcio Abu l-Wafā' al-Mubashshir b. Fātik en 1048-49. Para más información sobre al-Mubashshir y sus obras, Rosenthal (1961: 136-38). El manuscrito árabe que sirvió de base para hacer la traducción española, según Rosenthal, es el G, que coincide con la versión española en lo que concierne a adiciones, cambios y repeticiones de sentencias. Los manuscritos árabes conservados de la obra se distribuyen en dos familias: manuscritos bien conservados pero cuya procedencia no es segura (ABCH) y códices que están mal conservados pero cuya procedencia está más próxima al original (DEGUaS). Rosenthal (1961: 139-152) ofrece un completo panorama de la tradición textual: manuscritos árabes y su descripción, publicaciones parciales del árabe y las distintas traducciones. El texto árabe con prólogo y notas también en árabe ha sido editado por Badawi (1958). Las distintas teorías en torno a la datación de la traducción castellana de *Bocados de oro* pueden seguirse en Knust (1879: 538-601), Crombach (1971: XXI-XXII) y Rosenthal (1961: 133). Un estudio de conjunto sobre *Bocados de oro* y sus relaciones con la literatura de castigos medieval en Haro (2003).

9204– y ediciones antiguas –Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495; Toledo, Pedro Hagenbach (heredero), 1510 y Valladolid, Lázaro Salvago Ginovés, 1527–. A estos testimonios hay que sumar otros cuatro, dados a conocer en las últimas décadas del siglo pasado: el de la Biblioteca Bartolomé March (Faulhaber, 1976), el de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll (Cátedra, 1984), el 3378 de la Biblioteca Nacional de España y el último custodiado en la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela (Haro, 1994). Mención especial merecen los numerosos fragmentos y selecciones que se realizaron de la obra, que van a ser el objeto de estudio del presente trabajo.

Un compendio sapiencial de la entidad, características y estructura de *Bocados de oro* era proclive, como se desprende de su transmisión textual, de ampliarse con distintos dichos de sabios –o con textos autónomos como la *Historia del filósofo Segundo* (Bizzarri, 2000) o la *Historia de la donzella Teodor* (Mettmann, 1962)–. También era práctica habitual que la difusión de la obra – con sus diferentes copias, como lo atestiguan los testimonios conservados– conviviese con florilegios y repertorios que seleccionaban sentencias de las secciones más conocidas, o bien de aquellas que se adaptaban a los intereses del recopilador, o al ámbito de recepción. O con más frecuencia, incluso, las secciones que por sí solas ya eran una *summa* sentenciosa se independizaban de su conjunto, formando un producto literario original, y se difundían con total autonomía.

## 1. Versiones de *Bocados de oro*: elementos constitutivos y transmisión textual

La versión más fiel al texto árabe consta de veintidós capítulos, cada uno de ellos dedicado a un filósofo; cada sabio con sus máximas, precedidas de una semblanza biográfica, compone una sección de la obra. Y, al final, se presentan dos repertorios misceláneos: “Capítulo de los dichos de muchos sabios y non fallaron a ninguno d’ellos tantos dichos por que los possiessen en capítulos apartadamente” (Crombach, 1971: 168-81) y “Capítulo de los dichos que non sopieron quien los dixo, nin sus nombres” (1971: 182-201)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Manuscritos: 6545 (q), 6936 (n), 8405 (o), y 3378 (C) de la Biblioteca Nacional de España, el 1763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (L) y el 318 de la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela (D); todos ellos del siglo XV (Haro, 2002: 224-230).

Otra rama de transmisión de *Bocados* se caracteriza por la presencia de un prólogo, dividido en siete capítulos, que narra el viaje del Bonium a la India en busca del saber y que, con toda probabilidad, fue un añadido posterior (Knust, 1879: 66-80; Haro, 1995: 415-431). Además, al final, tras el apartado dedicado a Galieno, último filósofo, se incluyen otros tres, centrados en los dichos y castigos de Proteus (1879: 357-69), Pirus (1879: 369-72) y, en tercer lugar, "De los nombres de los sabios que dixeron algunas palabras de filosofía, e de otros muy muchos que non sopieron los nombres de los sabios" (1879: 372-94). Las dos primeras secciones se corresponden con parte del material del "Capítulo de los dichos de muchos sabios e non fallaron a ninguno d'ellos tantos dichos por que los possiessen capítulos apartadamente" (1971: 168-76); y la última, aunque el inicio es distinto, con el "Capítulo de los dichos que non sopieron quien los dixo, nin sus nombres" (1971: 182-201). Por último, se añade, como un apartado más de la obra, el "Capítulo de las cosas que escribió por respuestas el filósofo Segundo a las cosas que le preguntó el emperador Adriano" (1879: 498-506; Bizzarri, 2000)<sup>3</sup>.

La tercera versión no incluye el preliminar del rey Bonium. Y lo más interesante es su parte final: a los dos capítulos misceláneos –"Capítulo de los dichos de muchos sabios y non fallaron a ninguno d'ellos tantos dichos por que los possiessen en capítulos apartadamente" (1971: 168-81) y "Capítulo de los dichos que non sopieron quien los dixo, nin sus nombres" (1971: 182-201)–, se suma otro más, el "Capítulo que fabla de los enxemplos de ciertos sabios antiguos, e las sus razones son estas" (1879: 402-14), y concluye con la *Historia de la donzella Teodor* (1879: 507-17; Mettmann, 1962)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Manuscritos: e.III.10 (e) de la Biblioteca de El Escorial, 9204 (B) de la Biblioteca Nacional de España, ms. 18 (R) de la Biblioteca Municipal Lambert Mata (Ripoll) y ms. 20/4/1 (F) de la Fundación Bartolomé March (Palma de Mallorca); también las ediciones impresas: (S) Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495 (Biblioteca Nacional de España, I-187). (T) Toledo, Pedro Hagenbach (heredero), 1510 (se conservan numerosos ejemplares, por ejemplo en España, Biblioteca Nacional de España, R-2544; Biblioteca de Catalunya, Esp. 71; Fundación Lázaro Galdiano, Inv. 3333 e Inv. 6781; Biblioteca de la Real Academia Española, S. Comis. 5-A-18(2) y Biblioteca de El Escorial, 33-I-23. (V) Valladolid, Lázaro Salvago Ginovés, 1527 (Biblioteca Nacional de España, R-11851).

<sup>4</sup> Los manuscritos que testimonian esta versión son el h.III.6 (h) de la Biblioteca de El Escorial, el 1866 (m) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, y el 17822 (p) y el 17853 (g), ambos de la Biblioteca Nacional de España.

## 2. Florilegios y selección de sentencias: testimonios parciales de *Bocados de oro*

El manuscrito escurialense h.III.24, siglo xv, en los folios 84r al 91r presenta una selección arbitraria de *Bocados de oro* (Haro, 1992: 101-138) que concluye con un capítulo de sentencias atribuidas a “un filósofo muy sabio” (1992: 119-123), que no pertenecen a la obra y cuya fuente no ha sido localizada todavía, si bien se observan préstamos de los Proverbios de Salomón y del Eclesiástico.

Por otro lado, el manuscrito 53 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, folios 30 al 33, ha transmitido un repertorio de *Bocados de oro*, insertado en una copia fragmentaria del *Libro de los cien capítulos* (Haro, 1988). Por lo que respecta al contenido, este puede dividirse en tres secciones que pertenecen a dos capítulos de *Bocados*: en primer lugar, del folio 1ra al 3va, las sentencias se corresponden con el “Capítulo de los dichos que non sopieron quien los dixo nin sus nonbres” (1971: 182-201); a continuación, del folio 3va al 5va, los aforismos forman parte del “Capítulo de los castigos de Loginem el philósopho” (1971: 146-156); y, por último, el material de los folios 5va al 7vb se halla de nuevo en el “Capítulo de los dichos que non sopieron quien los dixo nin sus nonbres” (1971: 182-201). El hecho de que el fragmento termine con una sentencia incompleta indica que la selección que se ha conservado, originalmente era más extensa. Es probable, por tanto, que el fragmento concluyese completando el capítulo de los dichos anónimos, con lo cual solo se habría perdido un folio, ya que faltan únicamente cuatro sentencias para terminar dicho capítulo (Haro, 1996a: 9-25).

Otro testimonio se halla en el manuscrito 39 de la colección San Román de la Real Academia de la Historia (Gómez Moreno, 1988: 321-28), folios 117v-134r. El fragmento recoge dichos de las secciones de Sed, Hermes, Tad, Catalquius, Homero, Solón Rabión Pitágoras, Diógenes, Sócrates y Platón (Crosas, 2000: 5-30). Este códice también transmite la obra de Walter Burley (ff. 1r-63r), *De la vida y costumbres de los viejos filósofos* (Crosas, 2002), reelaboración medieval de *La vida de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, texto afín a *Bocados de oro*.

De notable interés para la difusión y alcance de *Bocados de oro*, es el folio de la primera mitad del siglo xv que transcribe el final del “Capítulo de los fechos de Alexandre” y el comienzo del “Capítulo de los castigos de

Alexandre”, hallado en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid, en la colección de Pergaminos y procedente de la Sala Hijosdalgo (caja 451, expediente 10) que, con toda probabilidad, había sido empleado para encuadernar una probanza de testigos aducida en un pleito de hidalguía (Ruiz 2014: 579-593).

### 3. *Summa sentenciosa: difusión independiente de secciones de Bocados de oro*

*Bocados de oro* –al igual, por ejemplo, que el *Libro de los buenos proverbios* (Bandak, 2007)– además de brindar un sugestivo arsenal de sabiduría, fue objeto de distintos modos de compilación, selección, combinación, reducción o ampliación; originando, de este modo, nuevos florilegios de gran interés y de valía universal, como los *Dichos y castigos de sabios* (Haro, 2013: 11-38) o el *Libro de los treinta y cuatro sabios* (Metmann, 1987: 493-512) que, a su vez, transitarán de modo independiente y su transmisión textual contribuirá a la difusión de sus fuentes.

Los *Dichos y castigos de sabios*, ff. 136r-140v del manuscrito 39 de la colección San Román de la Real Academia de la Historia, se estructura en siete secciones (Haro 2015: 200-223): “Parlamento de un sabio” (f. 136ra [139ra]), “Castigos de un rey a su hijo” (ff. 136rb [139rb]-138ra[140ra]), “Estos dichos dixo un sabio a vueltas de otros” (ff. 138ra [140ra]-139vb [138vb]), “Sellos de los filósofos” (ff. 140ra [136ra]-140va [136va]), “Ayuntamiento de quatro filósofos que fablaron de sapiencia” 140ra [136ra]-140va [136va], “Ayuntamiento de cinco filósofos que fablaron de sapiencia” (ff. 140va [136va]-140va [136va] y “Juntas de los filósofos” (f. 140va [136va]-140vb [136vb])<sup>5</sup>.

La fuente de las tres primeras partes de los *Dichos y castigos de sabios* es *Bocados de oro*, en concreto, el “Capítulo que fabla de los enxemplos de ciertos sabios antiguos”, que solo transmiten cuatro manuscritos (tercera

---

<sup>5</sup> Los Dichos y castigos de sabios presentan un problema de ordenación: [1] f. 136 (numeración ms.) es el f. 140 (numeración correcta); [2] f. 137 (numeración ms.) es el que contiene los Dichos de Leomarte; [3] f. 138 (numeración ms.) es el f. 139 (numeración correcta); [4] f. 139 (numeración ms.) es el f. 136 (numeración correcta), y [5] f. 140 (numeración ms.) es el f. 138 (numeración correcta). Pese a esta confusión, las páginas son consecutivas y no aprecio falta de material sentencioso.



versión de *Bocados de oro*)<sup>6</sup>. El “Parlamento de un sabio” y los “Castigos de un rey a su hijo” se difunden de modo independiente en el manuscrito del siglo xv, 6608 de la Biblioteca Nacional de España (ff. 82r-83r y 83r, respectivamente), copiados por otra mano, aprovechando el espacio en blanco (Bizzarri, 1992: 93-100). Comparando ambos textos con *Bocados de oro*, el primero está completo; no así el segundo, que únicamente alcanza una tercera parte más o menos del texto (Haro, 2003: 109-114). La última sección procedente de los *Bocados de oro*, “Estos dichos dixo un sabio a vueltas de otros”, está compuesta exclusivamente por formas gnómicas numéricas. El resto del contenido de esta compilación sentenciosa tiene como fuente el *Libro de los buenos proverbios* (Haro, 2015: 200-223).

El contexto de transmisión en el que se inserta *Dichos y castigos de sabios* debe completarse con el *Libro de los treinta y cuatro sabios* (Mettmann, 1987: 493-512), que requiere mención aparte. Esta obra –manuscrito escurialense a.IV.9, ff. 1r-48r– compila sentencias procedentes casi en su totalidad de *Bocados de oro* y del *Libro de los buenos proverbios* en distintas intervenciones de sabios (de ahí el título editorial de la colección), que puede segmentarse en tres partes: sentencias introductorias (ff. 1r-2r; 1987: 494-95), los dichos de treinta y cuatro sabios (ff. 2r-30r; 1987: 495-504), dichos de Sulpicio (ff. 29v-33v; 1987: 504-07) y, por último, dichos de Justino (ff. 34r-48r; 1987: 507-12). La correspondencia de contenido entre *Dichos y castigos de sabios* y el *Libro de los treinta y cuatro sabios* (Haro, 2015: 200-223), por lo que respecta a *Bocados de oro*, queda esquematizado en la tabla que apporto seguidamente:

DICHOS Y CASTIGOS DE SABIOS	FUENTE	DICHOS DE LOS TREINTA Y CUATRO SABIOS
*	Sentencias introductorias “Capítulo que habla de los enxemplos de ciertos sabios antiguos”	Sentencias introductorias (Mettmann, 1987: 494-495)

<sup>6</sup> Nuestro testimonio está incompleto en su inicio, es seguro que, como mínimo, faltan las sentencias inaugurales del “Capítulo que habla de los enxemplos de ciertos sabios antiguos”, que gozaron de enorme difusión a lo largo de la Edad Media, no solo gracias a *Bocados de oro*, sino también a la Ley I de *Flores de filosofía* (Knust, 1878; Taylor, 1985: 71-85; Haro, 1996b: 125-172).

	<i>Bocados de oro</i> (Knust, 1879: 402-04)	
[1] "Parlamento de un sabio" f. 136ra [139ra] (Haro, 2013: 19-20)	[1] "Capítulo que habla de los enxemplos de ciertos sabios antiguos" <i>Bocados de oro</i> (1879: 404-406)	Una parte de los dichos de Sulpicio (1987: 504-506)
[2] "Castigos de un rey a su hijo" f. 136rb [139rb] - 138ra [140ra] (2013: 20-22)	[2] "Capítulo que habla de los enxemplos de ciertos sabios antiguos" <i>Bocados de oro</i> (1879: 406-408)	XVIII Sabio (1987: 499-500)
[3] "Estos dichos dixo un sabio a vueltas de otros" f. 138ra [140ra] - 139vb [138vb] (2013: 23-31)	[3] "Estos dichos dixo un sabio a vueltas de otros" <i>Bocados de oro</i> (1879: 408-414)	Dichos de los sabios III (Mettmann 495) IV (Mettmann 495) V (Mettmann 495-96) VI (Mettmann 496) VII (Mettmann 496) VIII (Mettmann 496-97) También parte de los dichos de los sabios IX (Mettmann 497) X (Mettmann 497) XII (Mettmann 498) XIII (Mettmann 498) Parte de la sección de Sulpicio (1987: 506-507)

La materia sentenciosa del *Libro de los treinta y cuatro sabios* es más extensa que la de *Dichos y castigos de sabios*; por más detalles, su deuda con el *Libro de los buenos proverbios* es mayor –pese a no haberse servido de la parte de los "Sellos de los filósofos"– y, al final, la amplia sección dedicada a Justino –de cariz patristico– no tiene paralelo con nuestra colección. Asimismo, frente a la correspondencia en la distribución del contenido que se sigue en los *Dichos y castigos de sabios* con el "Capítulo que habla de los enxemplos de ciertos sabios antiguos" de *Bocados de oro*; en el *Libro de los treinta y cuatro*

sabios –como se desprende de la tabla anterior–, no solo se ha reorganizado, sino que también se ha ampliado notablemente su parte final.

A tenor de las argumentaciones expuestas en el presente trabajo, la pervivencia y transmisión de *Bocados de oro* deja constancia de los distintos modos de selección y reelaboración de los compendios de sentencias. Asimismo, tanto el *Libro de los treinta y cuatro sabios*, como el hallazgo de los *Dichos y castigos de sabios* (Haro, 2013: 11-38 y 2015: 200-223) es una prueba incontestable y de notable relevancia de la práctica compilatoria que selecciona material de distintas fuentes conocidas, dando lugar a colecciones originales, que no solo consolidan la difusión de estas obras –sería el caso de *Bocados de oro* o del *Libro de los buenos proverbios*–, sino que, además, inauguran nuevos estadios de transmisión independientes en los que se imbrican textualmente ambos compendios de castigos.

No en vano, tanto *Bocados de oro* como el *Libro de los buenos proverbios* fueron las obras sapienciales, traducidas del árabe, más difundidas en la Edad Media (Haro, 2003). Sin duda, la convivencia, ya desde el siglo XIII, de los textos árabes–respectivamente, *Mujtār al-hikam wa mahāsin al-kalim* (*Sabidurías selectas y dichos mejores*), realizada por Al-Mubaššir Ibn Fātiq a mediados del siglo XI (Badawi, 1958), y *Kitāb ādāb al-falāsifa* (*Libro de las sentencias de los filósofos*) de Hunayn Ibn Ishāq, siglo IX (Abumalham, 1986)–, con las traducciones castellanas del siglo XIII (respectivamente, Crombach, 1971 y Bandak, 2007); así como con la hebrea del *Libro de los buenos proverbios* –*Séfer musré ha-filosófim* (*Libro de las instrucciones de los filósofos*), obra de Yehuda Ben Šelomo Al-Harīzi (Loewenthal, 1896), en las primeras décadas del siglo XIII–, o la latina, a partir de *Bocados de oro* –*Liber philosophorum moralium antiquorum* o *Dicta et gesta philosophorum* (Franceschini, 1932), de finales del siglo XIII–, que fue, a su vez, la base de nuevas traducciones en el siglo XV al francés –por Guillaume de Tignonville (Eder, 1915)–, inglés –tres traducciones (Bühler, 1941), una a cargo de Stebin Scrope en 1450, otra anónima y, la última, por Anthony Wydville, en 1473–, y al provenzal (Brunel (1939) favoreció y aseguró su conocimiento, interés y pervivencia a lo largo de los siglos medievales. Pero también garantizó su difusión en ámbitos de recepción musulmanes, cristianos y judíos, que compartieron los “enseñamientos”» de los sabios antiguos.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ABUMALHAM, Montserrat, ed. (1986). *Kitāb ādāb al-falāsifa de Muhammad al-Ansāri (atribuido a Hunayn Ibn Ishāq)*. Madrid: Instituto Hispano-árabe de Cultura.
- BADAWI, Adburraman, ed. (1958). *Los Bocados de oro*. Madrid: Publicaciones del Instituto Egipcio de estudios islámicos.
- BANDAK, Christy, ed. (2007). *Libro de los buenos proverbios. Estudio y edición crítica de las versiones castellana y árabe*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- BIZZARRI, Hugo Óscar (1992). "Textos sentenciosos de influjo bíblico (ms. B.N. Madrid 6608)", *Atalaya*, 3, pp. 93-100.
- BIZZARRI, Hugo Óscar, ed. (2000). *Vida de Segundo. Versión castellana de la Vita Secundi de Vicente de Beauvais*, Exeter: University of Exeter Press.
- BRUNEL, Clovis (1939). "Une traduction provençale des *Dits des philosophes*", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 100, pp. 309-28.
- BÜHLER, Curt F. (1941). *The Dicts and Sayings of the Philosophers. The Translations made by Stephen Scrope, William Worcester and an Anonymous Translator*. London: Oxford University Press.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M. (1984). "Los manuscritos castellanos de la Biblioteca Lambert Mata (Ripoll)", *El Crotalón*, 1, pp. 877-85.
- CROMBACH, Mechthild, ed. (1971). *Bocados de oro: Kritische Ausgabe des altspanischen Textes*. Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 37. Bonn: Romanischen Seminar der Universität Bonn.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco (2000). "Fragmentos de *Bocados de oro* en un manuscrito de la Real Academia de la Historia", *Revista de Filología Española*, 80.1-2, pp. 5-30.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco, ed. (2002). *Vida y costumbres de los viejos filósofos. La traducción castellana cuatrocentista del De vita et moribus philosophorum, atribuido a Walter Burley*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- EDER, Robert (1915). "Tignonvillana inédita", *Romanische Forschungen*, 33, pp. 851-1022.

- FAULHABER, Charles B. (1976). "Some Private and Semi-Private Spanish Libraries: Travel Notes", *La Corónica*, 4, pp. 81-91.
- FRANCESCHINI, Ezio, ed. (1932). *Liber philosophorum moralium antiquorum*. 2 Vols. Venice: Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere et arti.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1988). "Manuscritos medievales de la colección San Román (RAH)". *Varia bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, pp. 321-28.
- HARO CORTÉS, Marta (1992). "Dichos e castigos de profetas y filósofos que toda verdad fablaron", *Atalaya*, 3, pp. 101-38;
- HARO CORTÉS, Marta (1994). "La prosa didáctica castellana del XIII y su pervivencia a lo largo de la Edad Media: estructuras narrativas y mecanismos adoctrinadores". Tesis doctoral publicada en microfichas. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 881-1073.
- HARO CORTÉS, Marta (1995). "Los esquemas biográficos en la prosa gnómica del XIII: el caso de los *Bocados de oro*", en Ferran Carbó, Juan Vicente Martínez Luciano, Evelio Miñano y Carmen Morenilla (eds.), *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*. València: Universitat de València-Facultat de Filologia, I, pp. 415-431.
- HARO CORTÉS, Marta (1996a). "Un nuevo testimonio fragmentario de los *Bocados de oro*", *Revista de Literatura Medieval*, VIII, pp. 9-25.
- HARO CORTÉS, Marta (1996b). "Consideraciones en torno al estudio de la prosa sapiencial medieval: el caso de las colecciones de sentencias", *diablotexto*, 3, pp. 125-172.
- HARO CORTÉS, Marta, ed. (1998). *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- HARO CORTÉS, Marta (2002). "Bocados de oro", en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (coords.), *Diccionario filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, pp. 224-230.
- HARO CORTÉS, Marta (2003). *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- HARO CORTÉS, Marta (2013). "Dichos y castigos de sabios: compilación de sentencias en el manuscrito 39 de la colección San Román (Real

- Academia de la Historia). I Edición", *Revista de Literatura Medieval*, 25, pp. 11-38.
- HARO CORTÉS, Marta (2015). "Dichos y castigos de sabios: compilación de sentencias en el manuscrito 39 de la colección San Román (Real Academia de la Historia). II Fuentes y relaciones textuales", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 31.1, pp. 200-223.
- KNUST, Hermann, ed. (1879). *Mittheilungen aus dem Euskurial*, Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, CXLIV. Tubinga.
- LOEWENTHAL, Abraham, ed. (1896). *Séfer musré ha-filosófim, aus dem Arabischen des Honein Ibn Ishak ins Hebräische übersetzt von Jehuda Ben Salomo Alcharisi*. Frankfurt: Kauffmann.
- METTMANN, Walter, ed. (1962). *La historia de la doncella Teodor: Ein spanischen Volksbuch arabischen Urstminxs*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- METTMANN, Walter (1987). "Eine Altspanische Gnomensammlung: *Dichos de los sabios*". *Homenaje a Galmés de Fuentes*. Madrid: Gredos, III, pp. 493-512.
- ROSENTHAL, Franz (1961). "Al-Mubashshir ibn Fātik: Prolegomena an Abortive Edition", *Oriens*, 13-14, pp. 132-58.
- RUIZ ALBI, Irene (2014). "Un fragmento de los *Bocados de oro* en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid", en Marta Herrero de la Fuente, Mauricio Herrero Jiménez, Irene Ruiz Albi y Francisco J. Molina de la Torre (coords.), *Alma littera: estudios de dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 579-593.
- TAYLOR, Barry (1985). "Old Spanish Wisdom Text: some Relationships", *La Corónica*, 14, pp. 71-85.

# UNA NUEVA FUENTE DE LA FILOSOFÍA SECRETA DE PÉREZ DE MOYA: LAS ANOTACIONES DE HOROLOGGI A LE METAMORFOSI DI OVIDIO DE ANGUILLARA\*

ISABEL HERNANDO MORATA  
Universidad de Santiago de Compostela

En el Renacimiento, las historias de los dioses paganos casi nunca caminan solas. La caída de Ícaro, la lucha de Teseo con el Minotauro y el rapto de Proserpina se acompañan en los tratados mitológicos de interpretaciones en clave alegórica, pues se considera que estas leyendas contienen verdades ocultas que es preciso desvelar. Ya en los siglos IV-III a. C., Evémero sostuvo que los dioses habían sido en realidad hombres reales aclamados por sus méritos o hazañas. La corriente derivada de sus escritos, el evemerismo, influiría en autores latinos y medievales como Lactancio y San Isidoro. Esta tradición exegética permitió la conciliación del espíritu pagano con la moral cristiana, gracias a lo cual los dioses de los gentiles sobrevivieron en la Edad Media<sup>1</sup>. El anónimo *Ovide moralisé*, compuesto a principios del siglo XIV, constituye un claro ejemplo de la interpretación de las *Metamorfosis*<sup>2</sup>. No es

---

\* La autora de este trabajo es beneficiaria de una ayuda para la formación postdoctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 (Plan I2C), año 2014, modalidad A, gracias a la cual realiza una estancia de investigación en el Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere de la Università degli Studi Roma Tre.

<sup>1</sup> Esta es una de las tesis del clásico libro de Seznec (1980); para Evémero, véase en este trabajo (19-20) así como para la interpretación de los mitos por los estoicos (70). Sobre la relación de Evémero con el método alegórico, véase Serés (2005: 633, nota 1).

<sup>2</sup> Véase también Seznec (1980: 81-83).

de extrañar por tanto que Boccaccio, al dar a la luz su *Genealogia deorum gentilium* a mediados de la misma centuria, estuviera convencido de que existía “abscondito sub fabuloso velamine intellectu” (ca. 1350: XIV, X, 710)<sup>3</sup>. La necesidad de explicar los mitos alcanza el siglo XVI, como puede observarse en los tres manuales italianos más importantes sobre este asunto: *De deis gentium varia et multiplex historia* (1548) de Giraldi, *Mythologiae sive explicationum fabularum* de Conti (1551) y *Le imagini colla sposizione de i dei de gli antichi* (1556) de Cartari.

Tal propósito interpretativo se encuentra también en el único tratado mitológico español del Renacimiento, la *Filosofía secreta de la gentilidad* (1585). Su autor, Juan Pérez de Moya, distingue en las fábulas el sentido literal, llamado también histórico o parabólico, y el alegórico o moral. A su vez, este incluye los sentidos anagógico, tropológico y físico o natural (I, II, 69-70). Afirma Pérez de Moya: “lo que de estos sentidos es mi intento declarar en las fábulas es el sentido histórico, y el físico o moral” (I, II, p. 70). Le interesa ante todo este último, pues, como el título de la obra revela, considera la mitología como una “filosofía oculta” (Seznec, 1980: 260). Ahora bien, ni los comentarios ni las historias mitológicas de la *Filosofía secreta* salieron por completo del magín de su autor. La crítica ha señalado las obras citadas de Boccaccio y Conti como fuentes principales (Álvarez e Iglesias, 1990: 185; Clavería, 1995: 23; Baranda Leturio, 2000: 55)<sup>4</sup>, además de los manuales, también mencionados, de Giraldi y Cartari (Clavería, 1995: 30; Serés, 2005: 641), y *Las XIV cuestiones* de Alonso de Madrigal, más conocido como el Tostado (Clavería, 1995: 22).

Pero no termina aquí la nómina de obras en las que se basa Pérez de Moya, quien “a veces parafrasea a Virgilio y Ovidio; y, por otra parte, añade datos tomados de autores cristianos, entre los que destaca San Isidoro, así como de las Sagradas Escrituras” (Álvarez e Iglesias, 1990: 185). Los nombres a los que alude son muy variados: “Abarca desde autores clásicos –Aristóteles,

---

<sup>3</sup> En la edición española de *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos* de Álvarez e Iglesias (632): “pensamiento escondido bajo el velo de las fábulas”. Las citas de Boccaccio en latín proceden de la edición de Romano.

<sup>4</sup> Álvarez e Iglesias (1990: 185): “lo que hace Pérez de Moya es traducir casi literalmente al castellano párrafos de la *Genealogia deorum* de Boccaccio y de la *Mythologia* de Natalis Comes, siguiendo más estrechamente al primero”. Las autoras demuestran la dependencia de la *Filosofía secreta* del tratado de Boccaccio.



Plinio, Ovidio, Virgilio, Homero, Séneca, etcétera—, hasta otros estrictamente contemporáneos, como Huarte de San Juan” (Baranda Leturio, 2000: 58)<sup>5</sup>. A este maremágnum de literatos, filósofos y mitógrafos se suma el desconcierto del criterio con el que se mencionan: tal y como advierte Baranda Leturio (2000: 58-59), a veces Pérez de Moya se refiere a textos que no sigue directamente y, otras, omite el origen de largos pasajes<sup>6</sup>.

También se ha observado que este autor aprovecha las alegorías de la traducción en verso de las *Metamorfosis* realizada por Antonio Pérez Sigler en 1580 (Clavería, 1995: 22-23, nota 20; Baranda Leturio, 2000: 52, nota 10). En esta obra, Pérez Sigler traslada literalmente al español las anotaciones de Giuseppe Horologgi que se introdujeron a partir de 1563 en la versión italiana en octava rima de las *Metamorfosis* de Giovanni Andrea de l’Anguillara<sup>7</sup>. Esta traducción libre en verso del texto ovidiano conoció una notable popularidad en España, como también sucedió, aunque en menor medida, con la traducción de Ludovico Dolce (Cossío, 1952: 63). A su vez, las alegorías de Pérez Sigler fueron copiadas palabra por palabra en la edición de Amberes, 1595, de la versión de la obra ovidiana realizada por Jorge de Bustamante<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Clavería (1995: 24) observa también “la continua referencia a Macrobio y su *Somnium Scipionis* y, con menos precisión, a Agrippa y a Alberico-Neckam y su *De natura rerum*”.

<sup>6</sup> Esta utilización de textos diversos no es ni mucho menos exclusiva de la *Filosofía secreta*: igualmente Boccaccio se sirve de varios autores, como Servio, Macrobio, San Agustín, Vicent de Beauvais y Albricus (Seznec, 1980: 186).

<sup>7</sup> Como advierte Noble Woods (2014: 26): “at the end of each book Pérez Sigler also includes explanations of the allegorical sense of each tale. Many of these are translated almost word for word from those by Giuseppe Horologgi incorporated into several editions of Giovanni Anguillara’s Italian translation from 1560 on”. La primera edición de las *Metamorfosi* de Anguillara vio la luz en Venecia en 1553 con solo tres libros. Los comentarios de Horologgi se insertaron en la edición, también veneciana y ya completa, de 1563, y aparecieron en todas las ediciones posteriores de este siglo salvo en la de Venecia, 1582 (Bucchi, 2011: 335-345). Existe cierta confusión sobre la fecha de la primera edición que presenta los comentarios de Horologgi. Además del error de Noble Woods, Schevill (1913: 237) cree que se añaden en 1581, y Díez Platas y Monterroso Montero (1998: 458) parecen sostener en su interesante artículo que no se insertan hasta 1589.

<sup>8</sup> La primera edición de la versión de Bustamante, *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio...*, se publicó sin indicación de autor, editor, fecha ni lugar de impresión, aunque un acróstico revela el nombre de Jorge de Bustamante. Esta edición se data en la primera mitad del siglo XVI. La segunda trae la fecha de 1546. Como se ha señalado, las alegorías de Pérez Sigler no se localizan hasta la edición ilustrada de Amberes de 1595 (Carrasco Reija, 1997: 987-999), aunque en ocasiones la crítica ha supuesto que es Pérez Sigler quien reproduce el texto de Bustamante (Baranda Leturio, 2000: 52).

No se ha advertido hasta ahora, sin embargo, que los comentarios de Horologgi llegan a Pérez de Moya no solo a través de la traducción de Pérez Sigler, pues en ocasiones resulta evidente que el autor de la *Filosofía secreta* tiene delante las explicaciones del italiano. Tan solo Turner (1977: 42) parece sugerir que Pérez de Moya toma la alegoría de Horologgi para explicar el mito de Ícaro: “The first part of his «declaración» is, once again [como en Pérez Sigler y Bustamante], Horologgi’s allegory, already printed with Anguillara’s translation and translated by Pérez Sigler”. No obstante, no queda claro si Turner pretende indicar que Pérez de Moya traduce por su cuenta al italiano o si calca la traducción ya realizada por su compatriota<sup>9</sup>. Pues bien, al comparar los tres comentarios, se deduce que el de la *Filosofía secreta* procede directamente de Horologgi:

Il uolo di Dedalo, e del figliuolo ci da a vedere che quando *l’ambitione, e’l desiderio* delle cose alte è frenato dalla ragione, e dalla prudenza, *non passa i termini* alciandose piu di quello che ricercano i meriti, onde fa giungere l’huomo dopo il corso di questa vita al desiato fine; come saggiamente fece Dedalo, ma quelli che a simiglianza di Icaro uogliono alciarse piu che non douerebbero, trasportati da uno irregolato desiderio uengono poi a cadere nelle miserie del mondo, *figurate* per l’onde del mare, con biasimo e danno irreparabile (Horologgi: VIII, f. 129r)<sup>10</sup>.

El vuelo de Dédalo y su hijo Ícaro significa que, cuando *el deseo* de las cosas altas es refrenado de la razón y prudencia, *no excede los términos* alzándose más de aquello que piden sus méritos, por lo cual llega el hombre después del curso desta vida al deseado fin: como sabiamente hizo Dédalo, más los que a semejanza de Ícaro quieren alzarse más que debrían transportados de un desreglado deseo, vienen después a caer

---

<sup>9</sup> Ya antes había afirmado Turner (1977: 34) sobre las *Metamorfosis* de Anguillara: “Allegorical interpretations accompany each myth, the work of one Horologgi. Some of these allegories were destined to be reproduced several times, usually without credit being given for their source”.

<sup>10</sup> Se cita por el ejemplar de *Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da Giovanni Andrea dell’ Anguillara (...) con le annotationi di M. Giosepe Horologgi* (1563) de la Biblioteca Apostólica Vaticana, signatura Stamp.De.Luca.IV.25480. A este libro le falta el fol. 243, que presenta el comienzo de las anotaciones del libro XIV. Para el texto de este folio se sigue el volumen de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, signatura 14.2.C.20, digitalizado en Google Books. Este ejemplar carece de frontispicio y de algunas páginas. Pérez Sigler se cita por el volumen digitalizado de la Bayerische Staatsbibliothek, signatura Res/A.lat.a. 1254. Se sigue la edición de la *Filosofía secreta* realizada por Clavería. Por otra parte, se moderniza la grafía del texto de Pérez Sigler pero se mantiene la de Horologgi. La cursiva de las citas es mía.

en las miserias del mundo, *figurado* por las ondas del mar con infamia y daño irreparable (Pérez Sigler: VIII, f. 199r-199v).

Otrosí, nos da a entender que cuando *la ambición y el deseo* de las cosas altas es enfrenada por la razón y prudencia, *no pasa los términos*, levantándose más de lo que sus méritos valen; y así, después del curso desta vida, llega el hombre al fin deseado, como hizo Dédalo. Mas los que como Ýcaro quieren alzarse más que debrían, transportados de un desreglado deseo, vienen a caer en las miserias del mundo, *figuradas* por las ondas del mar, con afrenta y daño irreparable (Pérez de Moya: IV, XXVII, 488).

Pérez de Moya lee a Horologgi pues de lo contrario no se explica cómo coincide con él en el sintagma “la ambición y el deseo”, mientras que Pérez Sigler presenta solo “el deseo”. Igual sucede con “no pasa los términos”, que solo se justifica por la lectura de Horologgi “non passa i termini”, y “figuradas”, traducción del italiano “figurate”; raramente puede dar el tratadista con estas expresiones si tiene delante “no excede los términos” y “figurado”. Como se ha dicho, salvo por la poco clara afirmación de Turner, no se ha señalado aún la deuda directa de Pérez de Moya con el italiano. Existen bastantes más casos como este en los que, aunque de una lectura rápida se podría inferir que su comentario repite a Pérez Sigler, un escrutinio detallado revela que ambos traducen a Horologgi de manera independiente<sup>11</sup>. Por ejemplo, en la explicación alegórica del mito de Perseo y Medusa:

Taglia Perseo il capo crinito de' serpenti a Medusa, quando togliamo noi la forza alle machinationi, e sforzi fatti contra di noi dalla prudenza de gl'inimici; *i quali fuggono poi uedendo i suoi laidi pensieri nello scudo della nostra constantia, e del nostro ualore*; come fuggiva Medusa uedendo la sua faccia spauenteuole; tenuta da essa per bellissima prima che Minerua la cangiasse di quella maniera, che del sangue del capo di Medusa, ne nascessero i serpenti in Libia, uuol significare che l'insidie, e *le macchinationi* nell'animo de gl'inimici generano ueneno alle uolte piu crudele che quello de' serpenti (Horologgi: Libro IV, f. sin numerar, signatura 2K ii v)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Conviene aclarar que, por lo general, estos fragmentos en los que Pérez de Moya traduce al comentarista italiano se insertan en una explicación alegórica más larga. Es decir, el texto tomado de Horologgi no constituye toda la interpretación de los mitos sino una parte.

<sup>12</sup> Las anotaciones del libro cuarto ocupan dos hojas sin numerar pero con indicación de signatura: 2K y 2K ii. Los comentarios de los tres libros anteriores y de este cuarto se sitúan al final de cada libro, pero a partir de ahora se disponen al principio. De esta forma, a las anotaciones del cuarto libro les siguen inmediatamente las del quinto.

Corta Perseo la cabeza de Medusa, llena de serpientes, cuando el hombre desbarata las máquinas y ingenios que contra la prudencia de los enemigos tenía hechos. Que de la sangre de la cabeza de Medusa nascesen sierpes en Libia significa que las insidias y máquinas en el ánimo de los enemigos a las veces engendran veneno más cruel que el de las serpientes (Pérez Sigler: IV, ff. 101v-102r).

Corta Perseo la cabeza de Medusa, que tenía serpientes por cabellos, cuando quitamos la fuerza a las maquinaciones y engaños y otros efectos hechos contra nosotros, por la prudencia de nuestros enemigos, *los cuales después huyen, viendo sus malos pensamientos en el escudo de nuestra constancia y de nuestro valor*. Que de la sangre de la cabeza de Medusa naciesen serpientes en Libia significa que las asechanzas y *maquinaciones* engendran en los ánimos de los enemigos veneno, a las veces más cruel que el de las serpientes (Pérez de Moya: IV, XXXII, p. 500).

En esta ocasión, Pérez Sigler omite una línea del texto de Horologgi que sí aparece en Pérez de Moya, prueba clara de que este traslada el comentario italiano. Un último ejemplo:

Il rozzo pastore pugliese trasformato in Oleastro per essere fatto scherno de i canti, de i suoni, e delle danze delle Ninfe, *arbore che ancora rittiene il suo frutto, e il suo succo amarissimo, ci da essemplio che chi è tristo e scelerato, serà sempre il medesimo, se ben cangierà habito, & apparenza non rimarrà di esser l'istesso, come si vede che'l pastore che tuto che cangiasse scorza, non cangiò però la sua natia amarezza* (Horologgi: XIV, f. 234v).

El rústico pastor de Apulia transformado en acebuche porque escarneció del canto y danzas de las ninfas, *árbol que hoy en día es amarguísimo, nos muestra que el que es maligno y deseabrido siempre es el mismo, aunque mude hábito y apariencia* (Pérez Sigler: XIV f. 364v).

El pastor de Pulla mudado en acebuche, *árbol que todavía retiene su fructo, y su zumo es amargo, nos da ejemplo que el malo siempre será el mismo, aunque mude sitio y hábito y apariencia, como este pastor, que aunque mudó corteza, no mudó su natural amargor* (Pérez de Moya, VI, I, p. 604)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Los dos mitógrafos españoles traducen también de manera independiente las anotaciones de Horologgi a los mitos de Cadmo (Horologgi: III, fol. 48v; Pérez Sigler: III, ff. 75r-75v; Pérez de Moya: IV, L, 556-557), Dánae (Horologgi: IV, fol. sin numerar, signatura 2K ii v ; Pérez Sigler: IV, fol. 101v; Pérez de Moya: IV, XXXI, 496); Palas y Aracne (Horologgi: VI, fol. 88r; Pérez Sigler: VI, ff. 143v-144r; Pérez de Moya: III, VIII, VI, 402), Céfalo y Procris (Horologgi: VII, fol. 111r; Pérez Sigler: VII, 171r-171v; Pérez de Moya: IV, LIV, 564), Erisichton (Horologgi: VIII, ff. 129v-

Ahora bien, aunque estas citas evidencian que el autor de la *Filosofía secreta* maneja una edición de las *Metamorfosi* de Anguillara con los comentarios de Horologgi, no se puede ocultar que en otras ocasiones es imposible discernir si sigue a este o a Pérez Sigler:

La trasformazione del giouane dolente per la morte del suo amantissimo Ceruo, in Cipresso arbore che significa pianto e doglia, de i piu cari amici, e parenti, perche gli antichi erano accostumati a ornare de' rami di quest'arbore le sepulture de i morti che uiuendo gli erano charissimi ci da essemplio che non dobbiamo giamai porre tanto amore nelle cose mortali, che poi quando le ci mancano, a uiua forza tutto il rimanente della uita nostra sia un'essemplio di amarissimo cordoglio a tutti quelli che ci ueggono cosi, non senza loro grandissima marauiglia, come ancora non senza grandissimo danno nostro (Horologgi: X, f. 171v).

La transformación de Ciparisso por la muerte de su amado ciervo en ciprés, árbol de que antiguamente ornaban las sepulturas de los amigos y parientes muertos, significa que no habemos de poner jamás tanto amor en las cosas mortales, que después, faltando estas, a viva fuerza todo el resto de nuestra vida sea un ejemplo de amarguísima tristeza a cuantos nos viesen desta suerte, no sin gran maravilla suya y daño nuestro (Pérez Sigler: X, ff. 254v-255r).

La fábula de Ciparisso mudado en ciprés por la muerte de su ciervo nos da ejemplo que no pongamos tanto amor en las cosas mortales, que faltándonos nos necesiten a tener todo el resto de la vida en llanto. Convirtióse más en ciprés que en otro árbol porque los antiguos adornaban los sepulcros de sus amigos muy queridos con ramos deste árbol (Pérez de Moya: VI, I, pp. 604-605)<sup>14</sup>.

---

130r; Pérez Sigler: VIII, ff. 200r-200v; Pérez de Moya: II, XIV, XI, 219-220), Hércules, Neso y Deyanira (Horologgi: IX, fol. 150v; Pérez Sigler: IX, 225v-226r; Pérez de Moya: IV, XV, 465-466), Biblis (Horologgi: IX, fol. 151r; Pérez Sigler: IX, ff. 227v-228r; Pérez de Moya: VI, I, 605), Cenis (Horologgi: XII, fol. 204r; Pérez Sigler: XII, fol. 300v; Pérez de Moya: VI, III, 608-609), Áyax y Ulises (Horologgi: XIII, fol. 216r; Pérez Sigler: XIII, 333v-334r; Pérez de Moya: VI, VIII, 618), Anio (Horologgi: XIII, fol. 216v; Pérez Sigler: XIII, ff. 334r-334v; Pérez de Moya: VI, I, 602), Eneas (Horologgi: XIII, fol. 216v; Pérez Sigler: XIII, fol. 334v; Pérez de Moya: IV, XLVII, 550), Turno (Horologgi: XIV, fol. 234v; Pérez Sigler: XIV, ff. 364v-365r; Pérez de Moya: IV, LIV, 563), Hipólito (Horologgi: XV, fol. 253r; Pérez Sigler, XV, ff. 395v-396r; Pérez de Moya: II, XXII, 277) y parte de la interpretación del mito de Circe (Horologgi: XIV, fol. 234r; Pérez Sigler: XIV, ff. 363v-364r; Pérez de Moya: IV, XLVI, 547).

<sup>14</sup> Lo mismo sucede en las declaraciones de los mitos de Perimele (Horologgi: VIII, fol. 129v; Pérez Sigler: VIII, ff. 199v-200r; Pérez de Moya: VI, I, 604), Midas (Horologgi: XI, fol. 189r; Pérez Sigler: XII, ff. 279r; Pérez de Moya: II, XXXI, 319), Periclímeno (Horologgi: XII, fol. 204v; Pérez Sigler: XII, ff. 300v-301r; Pérez de Moya: IV, XXV, 482); Hécuba (Horologgi: XIII, fol. 216v; Pérez

Los fragmentos expuestos más arriba demuestran que Pérez de Moya copia directamente a Horologgi, en lugar de reproducir el texto de Pérez Sigler, como la crítica –con la posible excepción de Turner– sostenía hasta ahora. El vínculo entre la *Filosofía secreta* y las anotaciones de las *Metamorfosis* de Anguillara es aún más claro en aquellos lugares en los que el comentario de Horologgi es trasladado al español por Pérez de Moya y, en cambio, no se halla en Pérez Sigler. Ahora bien, el italiano se basa a veces en la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio<sup>15</sup>, fuente también de la *Filosofía secreta*. Por esta razón, para cerciorarse de que el español sigue a Horologgi y no a Boccaccio, hay que comprobar primero si se halla una explicación del mito parecida en el autor medieval. En tal caso, puede que Pérez de Moya copie a Boccaccio y no a Horologgi. Así ocurre en algunos lugares, como en la declaración de la historia de Hermafrodito:

dicentes in matricibus mulierum septem conceptui aptas cellulas esse, quarum tres in dextera uteri sunt, et totidem in sinistra, et una media, et ex his unaqueque duos posse concipere (...) Ex his enim que in dextra sunt cum semen concipiunt masculos pariunt, que autem in sinistra feminas, cum vero in ea que media est concipitur, nascantur utrumque sexum habentes, quos hermafroditas dicimus (Boccaccio: III, XXI, 141, ed. Romano)<sup>16</sup>.

---

Sigler: XIII, fol. 334r; Pérez de Moya: VI, I, 602-603), Vertuno y Pomona (Horologgi: XIV, fol. 234v; Pérez Sigler: XIV, ff. 365r-365v; Pérez de Moya: VI, I, 605), Rómulo (Horologgi, XIV, fol. 235r; Pérez Sigler: XIV, fol. 365v; Pérez de Moya: IV, XXXV, 507-508) y Cyppo (Horologgi: XV, fol. 253r; Pérez Sigler: XV, fol. 196r; Pérez de Moya: IV, LIV, 563).

<sup>15</sup> "In the 1563 edition Gioseppe Horologgi, who wrote the allegory, almost literally copied his text from Boccaccio's mythological treatise, the *Genealogie deorum gentilium* (ca. 1350)" (Rietveld: 2013, 111). Se refiere a la alegoría del mito de Orfeo, al que dedica este capítulo. En numerosas ocasiones el comentario de Horologgi no tiene correspondencia en la obra de Boccaccio. Además, buena parte de sus explicaciones versan sobre el estilo de Anguillara, lo cual, obviamente, no pudo tomar de la *Genealogia deorum gentilium*.

<sup>16</sup> En la edición en español de Álvarez e Iglesias: "y dicen que en las matrices de las mujeres hay siete células aptas para concebir, tres de las cuales están en la parte derecha del útero, otras tantas en la izquierda y una en el centro y que cada una de estas puede guardar dos (...) Pues bien, de aquéllas, las que están a la derecha, cuando reciben el semen, dan a luz varones, las que están a la izquierda, por su parte, hembras, pero cuando es recibido en la que está en el centro, nacen los que tiene uno y otro sexo, a los que llamamos hermafroditas" (Boccaccio: III, XXI, 137).

La secreta intelligentia di questa fauola, secondo alcuni è che nelle matrici delle donne sono sette le stanze che ricogliano il seme dell'huomo, tre dalla parte destra, che producono i maschi, e tre dalla sinistra que producono le femine & una nel mezzo, laquale ricogliendo el seme ha forza di produrre l'uno e l'altro sesso insieme, e per questa cagione uogliono dire che Hermafrodito nascesse di Mercurio, hauendo Venere raccolto el seme in quella stanza di mezzo, e pero sono chiamati e sono Hermafroditi tutti quelli que sono concetti nella medesima stanza (Horologgi: IV, f. sin numerar, signatura 2K ii r).

Para dar razón desto, les mostró Hermes que en la matriz de la mujer había siete senos o recibimientos, tres a la parte izquierda y tres a la derecha, y uno en medio dellos; cuando la viril materia recibe en alguno de los tres lugares de la mano derecha se engendra varón, y cuando en los de la izquierda, se engendra hembra; y cuando en el de en medio, dice ser comunicante en ambas naturalezas, llamados hermafroditos, que quiere decir varón y hembra (Pérez de Moya: II, XXIV, 286)<sup>17</sup>.

Como puede observarse, en este ejemplo no es fácil decidir si Pérez de Moya traduce a Boccaccio o a Horologgi. Sin embargo, otras veces la explicación del español coincide con la del comentarista de Anguillara sin que se halle un pasaje similar en Boccaccio. En estos lugares, además, la traducción de Pérez de Moya es casi siempre literal, lo que corrobora su filiación con Horologgi. Tal ocurre en el mito de Marsias:

---

<sup>17</sup> El texto de Pérez de Moya se aproxima a Horologgi pero se encuentra un fragmento similar en Boccaccio también en los mitos de los villanos transformados en ranas a ruego de Latona (Boccaccio: IV, XX, 179 ed. Romano, 176 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: VI, fol. 89r; Pérez de Moya: II, XIX, I, 250), Atlante (Boccaccio: IV, XXXI, 189-190 ed. Romano, 185 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: IV, fol. sin numerar, signatura 2K ii v; Pérez de Moya: IV, XXXIII, 503), Prometeo –si bien no en la declaración sino en la narración de la fábula– (Boccaccio: IV, XLIV, 197, ed. Romano; 191, ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi, I, fol. 12v; Pérez de Moya: IV, XL, 520, y también en Pérez Sigler: I, ff. 25r-25v, que en este caso es diferente a los demás autores), Licaón (Boccaccio: IV, LXVI, 220-221 ed. Romano, 211 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: I, ff. 12v-13r; Pérez de Moya: VI, IV, 610-611), Apolo y Admeto, también en el relato del mito, no en la explicación alegórica (Boccaccio: V, III, 237 ed. Romano, 227 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: II, fol. 32r; Pérez de Moya: II, XIX, V, 253), Calístome y Arcas (Boccaccio: V, XLIX, 284-286 ed. Romano, 267-269 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: II, fol. 31v; Pérez de Moya: VI, V, 612-613) y Faetonte (Boccaccio: VII, XLI, 371 ed. Romano, 348 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: II, ff. 31r-31v; Pérez de Moya: II, XVIII, 245). En la leyenda de las harpías, Pérez de Moya se aproxima más a Horologgi que a Boccaccio (Boccaccio: IV, LIX, 216 ed. Romano, 207 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: VI, fol. 89v; Pérez de Moya: IV, XLVI, 451) igual que sucede en el mito de Baco (Boccaccio: V, XXV, 266 ed. Romano, 252 ed. Álvarez e Iglesias; Horologgi: III, ff. 48v-49r; Pérez de Moya: II, XXVIII, III, 310-312).

La fauola di Marsia ci da ad intendere, che quando vogliamo contendere con Iddio, non lo temendo come deue esser temuto; la sua omnipotenza ci fa presto conoscere che siamo piu flussibili che non è un fiume, togliendoci tutte le forze co 'l privarci della gratia sua; di modo che cadendo in terra il nostro vigore; si converte nell'acqua del fiume laquale non si ferma giamai (Horologgi: VI, f. 89r).

La fábula de Marsias convertido en río nos da a entender que cuando queremos contender con Dios, no temíendole como debemos, presto nos hace conocer que somos más deleznable que un río, quitándonos todas las fuerzas con privarnos de su gracia, de manera que cayendo nuestra fuerza en tierra, se convierte en agua de río que jamás para (Pérez de Moya, VI, I, 603).

También para la aplicación moral de la leyenda de Pasífae se sirvió Pérez de Moya del italiano:

figurando Pasife figliuola del Sole, per l'anima nostra, ueramente figliuola del Sole, che è Iddio; che tutto che la sia maritata alla ragione, che la deue guidare per sempre che la non sdruciolli strabocheuolmente nelle delicie, e ne i piaceri del mondo, che la deuiino poi dal dritto camino; ha nondimeno Venere per inimica, perche il piu delle uolte si lascia per mezzo suo spiccare dalla ragione, accostandose al Toro, che non è altro che la simiglianza bestiale che piglia l'huomo allontanandose dalla ragione, del quale rimanendo grauida partorisce il Minotauro, che è un' huomo mezzo bestia, e mezzo huomo; che è dapoi rinchiuso nel laberinto che è pieno di strade tortuose che non conducono giamai al desiderato fine; cosi i piaceri, e le delicie intricano, & auiluppano l'huomo in questo mondo divenuto monstuoso, che non può giunger giamai al suo vero fine (Horologgi: VIII, ff. 128v-129r).

En otro modo, Pasipha, hija del Sol, es nuestra alma, hija del Sol verdadero, que es Dios, que aunque está casada con la razón que le ha de guiar siempre, para que no resbale, y dé consigo en los deleites que la apartan del camino derecho, todavía tiene a Venus por enemiga, porque las más veces por medio suyo se aparta de la razón, y allega al toro, que es la semejanza bestial que toma el hombre alejándose de la virtud. Pare dél al Minotauro, que es un hombre medio bestia y medio hombre, el cual es encerrado en el labirinto lleno de caminos tuertos, que jamás llevan al fin deseado. Así los placeres y deleites intrincan y revuelven al hombre en este mundo hecho monstuoso, que jamás puede llegar a su verdadero fin (*Filosofía secreta*: IV, XXVI, 486).

Un solo ejemplo más, la interpretación de la historia de Chione, sirve para apreciar cómo el tratadista español reproduce la alegoría del italiano:



Ci rapresenta la favola di Chione; la superbia di quelle sciocche donne che dandosi a credere che la loro bellezza sia perpetua, hanno ardire di agguagliarla alla diuina; Onde come prima incominciano a far figliuoli, sono per la loro superbia percosse dalla saetta di Diana, che figura la castità che rende morta la loro bellezza (Horologgi: XI, f. 189v).

Por la fábula de Chione nos representan la soberbia de las mujeres, que se dan a creer que su hermosura es perpetua y se atreven a igualarla con la divina. Por lo cual, luego que comienzan a parir, son por su soberbia heridas con la saeta de Diana (que figura la castidad), que mata su hermosura (Pérez de Moya: IV, LIV, 563)<sup>18</sup>.

En suma, Pérez de Moya sigue en numerosas ocasiones a Horologgi, sin citarlo en ningún momento. Es otra prueba de la libertad con que el tratadista manejó sus fuentes y de la variedad de textos que utilizó. Por otra parte, esta dependencia muestra que los comentarios de Horologgi se difundieron notablemente y transmitieron una determinada interpretación de los mitos, la cual hunde sus raíces en la tradición medieval. A su propagación contribuyó en buena medida la *Filosofía secreta* del “traductor” Pérez de Moya.

---

<sup>18</sup> Otros lugares en los que Pérez de Moya traduce literalmente a Horologgi sin que se halle un pasaje equivalente ni en Pérez Sigler ni en Boccacio se corresponden con el mito de Ithis (Horologgi: VI, fol. 89r; Pérez de Moya: VI, I, 603); Orithia (Horologgi: VI, ff. 89r-89v; Pérez de Moya: II, XXXV, 337); Scilla (Horologgi: VIII, fol. 128v; Pérez de Moya, II, XIII, 181- 182); Hércules y Acheloo (Horologgi: IX, fol. 150v; Pérez de Moya: IV, XVI, 466-468); parte de la explicación del mito de Circe –otro fragmento de Horologgi fue traducido también por Pérez Sigler, como se ha indicado en nota– (Horologgi: XIV, fol. 234r; Pérez de Moya: IV, XLVI, 547); Macario (Horologgi: XIV, fol. 234v; Pérez de Moya: VI, I, 604) e Ifis (Horologgi: XIV, fol. 235r; Pérez de Moya: IV, LIV, 563).

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ÁLVAREZ MORÁN, Rosa M.<sup>a</sup> y M.<sup>a</sup> Consuelo IGLESIAS MONTIEL (1990). "La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos". En *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (IV Simposio de Filología Clásica)*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 185-189.
- ANGUILLARA, Giovanni Andrea dall (1563). *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima Di nuovo dal proprio autore riuedute, & corrette con le annotationi di M Gioseppe Horologgi*. Venetia: Giovanni Griffio, apresso Francesco de Franceschi. Ejemplar digitalizado: <https://books.google.it/books?id=0xO4zH99Z0MC&dq=metamorfosi%20anguillara%20orologgi%201563&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=metamorfosi%20anguillara%20orologgi%201563&f=false> [10 de marzo de 2017].
- BARANDA LETURIO, Consolación (2000). "La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)", *Príncipe de Viana. Anejo (Homenaje a Francisco Ynduráin)* (18), pp. 49-65.
- BOCCACCIO, Giovanni [ca. 1350] (1951). *Genealogie deorum gentilium libri*. Edición de Vincenzo Romano. Bari: Gius. Laterza e Figli. 2 vols.
- BOCCACCIO, Giovanni [ca. 1350] (1983). *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*. Edición de M.<sup>a</sup> Carmen Álvarez y Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias. Madrid: Editorial Palas Atenea.
- BUCCHI, Gabriele (2011). *Meraviglioso diletto: la traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Pisa: ETS.
- CARRASCO REIJA, Leticia (1997). "La traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante". En José M.<sup>a</sup> Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*, vol. 2, pp. 987-994.
- CLAVERÍA, Carlos (1995). "Introducción". En Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*. Edición de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, pp. 13-53.
- COSSÍO, José María de [1952] (1998). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Itsmo. Vol 1.

- DÍEZ PLATAS, Fátima, y Juan M. Monterroso Montero (1998). "Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago", *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades* (10), pp. 451-472.
- NOBLE WOOD, Oliver J. (2014). *A Tale Blazed Through Heaven: Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*. Oxford: Oxford University Press.
- PÉREZ DE MOYA, Juan [1585] (1995). *Filosofía secreta*. Edición Carlos Clavería. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ SIGLER, Antonio (1580). *Los quince libros de los Metamorphoseos del excellente Poeta Latino Ovidio*. Salamanca: Juan Perier. Ejemplar digitalizado: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=165834434&db=100> [10 de marzo de 2017].
- RIETVELD, Laura (2013). "Chapter Five: The *Metamorphosis of Orpheus* in Italian Editions of Ovid's *Metamorphoses*, 1325-1570". En Lenia Kouneni (ed.), *The Legacy of Antiquity: New Perspectives in the Reception of the Classical World*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 106-124.
- SCHEVILL, Rudolph (1913). *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- SERÉS, Guillermo (2005). "Antecedentes exegéticos de la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585)". En Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi (eds.), "*Por discreto y por amigo*": *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 633-648.
- SEZNEC, Jean [1980] (1983). *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Versión castellana de Juan Aranzadi. Madrid: Taurus.
- TURNER, John H. (1977). *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*. London: Tamesis.

## LA EXPOSTULATIO SPONGIAE: ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO

LUIS IGLESIAS FEIJOO

Universidad de Santiago de Compostela

*Habent sua fata libelli...* La frase de Terenciano Mauro debe aplicarse al libro en latín, aparecido en 1618, que portaba el título de *Expostulatio Spongiae* para salir al paso de un ataque que Lope de Vega acababa de recibir de parte de un profesor de la Universidad de Alcalá llamado Pedro Torres Rámila. Citado por unos cuantos estudiosos, conocido por unos pocos nada más, la obra, que encierra más de un misterio, había quedado reducida a esa edición original. Y así durante casi cuatro siglos, tras los que ha vuelto a concitar el interés hasta el punto de que en el lapso de cuatro años ha visto cómo se publicaba dos veces, acompañada de sendas traducciones.

Hoy, en homenaje al señero lopista y tan buen amigo como es Joan Oleza, quiero acercarme también a ella con un primer trabajo, que se centre en el problema bibliográfico que presenta, aspecto que los últimos editores reconocen falto aún de precisiones. En un apéndice de su edición, que subtitulan “Un «rompecabezas» bibliográfico” (Conde y Tubau, 2015: 168) no se cansan de insistir en que el análisis que le dedicó Entrambasaguas es “muy complicado”: “Confesamos que hemos intentado entenderlo y que –quizá por incapacidad nuestra– hemos tenido que desistir”. Tras revisar los ejemplares que entonces conocían (como veremos, hay dos más localizados), declaran que “no podremos apenas ofrecer otras [conclusiones] muy firmes” y creen que se trata de algo “prácticamente irresoluble”. Insisten luego en que a problema

tan “embrollado y complejo (...) dudamos que pueda hallársele una solución” (177). Tras 14 páginas en que se exponen las diversas secciones del libro y su presencia en los diferentes ejemplares que conocían, terminan por asumir que “lo que planteamos son un buen número de dudas para las que confesamos no tener respuestas” (182) y manifiestan: “hemos de dejar claro que no somos expertos, ni mucho menos, en el ámbito de los libros antiguos impresos (...) Si alguien que sí sea experto en el asunto quiere investigarlo y le resultan de alguna utilidad nuestros datos, nos damos por satisfechos” (182).

La verdad es que en Barcelona, sede de Prolope, bajo cuyos auspicios se acoge esta edición, sí hay expertos en cuestiones de bibliografía e imprenta antigua, cuya consulta hubiera permitido quedar de verdad ‘satisfecho’. Quien escribe estas líneas es, pese a sus muchos años, apenas un aprendiz en la materia, pero al menos sabe tres o cuatro cosas con las que contribuir a poner un poco de orden en esta cuestión, siendo la primera el principio de que no se debe proceder a describir ejemplares, sino ediciones. Y si existen discrepancias entre los conservados, el concepto de ejemplar ideal se forjó precisamente para estos casos, aunque su aplicación pueda conllevar también problemas, en los que ahora no cabe entrar. Sin pretensiones de dómine arrogante que quiere dar lecciones, que nunca fue mi estilo, pretendo aclarar un poco la configuración de este extraño libro.

Para proceder con cierto sistema, conviene repasar los datos con que contamos hasta ahora, pues se trata de un libro de configuración algo compleja. Fue Cayetano Alberto de La Barrera quien en su biografía publicada póstuma (1890: 303-312) se refirió con detalle a la *Expostulatio*. En su opinión, la obra, firmada por un Julio Columbario, es en realidad de Francisco López de Aguilar, ayudado por otros amigos de Lope, y la indicación de que está impresa en Troyes es incierta, como revelan los tipos, la utilización del escudo del Duque de Sessa y la marca de fábrica del papel (304) y deja caer que procede de la Imprenta del Reino. Aunque no es posible ahora detenerse en este punto, hay que confesar que los tipos pueden ser usados por diversos talleres, a los que también puede facilitarse el escudo.

En 1906 se publicó el volumen segundo de la *Bibliografía madrileña* de Pérez Pastor (1906, II: 446-447), que pudo suponer un avance notable, pues daba una descripción detallada del libro, incluida en su obra porque “no dudamos que esta impresión se hizo en Madrid”. El ejemplar descrito, que

ubica en la Universidad Central, se corresponde con el que luego numeramos como n.º 5, pues trae el Catalogus más corto, que reproduce. La fórmula que utiliza es clara, pero no del todo exacta: "4.º-61 hs. ff., más 23 de prels. y 10 al fin sin numerar.-Sign. \*, 111-111111 , A-P, a-b. -Todas de cuatro hs. -Los cuadernos 1.º y 3.º de prels. y el último de la obra (que tiene 2 hs.) carecen de signatura". Como se verá luego, el primer cuaderno no tiene la signatura \*, sino que carece de ella y hay que atribuirle [11]. El que lleva \* es uno de los añadidos. Los otros no forman un cuaderno, sino que suman 3 hojas, cosa que él mismo revela al sumar 23 para los preliminares. Tampoco se da cuenta de que hay un error en la numeración de los folios, que en realidad son 59, pues no cuenta la del Colophon, ya que señala al fin 10 hojas sin numerar, es decir, las 8 del Appendix más la del Colophon y una blanca. Con todo, su atención a las signaturas hubiera debido ser siempre atendida.

Fue Joaquín de Entrambasaguas quien se detuvo luego con extensión en la obra que nos ocupa (1967: 417-580), y fue el primero en intentar una descripción de su contenido, a partir de seis de los ejemplares que consultó, aunque sabía de un séptimo en Londres, citado por Rennert-Castro (1919: 263, n.; ya lo decía Rennert, 1904: 267). Su intento de realizar "con el mayor detalle posible" (418) una exposición del contenido acaba por ser confusa y poco útil. La razón estriba en su decisión de ir describiendo uno a uno los seis ejemplares (cuatro de la Biblioteca Nacional de España y dos de la Universidad Complutense), llamándolos ejemplar A, ejemplar B... etc. Ese no es el problema, evidentemente, sino que, tras la portada, que reproduce en imagen, va anotando "Fol. I (s. n.), anv", "Fol. I (s. n.), rev." y así sucesivamente. Es decir, aunque señala que están sin numeración las primeras hojas, que llegan hasta la XXI, prosigue con las páginas que van foliadas (I a 61, con la peculiaridad de que el 1 no es número árabe, sino romano, para confundir más), pero luego sigue con las que van a continuación sin numerar, y enlaza con la serie que quedó interrumpida antes: XXII, XXIII, etc.

Atiende después al siguiente ejemplar, para el que realiza idéntico recorrido: "Fol. I (s. n.), anv", "Fol. I (s. n.), rev.". Pero la descripción del contenido de cada página se vuelve un laberinto al encontrar en el ejemplar B: "Fol. II (s. n.), anv y rev.. - Iguales a los Ff. XX (s. n.), anv. y rev. del ejemplar A". De esta manera, hay que andar saltando de adelante atrás para ver de qué contenido se trata; véanse por caso estas líneas: "Fol. VIII (s. n.), rev., al Fol. XX

(s. n.), rev. – Iguales a los *Ff. VI* (s. n.), rev., al *XIV* (s. n.), rev. + los ff. *XVI* (s. n.), anv., al *XIX* (s. n.), rev., del ejemplar A” (421). Todo se hace más complejo conforme se van examinando los restantes ejemplares. Abundan por tanto las reiteraciones inútiles y el estudioso que trata de moverse en tal laberinto acaba por no saber lo que resulta significativo, ya que no se describe la edición, sino los ejemplares, con estéril repetición de datos. Por ejemplo, tras cada ejemplar se da el tamaño de la caja de impresión, que resulta ser idéntica en todos ellos: nada más lógico, porque se trata de la misma edición. En lugar de insistir en tanta indicación “(s. n.)” respecto a los reversos o vueltos de las páginas, bastaría señalar que determinadas hojas carecen de numeración y las que la llevan, están foliadas, no paginadas. A mayor abundamiento, resulta atípico que, esté o no numerado, al folio 2 de un libro se le llame “*Fol. I*”, lo que arrastra en adelante el riesgo de la confusión.

En esa danza casi macabra adelante y atrás por las páginas, quien acabó mareado fue el propio estudioso, pues introduce errores que vuelven aún más penoso el control. Al tratar del ejemplar C, tras la sección central numerada, indica: “*Fol. XVI* (s. n.), anv. y rev. – Como el *Fol. IX* (s. n.), anv. y rev., del ejemplar A” (422). Pero el f. XVI de este ejemplar C acababa de describirlo, por lo que ha de ser XVII, y en cambio el f. IX del ejemplar A, al que remite, no ha sido identificado sino como uno más de los “*Elogia*” dedicados a Lope. Concluye la revisión con un ejemplar que dice de la Biblioteca de San Isidro de la Facultad de Filosofía y Letras: “Trasladada esta Biblioteca a la Ciudad Universitaria antes del Alzamiento Nacional [*sic*], ha debido de perderse con la mayor parte de los que la constituían” (424). Como veremos, el ejemplar se conserva y nunca salió de la Universidad Complutense, por lo que no era tan difícil de localizar.

La aportación bibliográfica de Entrambasaguas, desplegada a lo largo de una nota que ocupa diez páginas casi completas (418-427; este es un curioso estudio que tiene texto, notas y notas a las notas), tiene el valor de haber llamado la atención sobre la diferente constitución de los ejemplares examinados, aunque la falta de una metodología precisa reduce y casi anula su utilidad. De ahí que tampoco sea muy justa la conclusión que obtiene de que la edición “fue hecha en dos veces, y no una, como se creía, aunque aprovechando la mayoría de los moldes, y a veces haciendo quizá de una sola tirada algunas partes que aparecen independientes en el libro desde el punto

de vista tipográfico" (425). Si a lo que se refiere al aludir a que se aprovechan los moldes es a que se reimprimió, hay que descartarlo del todo, porque el sistema de la imprenta manual no permitía guardar los moldes de una forma, cuyos tipos volvían a las cajas una vez impresas las hojas previstas. Lo de "una sola tirada" es imposible de entender, como lo es la referencia a que, si el libro fue impreso en Madrid de manera subrepticia, se explica que tenga muchas erratas, "muy naturales en edición hecha encubiertamente tal vez por no técnicos" (426): inexplicable; en el taller trabajaron los componedores, no iban a hacer su trabajo Columbario o López de Aguilar. Acaso el erudito estaba barruntando que la edición no fue planeada desde el principio tal como salió al final, pues tuvo añadidos, por lo que ofrece variantes de estado, hechas en el curso de una primera y única edición. Pero ese es un concepto que se ignora en absoluto. Quien sí lo emplea es Tubau Moreu (2008: 57 y 80), pero, influido por la idea de Entrambasaguas, concluye que "existieron dos estados durante la edición del volumen", cosa inasumible, porque hay muchas más variantes de estado, que no pueden atribuirse a solo dos momentos (lo repite en Tubau Moreu, 2009: 332; también Conde Parrado, 2012: 38).

Prescindamos del aluvión de notas eruditas que se acumulan luego para ilustrar la personalidad de todos cuantos colaboran en la *Expostulatio*, que ocupan 70 páginas; hasta la publicación de la edición de 2011, las copiosas anotaciones de Entrambasaguas fueron el mejor resumen del contenido de este libro nacido en defensa de Lope de Vega, aunque hoy solo nos centraremos en los aspectos bibliográficos. Todos los interesados acudieron ahí para tener noticias del aluvión de insultos y procacidades (eso sí, en latín) que se vertieron sobre Torres Rámila.

El estudio y edición de González-Barrera (2011) introdujo una rectificación sobre la supuesta guerra lopesca contra los preceptistas aristotélicos y formuló una posible propuesta de autoría en favor de Jusepe González de Salas, aparte de traducir la obra e ilustrarla con mucho detalle. Lo que nos interesa ahora es la "Historia del texto" (109-112), apartado en el que supone que esta defensa de Lope "fue un proyecto a la carrera, lleno de improvisación y falta de cuidado", con partes que se iban incorporando sin orden. La fórmula que da es: 180 pp. (22 h. + 61 ff. + 9 h.), lo cual coincide con uno de los estados, que se supone es el más completo, aunque en vez de 61 folios debiera anotar 59, pues se da cuenta del error de numeración, que ha



saltado los folios 58 y 59. La descripción comienza con toda lógica por el f. 1, la portada, y va indicando la disposición del ejemplar elegido, que se considera el más completo, pero prescinde de la configuración de los cuadernillos y por eso es imposible averiguar cómo estaban dispuestas las formas. De ahí que se produzcan notas sorprendentes (y erróneas), como: “*Catalogus Virorum Illustrium* [f. 3r, s. f.: ¶<sup>4</sup>]” (110). Pero ese folio no lleva impresa ninguna signatura; si quisiera señalar que le correspondería el ¶ por ser el primer cuadernillo, no puede indicarse después de la hoja 3, y, en todo caso, esa hoja no formaba parte del primer cuaderno.

Debe atribuírsele el mérito de haberse dado cuenta de la importancia que tiene la existencia de las signaturas, pero las acopla mal con el contenido. Así, los *Elogia* no comienza con el cuaderno ¶¶¶, sino ya en el folio 3v del ¶¶, y el cuaderno ¶¶¶¶ no tiene 3 hojas, sino 4, como es lógico, errores nacidos del hecho de describir un ejemplar, y no una edición. Lo mismo cabe decir luego de los *Poemata*, que no comienzan en la signatura H<sup>3</sup>, sino en H<sup>2</sup>, que por extraño sortilegio ha desaparecido de la descripción. El cuaderno L vuelve a ofrecer problemas, pues la Epístola al Conde de Coruña, f. 43, no se corresponde con un extraño L<sup>+1</sup>, sino que es L<sup>3</sup>, mientras el *Oneiropaegnion* no se inicia en L<sup>1</sup>, sino en L<sup>4</sup>.

Es bastante inútil ir señalando en cada caso que los folios v. están sin foliar, porque al no ir el libro paginado, eso ocurriría siempre. Y la nota de que existe la palabra *opinionis* en un folio debiera aclarar que está escrita a mano. En cualquier caso, resulta muy difícil asumir que el “proceso de composición que siguió la obra está claro” (111). Ojalá fuera así, porque hubiera evitado posteriores trabajos, como los de Conde y Tubau, y el presente. Con todo, enfoca bien que hay variantes de estado, aunque las reduzca a dos, lo que es muy dudoso.

Conde Parrado y Tubau Moreu (2015) acometieron la empresa de llevar a cabo una nueva edición y traducción de la *Expostulatio* en el marco del Proyecto Prolope de Barcelona, tras varios años de trabajos de ambos en torno a la obra. Revisan el sentido y circunstancias del texto y proponen como autor, con buenas razones, a Juan de Fonseca y Figueroa. Lo que interesa aquí es el segundo apéndice, ese “rompecabezas” mencionado al inicio de este trabajo (168-182). Es de lamentar que hubieran seguido la misma práctica de intentos anteriores: describir ejemplares en lugar de enfrentarse con la descripción de

la edición, que es algo compleja, pero no “un «sudoku» bibliográfico” (168). Llevan a cabo una nueva relación de todas las partes o componentes de la obra, por el orden que presentan en el que toman por ejemplar más completo. En general, se van ofreciendo las peculiaridades que aparecen, no siempre con total precisión; por caso, el *Catalogus* de autores que han escrito en alabanza de Lope ofrece treinta y dos nombres en unos ejemplares, y diez nombres más en otros, pero no se señala que en el más extenso no se ha procedido a añadir sobre la página inicial los nuevos autores, sino que se ha compuesto la nueva lista totalmente desde el principio. La corta se inicia con el Príncipe de Esquilache (puede verse en González-Barrera, 2011: 118). La otra comienza con el Conde de Lemos y en ella, por ejemplo, figura Quevedo, mientras Pater M. Lucas de Montoya está impreso dos veces seguidas, por lo que en realidad son 41 nombres. Resulta curioso que en su edición, Conde y Tubau no reproduzcan ninguna de las dos listas en la edición del texto, sino que las releguen a sendas notas del prólogo (175-176). Por otra parte, los *Elogia* no son ocho hojas, “más la primera cara, que está impresa en el vuelto de la que contiene el final del *Protyraeum*” (170), sino que ocupan ya tres páginas del cuadernillo ¶¶. Claro que en su descripción han pasado del todo por alto la existencia de signaturas, auténtica clave para moverse en este terreno.

La observación de que llevan el número de página en el anverso debería haber sido sustituida por el número de folio. Y, en fin, el cuerpo del libro, esto es, su parte central, no produce la duda de si “son 58 o 59 hojas impresas según ejemplar”: el problema es si son 59 o 60, según sus cuentas. Elaboran luego un útil cuadro o tabla con el orden de cada una de las partes según se ofrecen (o si están ausentes) en cada uno de los ejemplares. Y en fin dedican unas páginas a interesantes observaciones sobre los diferentes ejemplares que conocen. El no haber observado la conformación de los cuadernos les lleva a algunas deducciones imposibles. Por ejemplo, el grabado del escarabajo con o sin dístico latino (178) formó siempre parte de uno de los cuadernillos, del que era su folio 4v. La inclusión de tres líneas en algún momento es una típica variante de estado, pero es imposible saber si resulta anterior o posterior a otras planas de la impresión, pues en el alzado de los pliegos se combinarían de forma aleatoria grabados con y sin las frases latinas. Asimismo, se anota la existencia de banderillas en algunos ejemplares para salvar erratas y la introducción a mano de una palabra interlineada.

Tras el análisis de nueve ejemplares diferentes de la *Expostulatio spongiae*, cabe ahora llevar a cabo un intento de describirlo en cuanto libro, prescindiendo de momento de las partes que lo componen, esto es, de su contenido. Debe señalarse que, dado que todos los ejemplares controlados están depositados en Bibliotecas públicas, no cabe realizar un proceso de eliminación temporal de la encuadernación para observar sin lugar a dudas la conformación de los cuadernos. Con todo, como algunos ejemplares tienen deterioros en el lomo o las pastas, se puede observar la configuración del tomo y por ello existen pocas dudas respecto a lo que a continuación se expone. De esta manera, se evita una engorrosa suma de detalles que a nada conducen, pues hay partes, como la 2 de Conde y Tubau, que al ir a la vuelta de la portada nada añade a una descripción bibliográfica, como ellos mismos reconocen.

La fórmula colacional que resume la descripción bibliográfica de acuerdo con las reflexiones de W. W. Greg, desarrolladas con minucioso detalle por Fredson Bowers (2001), vendría a ser inicialmente (quiere decirse, antes de los añadidos descritos luego) la siguiente:

$$4.^{\circ}: [\text{¶}]^4 \text{¶¶-¶¶¶¶}^4 \text{A-P}^4 (-\text{P}^4) \chi^2 \text{a-b}^4.$$

Ha de entenderse que el símbolo  $\chi$  se usa para señalar pliego sin signatura. El problema surge porque así no se recogen todos los elementos presentes en algunos ejemplares. Bowers (2001: 153) señala que los casos como el nuestro, en que existen varios estados, con supresiones o adiciones, "tienen como ejemplar ideal el estado más completo". Sin embargo, de algunas de las inserciones que se dan en la *Expostulatio* se ignora el lugar correcto en que se pensaba incluirlas, y señalar uno por nuestra parte no deja de ser un ejercicio de voluntarismo, por mucho que se vea guiado por la razón, pues eso significa tan solo 'lo que al que describe le parece más razonable', sin garantías de que en la imprenta se pensara igual o que esa fuera la voluntad de los autores o editores.

En cualquier caso, existen tres inserciones o añadidos, que hay que considerar:

Añadido 1: medio pliego, es decir, 2 hojas sin signatura ni foliación: su contenido es:

1r y v: Corrector Typographicus, Lectori, S. D. [sin reclamo en 1v]

2r y v: CATALOGVS VIRORUM ILLUSTRIVM... [no hay reclamo en 2v]

Añadido 2: un pliego, es decir, 4 hojas, signatura \* [sin reclamo en 4v]  
[continúan los Elogia de ¶¶-¶¶¶¶]

Añadido 3: una hoja sin signatura ni foliación. Contenido:

1r: blanco

1v: escudo de Sessa, llamado Escudo de Sessa2.

En puridad, también las ocho hojas finales (a-b<sup>4</sup>), que contienen el Appendix de Alfonso Sánchez podría considerarse un añadido, pues no parece que estuvieran previstas desde el inicio. En tal caso, seguirían el juego de signaturas a partir de la P. Ese carácter de pliegos insertados justifica que en unos ejemplares el apéndice esté al final de todo el libro, con lo que el colofón va antes, pues así se pensaba cerrar el volumen, mientras otros relegan el colofón al final, tras el apéndice, lo que también se justifica dado el estado final que lo incluye.

La duda surge en torno a la correcta ubicación de los otros tres añadidos. El primero inserta una larga serie de erratas, que deben sumarse a las pocas que ya figuraban en el vuelto de la portada; ahora ocupan dos páginas (1r y v), aunque distan de ser todas las erratas del volumen, que se evidencia como elaborado por un componedor poco ducho en latines. Este añadido 1 no figura en todos los ejemplares, lo que muestra que se compuso en el curso de la edición, o incluso cuando esta estaba ya acabada y algunos ejemplares se habían distribuido. Los que sí lo insertan, no lo hacen en el mismo lugar: unos lo introducen entre los folios 1 y 2 del primer cuadernillo, lo que se justifica porque así van todas las correcciones de erratas seguidas; otro lo mete entre los folios 3 y 4, contra todo buen sentido, porque corta la Epístola a Sessa; otro lo injiere entre los cuadernillos 1 y 2. En fin, dos ejemplares solo traen una de los dos hojas del añadido, la segunda (Catalogus), aunque ambos la ubican en lugar bien extraño, tras el añadido 2.

El segundo añadido ofrece muy pocas dudas: se trata de insertar más elogios a los que ya figuraban de inicio, de manera que deben ir al final del cuarto cuadernillo, pero existe un problema, porque estos elogios acababan en ¶¶¶¶3v, mientras que 4r era hoja blanca y en 4v figura el grabado con un

escarabajo portando encima una vela. Por ello, aparte de que algunos ejemplares no traen este añadido, los que sí lo hacen lo incluyen tras 11113, mientras otros lo ubican al final del cuaderno, entre 11114 y A1.

El tercer añadido es de ubicación más compleja, porque podría ir en cualquier lugar. Tampoco lo traen todos los ejemplares; los que sí lo aportan lo sitúan entre los folios 29-30, esto es, entre la *Expostulatio* propiamente dicha y los *Poemata*, otros dos lo ubican antes de la *Expostulatio*, otro en el primer cuaderno del libro. Este último permite observar que este tercer añadido formaba pliego con el primero, es decir, que se trataba de cuatro hojas que imprimían Corrector (la 1), Catalogvs (la 2), blanca+escudo de Sessa2 (la 3), más blanca, cortada en todos los casos. Ahora bien, como el pliego se cortó a la mitad, seguimos considerándolos dos añadidos. El corte permitía introducir este añadido 3 en cualquier lugar, pero también explica por qué se perdió Corrector en algunos ejemplares: no formaba medio pliego con Catalogvs.

Si aceptamos la ubicación más lógica de estos añadidos, la fórmula se alteraría para pasar a ser la siguiente:

4.º: [1]<sup>4</sup> (11+ $\chi^2$  + 12-4) 11-1111<sup>4</sup>(11111-3 + \*4+11114) A-H (H1+  $\chi^1$  + H2-4) I-P<sup>4</sup> (-P4)  $\chi^2$  a-b<sup>4</sup>.

Ahora sí cabe proceder a una descripción más detallada de todo el libro, cuaderno a cuaderno (sin contar los añadidos), con indicación del contenido:

Cuad. 1. 1r Portada

1v *Mendæ Typographicæ* [no hay reclamo]

2r *Extrait du Priuilege du Roy*<sup>1</sup> [no hay signatura: sería 112] [no hay reclamo]

2v Escudo de Sessa1 [no hay reclamo]

3r y v, 4r y v ILLVSTRISSIMO... Epístola a Sessa [4v sin reclamo]

Cuad. 2: 1r y v *Lectori beneuolo*. S.: Epístola al lector, signatura 11 [en 1v el reclamo lee Proty-]

2r y v, 3r *Protyræum* [PROTHYRÆVM en algunos ejemplares en banderilla pegada] [3r no tiene reclamo]

---

<sup>1</sup> Fechado el 5 de mayo de 1618, el privilegio precede por solo un mes al reglamento de junio de ese año que prescribía la obligatoriedad de imprimir el privilegio en todas las ediciones (Barbiche, en Martin-Chartier, 1982: 372). Por supuesto, el privilegio existía antes y a menudo ya se imprimía. El de nuestra obra debe de haber sido copiado de alguna obra de imposible identificación, por el momento.

3v y 4r y v: ELOGIA

[Este cuadernillo tiene dos estados por el título del fol 2r]

Cuad. 3: 1-4: siguen los *Elogia*, signatura ¶¶¶

Cuad. 4: 1-3: siguen los *Elogia*, signatura ¶¶¶¶ [3v carece de reclamo]

. 4r: blanca

4v: grabado escarabajo y vela [4v carece de reclamo] [hay dos estados: uno con dístico latino y otro sin él]

Cuad. 5 a 11: Texto de la *Expostulatio*, foliado 1-28, signaturas A4-G4.

Cuad. 12: 1r, f. 29: fin del texto: FINIS, signatura H [no está impresa la H; no hay reclamo].

29v blanco

30r-32v VARIA... Poëmata, ff. 30-32 [2r sí lleva impresa la sign. H2]

Cuad. 13 y 14: ff. 33-40: siguen los *poemata*, signaturas I-K4 [no hay J]

Cuad, 15: 41r y v, 42r: terminan los *poemata*, signatura L, ff. 41-42r [L2 no está impresa la signatura; 42r sin reclamo]

42v: blanco

43 r y v: NOBILISSIMO... Epístola al conde de Coruña sign. [L3], f. 43 [43v no tiene reclamo]

44r y v: ONEIROPAEGNION, signatura [L4], f. 44

Cuad. 16 , 17 y 18: ff. 45-56: sigue *Oneiropaegnion*, signaturas M4-O4

Cuad. 19: ff. 57-59 (por error, 58 lee 60 y 59 lee 61): 57r-59r [lee 61]: termina *Oneiropaegnion*, signatura P. En 59r [lee 61] acaba el texto: FINIS, y el resto de la página imprime el grabado del escarabajo muerto [no hay reclamo].

59v blanco

La última hoja no existe, correspondería a P4, f. 60: ha sido cortada en todos los ejemplares, aunque la encuadernación no permite comprobarlo.

Cuad. 20: Medio pliego: 1r *Operis colophon* [sin foliar]

1v-2r y v: blanco [f. 2 cortado en algún ejemplar]

Cuad. 21 y 22: 2 pliegos, 8 hojas: MAGISTRI ALPHONSI SANCTII... APPENDIX, signaturas a4-b4. Sin foliar.

En fin, solo resta dar cuenta de los nueve ejemplares controlados. Siete eran ya conocidos, los otros dos tampoco estaban escondidos: uno se

encuentra en la Biblioteca Histórica Santa Cruz de la Universidad de Valladolid, y figura en el CCPB (Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español); el otro forma parte de la Biblioteca Apostólica Vaticana, fondo Barberini, y está citado en el catálogo que de él hizo Harold Jones (1978: 222). Todos han sido examinados directamente por mí, y señalo alguna nota que se añade a los detalles ya apuntados por Entrambasaguas, González-Barrera y Conde y Tubau. Hay alguna referencia a otros ejemplares (Clemente San Román, 1992: 770), que deben descartarse por inexistentes<sup>2</sup>:

1) BNE sign. 2/15734. Carece del f. 1 del añadido 1 (*Corrector*), pero trae el f. 2 (CATALOGVS corto), seguido del añadido 3 (forman medio pliego), y ambos antes del f. 1 del texto de la *Expostulatio*. El añadido 2 va tras el cuaderno 4. El Colophon va tras el Appendix. Así pues, este ejemplar tiene los cuatro primeros cuadernillos tal como se concibieron en un primer momento.

2) BNE sign. 3/52677. Ejemplar que fue de La Barrera. Injere el añadido 1 en el cuaderno 1, tras la portada. El añadido 2 va entre los folios 3 y 4 del cuaderno 4. El añadido 3 está entre los folios 29 y 30. El Colophon va antes del Appendix.

3) BNE sign. R/5726. Perteneció a la Biblioteca Real. El añadido 1 está situado entre los cuadernillos 1 y 2. Tiene el Catalogvs largo, pero carece del añadido 2. El añadido 3 va entre los folios 29 y 30, como en el caso anterior; se ve muy bien que es una hoja pegada. La falta del folio 60, es decir, el último del cuaderno 18, se observa que se debe a que fue cortado, pues queda una lengüeta que lo delata. El cuaderno 19 va antes que el Appendix, pero solo está la hoja del Colophon, se ve la señal del folio siguiente blanco cortado.

4) BNE sign. R/13184. Ejemplar que fue de Gayangos. Carece de los añadidos 1 y 2. El añadido 3 está entre los folios 29 y 30. El Colophon está antes del Appendix. Es el ejemplar más cercano a la idea original del libro, es decir, el que tiene menos añadidos.

5) Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, sign. DER 7258 (es decir, procede de la Facultad de

---

<sup>2</sup> Aparte de solo dos en la Biblioteca Nacional, uno en la Universidad Complutense y el de la Vaticana, se mencionan ahí dos en la Biblioteca de Palacio, con sus signaturas: III- 6383 y III- 6384. Puesto en comunicación con la Real Biblioteca, se me informa que esas signaturas corresponden a los dos tomos de la *Vida y obras del maestro Juan de Ávila*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618, y que no consta que nunca hubiera existido allí un ejemplar de la *Expostulatio*.

Derecho). Este ejemplar está digitalizado, pero la fea práctica de no incluir las páginas en blanco hace muy delicada la consulta. Introduce el añadido 1 entre los folios 1 y 2 del primer cuaderno y lleva a continuación el añadido 3, que, como se explicó antes, formaron en principio una unidad, es decir, formaron parte de un mismo pliego. El añadido 2 va a continuación de los dos anteriores, pero está suelto. El Colophon va tras el Appendix, y tras el f. 2 blanco del cuaderno 19, hay otro folio blanco, que acaso podría ser la hoja 4 del cuaderno 18 o una hoja blanca de protección. Es imposible saberlo sin desencuadernarlo. Es, con el n.º 2, el ejemplar más completo, pero con algún elemento añadido en diferente ubicación.

6) Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, sign. FLL 10333 (debe corregirse la BLL que dan Conde y Tubau). Procede del Colegio Imperial y luego de la Facultad de Filosofía y Letras. El añadido 1 va tras el folio 1 del cuaderno 1. El añadido 2 va tras el folio 3 del cuaderno 4, es decir, intercalado antes del escarabajo. Falta la hoja del añadido 3. El Appendix está antes del Colophon.

7) British Library, sign. C57.c.34. (ejemplar que perteneció a Joaquín Gómez de la Cortina, cuyo escudo aún lleva en la tapa anterior; está perfectamente digitalizado). El añadido 1 va tras el f. 3 del cuaderno 1, interrumpiendo contra todo buen sentido la epístola a Sessa. El añadido 2 va tras el folio 3 del cuaderno 4, antes del escarabajo. Carece del añadido 3. El Appendix va tras al colophon.

8) Biblioteca Histórica de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid, sign. U/ Bc BU 06047. El añadido 1 va tras el folio 1 del cuaderno 1. El añadido 2 está tras el f. 3 del cuaderno 4. No figura el añadido 3. Como este ejemplar no ha sido descrito, cabe añadir que carece de la banderilla que corrige el Protyræum. En el f. 4 del cuaderno 4 el grabado del escarabajo no tiene impreso ningún texto latino. No incluye la palabra "opinionis" a mano en la primera línea del folio 25r. El Colophon va tras el Appendix.

9) Biblioteca Apostólica Vaticana, fondo Barberini, sign. Stamp. Barb. Z.XIV.4. Los añadidos de este ejemplar ofrecen la misma curiosa ubicación que el ejemplar n.º 1. El 2 se introduce tras el cuaderno 4; sigue la mitad del añadido 1, Catalogvs (falta Corrector) y luego va el añadido 3, lo que es lógico desde el punto de vista de la imprenta, porque, como se dijo antes, formaban medio pliego. El ejemplar no tiene banderilla que corrija Protyræum, ni incluye



la palabra "opinionis" a mano en la primera línea del folio 25r. El Catalogvs es el corto, el grabado del escarabajo del cuaderno 4 tiene el texto latino. El Colophon va tras el Appendix.

En fin, este cansado viaje permite concluir que la *Expostulatio spongiae* fue un libro de elaboración compleja, no en dos momentos o fases, sino con añadidos en el curso del proceso de impresión, en el que se introdujeron además variantes de estado al añadir correcciones, banderillas, versos latinos, cuadernillos, apéndices *et sic de caeteris...* El libro se imprimió en Madrid, no en la Imprenta Real, como se señalaba, sino en otro taller. Pero esa es materia para otra ocasión, pues la obra lo merece, si no por otra razón, porque es difícil topar con un texto de nuestro Siglo de Oro en que se acumulen tal número de insultos sobre una persona, a la que se califica, si bien sea en latín, de asno, bufón, torpe, inepto, vil, perro, envidioso, enano, basura, cabra loca... Y no olvidemos que su final, en el último verso del *Operis colophon* que cierra toda la obra, se sumerge en lo escatológico: *malum nosti quod tibi, turde, cacas*. Y después decían de Quevedo...

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BARBICHE, Bernard (1982). "Le régime de l'édition", en Henri-Jean Martin y Roger Chartier (eds.), *Histoire de l'édition française*. S. l.: Promodis, vol. I, pp. 367-377.
- CLEMENTE SAN ROMÁN, Yolanda (1992). *Impresos madrileños de 1566 a 1625*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- CONDE PARRADO, Pedro (2012). "Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega", *Castilla*, 3, pp. 37-93.
- CONDE PARRADO, Pedro, y Xavier TUBAU MOREU (eds.) (2015). *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de [1932-1934, 1946] (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. I. Madrid: CSIC, 2.<sup>a</sup> ed. (también en *Cervantes virtual*).
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2011). *Expostulatio Spongiae, Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel: Reichenberger.
- JONES, Harold G. (1978). *Hispanic Manuscripts and Printed Books in the Barberini Collection. II. Printed Books*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de (1890). *Nueva Biografía*. Tomo I de *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1891-1907). *Bibliografía madrileña*. Madrid, 3 vols.
- RENNERT, Hugo Albert (1904). *The Life of Lope de Vega*. Glasgow & Philadelphia.
- RENNERT, Hugo A., y Américo Castro (1919). *Vida de Lope de Vega*. Madrid.
- TUBAU MOREU, Xavier (2008). *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- TUBAU MOREU, Xavier (2009). "El «Appendix ad Expostulationem Spongiae» de Alfonso Sánchez. Edición y traducción". En Xavier Tubau (ed.), "Aún no dejó la pluma". *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 323-369.

## PROVERBIOS Y CANTARES EN UN VILLANCICO DEL MAESTRO ANTONIO TEODORO ORTELLS (1647-1706)\*

LOLA JOSA

Universitat de Barcelona

MARIANO LAMBEA

CSIC

Uno de los mayores empeños que ponemos musicólogos y filólogos al abordar la transcripción de *tonos* barrocos es averiguar la fuente literaria de estas obras; tarea nada fácil. Tomamos el primer verso de la introducción (cuando la hay) del estribillo y de cada una de las coplas e iniciamos la búsqueda en catálogos, índices y en la propia red. Los resultados son casi siempre infructuosos. Por eso, cuando conseguimos descubrir la fuente poética de alguno de ellos la satisfacción es grande, entre otras cosas, porque estamos en disposición de corregir los desajustes que en ocasiones trae la fuente musical en relación a la literaria. Dichas diferencias pueden serlo de orden cronológico o espacial, o incluso ambas. Podemos disponer, por ejemplo, de un pliego poético impreso en Madrid en 1690 y observar su texto musicado en un villancico cantado décadas después en la Catedral de Sevilla, Zaragoza o Valencia. Ni que decir tiene que en el ínterin, en ese espacio que media entre la impresión del texto y la composición de la música, se van sumando variantes textuales deladoras del capricho lírico o de las circunstancias sociales que

---

\* Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación "Digital «Música Poética». Base de datos integrada del Teatro Clásico Español" (FFI2015-65197-C3-2-P) (MINECO/FEDER, UE).

comporta el paso del tiempo. Lo cierto es que a través del texto impreso podemos entender las palabras dudosas o incomprensibles en la fuente musical, siempre manuscrita.

A ello cabe sumar el devenir de los maestros de capilla de las catedrales y la correspondencia que mantenían para enviarse tonos o solicitarlos a tal o cual poeta experto en escribirlos que generaba un trasiego poético-musical sin precedentes. También sabemos que en los manuscritos musicales no viene nunca el nombre del poeta, y que en los pliegos poéticos impresos aparece con más frecuencia, aunque también los hay anónimos en un buen porcentaje. Ambas fuentes, musicales y poéticas, manuscritas e impresas se conservan por centenares; unas, en iglesias y catedrales; otras en bibliotecas y archivos, y filólogos y musicólogos las estudiamos, intentamos transcribir y editar las que nos parecen más interesantes y más logradas artísticamente, y, a veces, con grandísima satisfacción, llegamos a escucharlas en conciertos o en grabaciones discográficas, siendo este el destino final que anhelamos.

Por todo lo dicho, poder brindar este villancico del compositor Antonio Teodoro Ortells (1647-1706) con toda la información que hemos conseguido sobre él, además de satisfacción, claro está, es motivo de alegría porque es repertorio lírico recuperado que, a buen seguro, sumará significados en un futuro a propósito de una obra de teatro, de un oratorio o de otro tono de nuestro siglo barroco, ya que Ortells, maestro de capilla de la Catedral de Valencia durante casi treinta años, fue uno de los autores más importantes de nuestra historia musical.

## **1. *Entre el alto esplendor de las estrellas***

El tono que editamos y damos a conocer en este trabajo es un villancico conservado en la Biblioteca de Catalunya, bajo la signatura M. 773/8: “de Ant[onio] T[eodor]o Ortells. Villancico a 13 al Nacimiento de X[hrist]o. Entre el alto esplendor de las estrellas”. A continuación ofrecemos sus versos de poeta anónimo debidamente puntuados y anotados –aunque escuetamente–, y remitimos a Digital CSIC<sup>1</sup> a todo lector interesado en la transcripción musical a notación moderna:

---

<sup>1</sup> Digital CSIC (2017), <http://hdl.handle.net/10261/148972> [03-05-2017].

*Introducción*

[1.ª]

Entre el alto esplendor de las estrellas  
ha sabido el aurora amanecer,  
sin que a sus luces bellas  
les quite el rosicler  
que el sol que hoy amanece supo unir, 5  
arder el aurora y los astros lucir.

[2.ª]

Las flores su venida le agradecen,  
aunque a deshora salga su arrebol,  
porque siempre amanecen  
las flores con el sol, 10  
y es sol que comunica de una vez  
la vida su incendio y su luz, candidez.

[3.ª]

Solo faltan con música las aves  
que a media noche no han de despertar,  
y entre purezas graves 15  
olvidan el cantar,  
que al emprender del vuelo lo veloz  
les sobra el aliento y les falta la voz.

*[Estribillo]*

—¿Pues por qué, por qué  
no han de cantar al amanecer? 20

—Pues porque nosotras las aves  
no habemos de cantar bien.

—Pues ¿por qué al amanecer?,  
porque aunque las aves  
también cantáis bien, 25

no tenéis palabras  
y acentos tenéis,  
y Este a quien celebra  
la noche en Belén,  
aunque todo es llanto, 30  
la Palabra es.

¡Ay de quien es  
solamente una voz  
y una palabra no es!  
—¡Suspended, parad, 35

aguardad, tened,  
 que las aves tienen  
 defensa también!  
 —Pues decid quién es:  
 “yo soy loro, loro”. 40  
 —Lorico, ¿quién es?  
 ¿Sabes cantar, loro?  
 —Loro canta bien.  
 Loro cantará:  
*ut, re, mi, fa, sol, la.* 45  
 —Pues ¡cante, loro, cante!,  
 y en acento suave,  
 y en palabra fiel,  
 ¡cante, lorico, loro,  
 cante al amanecer! 50  
 —Suspended, parad,  
 aguardad, tened!,  
 que es menester que llore  
 para que cante bien.  
 —¿Sabes cantar, loro? 55  
 Lorico, lorico,  
 ¿cómo estás, loro?  
 —¡Ay, quítame, que me mojo!  
 —¡Ay, que también llora loro!,  
 porque es bien 60  
 que quien habla  
 y quien canta  
 que llore también,  
 pues a un Dios divino  
 que a ser hombre vino, 65  
 y desde los cielos  
 se bajó a los suelos,  
 loro que le canta:  
 —“¿Quién pasa, quién pasa?  
 —El rey que va a caza”. 70  
 —¡Oh, qué linda gracia!,  
 que cantan las aves,  
 que lloran y hablan.  
 —Pues ¡venga a Belén,  
 ave que llora 75

y que canta también!	
—Habrá pan para el loro, del pan y del palo, y todo.	
—�Cante, lorico, loro, cante al amanecer!	80
<i>Coplas</i>	
1. <sup>a</sup>	
Habla, loro, pues cantas al Niño en Belén, que con voces y llantos os entender�is.	
—�C�mo est�s, loro?	85
—Como cautivo y solo. �Oh, qué bien! �Oh, qué bien!, pues amante de los hombres nace en su fineza fiel solo en un pobre pesebre y cautivo del querer.	90
�Ay, Jesús, qué regalo! Agora dice más bien, porque si amante se muestra de los hombres, bien se ve que, en lo solo y cautivo de su padecer, más regalo y delicia el tormento es.	95
—�Qu� bien dice loro!	100
—Loro dice bien.	
2. <sup>a</sup>	
Canta, loro, pues lloras en tanto placer, que los gustos se explican con llanto tal vez.	105
Canta, lorico, canta: �Para qué quiere el pastor sombrecito para el sol? <i>Ut, re, mi, fa, sol.</i>	
�Oh, qué bien! �Oh, qué bien!, pues si de noche caminan los pastores a Belén, �para qué los sombrecitos?,	110

y la prevención, ¿por qué?  
—¡Buenos días! 115

—¡Buenas noches!  
Agora dice más bien,  
porque si el día y la noche  
tan confusas a un tiempo ven,  
si de rayos y luces 120  
el sereno es,  
dé prevención la noche  
al amanecer.  
—*¡Qué bien dice loro!*

—*Loro dice bien.* 125

3.<sup>a</sup>  
Llora, loro, pues hablas,  
que del padecer,  
entre llantos, las voces  
pronuncian más bien.  
—¿Cómo estás, loro? 130

—¡Ay, que me dan,  
porque pido pan!  
¡Oh, qué bien! ¡Oh, qué bien!,  
del llanto se queja loro  
con razón al padecer, 135  
pues ¿cómo ha de causar llantos  
el pan que de vida es?  
Si quiere pan loro,  
llore primero un poco.  
Agora dice más bien, 140  
pues en ejemplar sagrado  
nos manifiesta su fe,  
que si nace llorando  
quien pan vino a ser,  
llore también primero 145  
quien le ha de comer.  
—*¡Qué bien dice loro!*  
—*Loro dice bien.*

### Breves notas a los versos

7. *rosicler*: “El color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada” (Aut.).



8. *arrebol*: "Color rojo que toman las nubes heridas con los rayos del sol" (Aut.).
9. *amanecen*: "amanece" en el manuscrito.
12. *incendio*: "En el sentido moral se dice de aquellos afectos que acaloran y encienden el ánimo: como el amor, la ira, etc." (Aut.); *candidez*: "Lo mismo que blancura: y se extiende a significar aquella que es más tersa y limpia" (Aut.).
14. *dispertar*: despertar.
45. Escala de seis notas. "Hexachordo. Término músico. Es un intervalo que consta de cuatro tonos y un semitono mayor: como del *ut* al *la*" (Aut.).
47. *acento suave*: "Accento músico. La suavidad y dulzura de la voz, el modo con que el músico entona y canta según reglas y puntos de música" (Aut.).
70. *caza*: "casa" en el manuscrito.
89. *fineza*: "Vale también acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro (Aut.).
93. *agora*: ahora.
114. *prevención*: "La preparación y disposición de alguna cosa que se hace anticipadamente para evitar algún riesgo o para ejecutar cualquiera cosa" (Aut.).
119. *confusas*: "confusa" en el manuscrito.
121. *sereno*: "Humor que desciende sobre la tierra después de puesto el sol. Compónese de unas tenuísimas partículas de vapor aqueo que, apenas falta el calor de los rayos del sol, se condensan en gotillas imperceptibles y caen sobre la tierra" (Aut.).
122. *prevención*: "Vale asimismo aviso o advertencia que se hace a alguno para que evite o ejecute alguna cosa" (Aut.).
137. *pan*: "Pan. En el sentido moral y místico vale el sustento y alimento del alma" (Aut.).
144. *pan*: "Pan. Se llama también la materia del sacramento de la Eucaristía, aun después de consagrado y transubstanciado en el Cuerpo de Jesucristo" (Aut.).

## 2. Proverbios, cantares y referencias musicales

Entre los versos del villancico de Ortells, subrayando, matizando o estimulando la línea argumental del mismo, hallamos incrustados los siguientes cantarcillos o estribillos procedentes del acervo tradicional:

### **¿Cómo estás, loro? (verso 57)**

*Tesoro*: "Captividad (...) Al papagayo le enseñan a que diga: ¿Cómo estás loro? Como captivo."

*Vocabulario*: "¿Cómo estáis, loro? Aquí como cautivo y solo. Razón de papagayo."

*Autoridades:* "Loro: Lo mismo que papagayo (...) Llevaban los marineros un papagayo muy enjaulado en la gavia, que iba diciendo siempre: ¿cómo estás loro?"

Frenk cita varias obras en las que consta este minúsculo cantar (Frenk, 2003: 1513). Entre ellas nos interesa especialmente un villancico que lleva por título *Un papagayo traen los pastores* que se cantó en la Real Capilla de Carlos II, en 1688, siendo maestro de capilla el compositor Diego Verdugo, y en la Iglesia Colegial San Salvador de Sevilla, en 1692. Disponemos del texto en pliegos impresos conservados en la Biblioteca Nacional de España<sup>2</sup> y en el Monasterio de Montserrat (Codina, 2003), pero la música no ha llegado hasta nosotros, al menos de momento.

Sin embargo, sí disponemos de la música de un villancico al Santísimo Sacramento a cuatro y seis voces de Joan Pau Pujol (1573-1626), maestro de capilla de la Catedral de Barcelona en las primeras décadas del siglo XVII<sup>3</sup>. El estribillo de este villancico dice así: *¿Cómo estás, lorico? ¿Cómo estás, loro? Como preso cautivo del pan que adoro*<sup>4</sup>.

### ***¿Quién pasa, quién pasa?/ El rey que va a caza (versos 69-70)***

Frenk recoge este estribillo en varias obras, incluido el *Vocabulario* de Correas, aunque nosotros no hayamos sabido hallarle (Frenk, 2003: 1512-1513). Nos interesa especialmente este cantarillo por haber sido puesto en música por el compositor Josep Reig (ca. 1596-1674), maestro de capilla de Santa María del Mar en Barcelona y discípulo de Joan Pau Pujol (Cabré, 2011).

Existe un parentesco evidente entre *¿Cómo estás, loro?* y *¿Quién pasa, quién pasa?* puesto que en los villancicos que hemos mencionado vienen las siguientes referencias: En *Un papagayo traen los pastores* esta referencia: "Dime quién pasa. En eso hay mucho que hablar"; y en el villancico de Pujol

---

<sup>2</sup>Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Navidad de este año de 1688. Se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España, signaturas: VE/88/79(1) y VE/88/79(2). Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142636&page=1> [25-04-2017]. Letras de los villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador de Sevilla, este año de 1692. *Ibidem*, signatura: VE/79/12. *Ibidem*, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142171&page=1> [25-04-2017].

<sup>3</sup>Se conserva en la Biblioteca de Catalunya, signatura M. 763/9.

<sup>4</sup>Véase la transcripción de este villancico en Digital CSIC (2010), <http://hdl.handle.net/10261/26909> [25-04-2017]. Cfr. Lambea Castro (1999).

esta otra, mucho más directa: “¿Quién pasa loro, quién pasa? Pasa en pan un gran tesoro”.

### ***Del pan y del palo (verso 78)***

*Tesoro:* “Pan (...) Proverbios (...) Del pan y del palo”.

*Autoridades:* “Pan (...) Del pan y del palo. Frase proverbial que enseña no se debe usar del excesivo rigor, sino mezclar la suavidad y el agasajo con el castigo. Y se extiende a significar que con lo útil y provechoso se suele recompensar el trabajo y fatiga”.

*Autoridades:* “Dar del pan y del palo. Frase con que se explica el acierto en los que gobiernan mezclando la suavidad con que sustentan a los súbditos y el rigor con que se celan las faltas”.

A excepción del villancico de Ortells, no hemos hallado ninguna otra fuente musical que contenga esa frase proverbial.

### ***¿Para qué quiere el pastor sombrerito para el sol? (versos 107-108)***

*Vocabulario:* Viene exactamente igual que en el villancico de Ortells.

*Autoridades:* “Sombrerillo o sombrerito. El sombrero pequeño (...) *Para qué pide la niña / sombrerito para el sol, / si las mañanas de mayo / a tomar hierro salió*”.

Frenk recoge este estribillo tradicional citando el *Vocabulario* y dos cancioneros musicales: el *Cancionero musical de Olot* (con variantes) y el *Libro de Tonos humanos* (Frenk, 2003: 786) Este último cancionero trae la misma copla que recoge *Autoridades* donde se cita la utilización que hace Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache en sus *Rimas*.

El *Libro de Tonos Humanos* es una importantísima fuente poético-musical del siglo XVII con más de doscientas obras, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España<sup>5</sup> y que venimos editando por entregas desde hace varios años (Josa y Lambea, 2000, 2003, 2005, 2010). En este cancionero consta una pieza a cuatro voces de compositor anónimo titulada *¿Para qué pide la niña sombrerito para el sol?*, que es una versión (bajo la temática de “la

---

<sup>5</sup> Signatura M/1262. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038176&page=1> [28-04-2017].

niña airosa”) del célebre estribillo que comentamos<sup>6</sup>. La breve melodía que Ortells utiliza para el cantarcillo tradicional y que destina a un tiple solista resulta ser trasunto de la que consta en la obra del *Libro de Tonos Humanos*, pero aquí armonizada a cuatro voces. En su cita Ortells, muy hábilmente, intercala la muletilla *ut, re, mi, fa, sol* para enfatizar la gracia que, ya de por sí, contiene el estribillo tradicional. Téngase en cuenta que este cancionero está datado en 1655 y, en consecuencia, es anterior en varias décadas al villancico compuesto por Ortells, quien tomó prestada la breve tonada de *¿Para qué pide la niña...?*, la cual, sin duda, sería muy famosa en la época.

### 3. Coda

La temática de los villancicos barrocos hispánicos de la época de Ortells es tan amplia como variada. Estos textos devocionales hacen referencia, no solo a cuestiones religiosas como es su cometido e intención (Nacimiento, Corpus Christi, Reyes, Santos, patronos de iglesias, recreaciones poéticas de pasajes o personajes bíblicos, etc.), sino que recogen y transmiten infinidad de aspectos de la vida cotidiana, como profesiones, oficios, tareas agrícolas y marineras, diálogos con la naturaleza, situaciones amorosas y otras muchas. Por sus versos desfilan diversos arquetipos que se expresan en su lengua vernácula: gallegos, asturianos, vizcaínos, portugueses; u otros colectivos más característicos por su extracción social, como los gitanos o los negros. Hay textos de villancicos que divinizan los juegos de naipes o pasatiempos de cualquier índole, o incluso fiestas, jolgorios y danzas populares quedan reflejadas en estos textos<sup>7</sup>. Y los hay también que muestran un afán pedagógico para enseñar, o al menos mencionar, aspectos diversos de materias como la gramática, la retórica y la música. Y no faltan, tampoco, los que recogen y amplifican en la iglesia sucesos históricos importantes de cualquier índole: batallas, hazañas, matrimonios dinásticos, natalicios regios, etc. En resumen: la capacidad de penetración social de los villancicos era impactante en la época, y los había, incluso, que mostraban una evidente influencia de situaciones que se daban en

---

<sup>6</sup> *Libro de Tonos Humanos*, ff. 84v-85r [90v-91r]. Edición moderna (Josa y Lambea, 2003: 68, texto; 218-220, música).

<sup>7</sup> *Vaya de fiesta, de bulla y de gira. Villancicos jocosos, serios y jocosos conservados en la Biblioteca de Catalunya*. Introducción y edición crítica de Gaston Gilabert y Lola Josa. Transcripción musical de Mariano Lambea (en preparación).

el teatro (sobre todo en danzas y música) con la pertinente crítica por parte de los censores eclesiásticos. Y no olvidamos tampoco la variedad formal del molde tradicional del villancico (estribillo y coplas), ya que en esta época hay villancicos con una introducción, con un estribillo muy extenso, con coplas que, a su vez, contienen otro breve estribillo. Y muchos de ellos presentan diversidad de estrofas: romance, seguidillas, quintillas, sextillas, etc. Algunos están escritos en versos esdrújulos; otros incluyen versos de arte mayor; y muchos de ellos contienen onomatopeyas de variada factura que hacen referencia a actividades artesanales. Sería prolijo seguir enumerando las características de los villancicos, tanto de contenido como formales. Lo cierto es que su propuesta cultural es un testimonio de primer orden para comprender la mentalidad de la época. El simbolismo, las metáforas, las alegorías, las citas o imitaciones, tanto en el texto como en la música, son muy atractivas para el estudio de la poesía y la música barroca, y por ello hemos decidido aproximarnos a este villancico de Ortells porque nos ofrece dos aspectos muy interesantes: la cita o imitación de cancioncillas tradicionales o estribillos populares, como prefiera denominarse, la cita de frases proverbiales y la inclusión, si bien breve, de la escala musical con una intención metamusical, como aquel otro villancico del maestro Ortells, famosísimo, que llevaba por título *Mil años ha que cantamos*<sup>8</sup>. Obviamente, estribillos y frases proverbiales, al ser conocidas por todos, facilitaban sobremanera la inteligencia de estas obras por parte de los fieles que acudían al templo. Por esta razón Ortells las incluyó en su composición.

El breve espacio de que disponemos para nuestro trabajo nos ha permitido, sin embargo, ofrecer las referencias oportunas de estos estribillos, cantares o proverbios de índole tradicional que el poeta que trabajaba para el maestro Ortells incluyó en su villancico. Una prueba más del continuo trasvase poético-musical que se da en la Edad de Oro donde préstamos, citas e intertextualidades son muy comunes y hacen de esta época un espacio sumamente interesante para su conocimiento y estudio, especialmente, desde la perspectiva que otorga la metodología interdisciplinaria entre filología y musicología.

---

<sup>8</sup> Véase la edición de este villancico en Digital CSIC (2011), <http://hdl.handle.net/10261/36640> [25-04-2017].

## BIBLIOGRAFÍA

---

- CABRÉ I CERCÓS, Bernat (2011). *Josep Reig (ca. 1596-1674). Obra religiosa en romanç conservada. Un testimoni del primer barroc musical a Catalunya*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (trabajo de investigación inédito).
- CODINA I GIOL, Daniel (2003). *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat. Segles XVII-XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CORREAS, Gonzalo (1924). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos".
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- FRENK, Margit (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA (2000). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (I). Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Barcelona: CSIC, vol. I.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA (2003). Madrid/Barcelona: CSIC, vol. II.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA (2005). Madrid: CSIC, vol. III.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA (2010). *Libro de Tonos Humanos*. Madrid: CSIC / SEdeM, vol. IV.
- LAMBEA CASTRO, Mariano (1999). *Los villancicos de Joan Pau Pujol. Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (tesis doctoral).
- ORTELLS, Antonio Teodoro (ca. 1700). *Mil años ha que cantamos*. Edición de Lola Josa y Mariano Lambea. Digital CSIC (2011), <http://hdl.handle.net/10261/36640> [25-04-2017].
- ORTELLS, Antonio Teodoro (ca. 1700). *Entre el alto esplendor de las estrellas*. Transcripción de Lola Josa y Mariano Lambea. Digital CSIC (2017), <http://hdl.handle.net/10261/148972> [03-05-2017].

PUJOL, Joan Pau (ca. 1620). *¿Cómo estás, lorico?* Transcripción de Mariano Lambea. Digital CSIC (2010), <http://hdl.handle.net/10261/26909> [25-04-2017].

Real Academia Española (1990). *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Editorial Gredos.

*Vaya de fiesta, de bulla y de gira. Villancicos jocosos, serios y jocosos conservados en la Biblioteca de Catalunya*. Introducción y edición crítica de Gaston Gilabert y Lola Josa. Transcripción musical de Mariano Lambea (en preparación).

# ESCRITURA Y ENTORNO: DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ A FERNANDO DE ZÁRATE\*

TERESA JULIO  
Universitat de Vic-UCC

## 1. Introducción

Rafael Carrasco en el prólogo a las *Academias Morales de las Musas* decía: “La muerte en las cárceles secretas del Santo Oficio sevillano hizo más por la fama de Antonio Enríquez Gómez que el indiscutible interés de su obra literaria, la cual todavía en el presente está esperando una adecuada valoración” (2015: 19). Esa valoración llegará, puesto que actualmente la Universidad de Castilla-La Mancha, junto con colaboradores de otras universidades españolas, cuenta con el proyecto *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez*, financiado por el Ministerio, cuyo objetivo es recuperar y evaluar la figura de estos escritores de segunda/tercera fila de la nómina de autores del Siglo de Oro español.

Enríquez es una figura fascinante porque (1) es un judío con antecedentes familiares que se convierte a la religión católica para, desde esa posición, esto es, bajo el disfraz del converso, practicar su auténtica religión: el judaísmo; (2) es un escritor que es mercader de paños o, al revés, un mercader

---

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez. II” (FFI2014-54376-C3-1-P), aprobado y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Investigador Principal: Dr. D. Rafael González Cañal. Universidad de Castilla-La Mancha. Número ORCID de la autora: 0000-0003-2966-9288.



de paños que escribe con notable éxito; (3) es un viajero infatigable que se desplaza continuamente de España a Francia, y viceversa, y que busca tanto la complicidad de Felipe IV, rey de España, como la de Luis XIII, rey de Francia, monarcas irreconciliables, y (4) es un hombre con una vida novelesca llena de traiciones, dobles identidades y amantes, y con un funesto final.

En este trabajo he querido abordar la figura de Enríquez Gómez desde la perspectiva del entorno, esto es, cómo el entorno en que se mueve condiciona su obra y hasta lo llega a dotar de una nueva identidad, lo que produjo algún que otro quebradero de cabeza a los estudiosos de mediados del XIX, que pensaron que Enríquez Gómez y Fernando de Zárte eran dos individuos diferentes<sup>1</sup>.

## 2. Biografía y contexto

Los rasgos fundamentales de la biografía de Enríquez fueron desvelados en el documentado trabajo de Révah (2003). Gracias a sus hallazgos, han quedado definitivamente esclarecidos algunos datos erróneos que figuraban en numerosas biografías, como que era castellano y no portugués, idea que se generalizó y que él explotó a conveniencia.

La asociación que se hizo en la España áurea entre judío y portugués tiene un explicable origen histórico, como muy atinadamente estudió Álvarez Sellers (2014). Además, en 1580 Portugal quedó anexionado a la corona española y, por tanto, bajo el poder de los Austrias. A principios del XVII, el conde duque de Olivares, embarcado siempre en empresas económicamente funestas por faltas de liquidez, vio en los banqueros portugueses, muchos de ellos de origen judío, un buen fondo para patrocinar sus proyectos y consiguió llevárselos a la corte con numerosas promesas. De ese modo, llega a Madrid un contingente de portugueses conversos, y a partir de ahí, hablar de "portugués" y de "judío" era referirse a lo mismo.

Enríquez formó parte de los conversos hispánicos –una larga lista de parientes detenidos por la Inquisición y alguno de ellos quemado en la

---

<sup>1</sup> Sobre la personalidad única o múltiple de Zárte y Enríquez Gómez, *vid.* Domínguez de Paz (2014).

hoguera así lo avalaban<sup>2</sup>, pero su origen no era portugués. No obstante, él mismo fomentó esa falsa creencia, cuando no la desmintió, por sus continuas relaciones con los comerciantes criptojudíos portugueses en Francia. Las posibilidades de promoción para un criptojudío portugués en el país galo eran mayores que para un castellano, porque los procesos de conversión fueron de distinta naturaleza y porque Francia apoyaba la independencia portuguesa, como medio de debilitar a España (Álvarez Sellers, 2014: 161). La “liberalidad” con que Francia acogió a este grupo de refugiados y los beneficios económicos de que disfrutaron fueron argumentos incontestables para que se crearan importantes colonias de judíos o conversos, que podían practicar libremente su religión (Gini de Barnatán, 2008: 487). Es importante tener esto en cuenta porque solo así podemos entender el cambio temático y de registro literario de Enríquez. En Francia, liberado de la vigilancia inquisitorial española –aunque acechado por los malsines, siempre ansiosos de obtener cualquier beneficio a cambio–, escribe largos poemas y manuales como loa a la excelencia de la nación hebrea y condena a la Inquisición española.

## 2.1. Primer período (1600-1636): España

Enríquez nació en Cuenca en torno a 1600 y murió en Sevilla en 1663. Era hijo de Diego Enríquez de Mora, judeoconverso, y de Isabel Gómez, cristiana vieja. Su infancia transcurre en Cuenca y, de muy joven, se traslada a Sevilla donde un tío suyo tiene un negocio. En Zafra se casa en 1618-1620 con Isabel Basurto, y el matrimonio se instala en Madrid, donde él trabaja de mercader, y compone comedias que se estrenan en los corrales madrileños.

Su primer contacto con la Inquisición se produce entre 1622-1624, cuando su padre es detenido por el Santo Oficio. En estos casos era habitual que el tribunal inquisitorial se apropiara de los bienes de los reos, y por este motivo se presentó ante el tribunal para reclamar la parte de la herencia de su madre, que se encontraba entre los bienes confiscados. Según Révah, el juez de bienes le dio la razón y en 1624 se le devolvió la parte de la herencia que le correspondía.

---

<sup>2</sup>Según Révah, entre 1590 y 1598, casi 100 miembros de la familia paterna de AEG fueron condenados por el Santo Oficio en Toledo y Cuenca, y de ellos seis fueron quemados vivos, entre ellos, su abuelo paterno.

Sus continuos viajes comerciales al sur de Francia, donde vivían y negociaban numerosos portugueses judaizantes, levantaron sospechas. La primera delación contra él se produce en 1632, pero no es muy concreta; la segunda, de 1633, se le acusa alojarse en casa de judaizantes notorios en Ruan y de acogerlos en la suya de Madrid. En 1634, la Inquisición lo llama como testigo en un proceso. Empieza a sentirse acorralado y parece que se decide a dejar el país como muy tarde a principios de 1637. Las razones de su partida no están muy claras. El temor al Santo Oficio es un buen argumento, pero también hay motivos financieros y políticos que no cabe desdeñar. Según propia confesión, su huida se debe a unas deudas contraídas que no podía saldar.

McGaha (1990) sostiene que “la marcha de Enríquez se debió, no tanto a la presión inquisitorial, como al haber calumniado al conde-duque de Olivares en su obra *El Siglo pitagórico* y, en particular, el ataque contenido en *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz*” (Domínguez de Paz, 2014: 46)”, de este modo lo sitúa entre los detractores del conde-duque y, con un enemigo de tal magnitud, parecía cuerdo poner tierra de por medio. No obstante, no hay pruebas que avalen dicha hipótesis y, además, *El Siglo Pitagórico* es una obra escrita en Francia y, en consecuencia, posterior a su partida. Sea como fuere, lo cierto es que poco antes de marchar, escribe *Contra el honor no hay poder*, un canto a la figura del monarca y de su valido, tal vez en un intento *in extremis* de granjearse un favor real que empezaba a tambalearse.

En la década de los 30, se mueve en Madrid entre los escritores de la corte, y los primeros estrenos de que tenemos constancia datan de 1633: la compañía de Manuel Vallejo representó *Fernán Méndez de Pinto* (18/05/1633) y *El valiente Diego de Camas* (22/06/1633), el 4 de diciembre de ese mismo año se estrena *El capitán Chinchilla* (González Cañal, 2015), y el 27 de noviembre de 1635 sube a las tablas *No hay contra el honor poder* (Julio, 2019). También existen noticias de otro estreno, *Mudarse sin mudarse, en 1633, si es que se trata de Mudarse por mejorarse*. Asimismo, tenemos noticias de la comedia *Engañar para reinar*, escrita hacia 1632, y del manuscrito de *La soberbia de Nembrot*, que data de 1635 (González Cañal, 2015).

*Estas son las únicas comedias que con certeza podemos asegurar que pertenecen a este primer período. Pero por lo que confiesa el propio Enríquez*

en el prólogo al *Sansón Nazareno*<sup>3</sup>, y por el contexto en que lo dice, al recordar a los poetas de la corte, parece ser que tenía escritas veintidós antes de su partida: “Y muchos otros que con acierto escribieron comedias, las más fueron veinte y dos, cuyos títulos pondré aquí para que se conozcan por más, pues todas ellas o las más que se imprimen en Sevilla les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja” (h. 8v).

## 2.2. Segundo período (1637-1649): refugio en Francia

A su llegada a Francia se instala en Burdeos y Peyrehorade y, durante su estancia en el país gallo, entre 1640 y 1649, publica nueve volúmenes en prosa y verso, “a libro por año”, como afirma en su *Sansón Nazareno*<sup>4</sup>. Su ideario y posición política –a favor de los reyes enemigos de Felipe IV–, el ataque a la Inquisición y los largos poemas de contenido bíblico conforman el eje temático del refugio francés, y el poema y la prosa como su manifestación externa. Solo las *Academias morales* y *El Siglo pitagórico* parecen alejarse un poco de ese eje, si bien no deja de perfilarse la añoranza por el hogar perdido en el primer caso, recordando al judío errante, y la crítica despiadada del alma a los cuerpos ocupados, en el segundo (entre ellos, a los malsines o a los validos).

El primer libro que ve la luz en territorio francés es el tratado político *El Triunfo Lusitano* (1641), relación de sucesos a modo de propaganda política a favor de Juan IV de Braganza, el rey que arrebató Portugal a Felipe IV. Al año siguiente, 1642, publica *Academias morales de las musas*, dedicado a la reina de Francia Ana de Austria. El volumen se estructura en torno a cuatro academias con sus poesías líricas, de temas amorosos, morales y bíblicos, coronadas cuatro obras dramáticas: *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaños*, y *Amor con vista y cordura*. En 1643 pasa a Ruan, donde, según testigos, practica abiertamente la religión judaica.

De 1644 datan la novela de corte picaresco *El Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña* (Ruan, 1644), en la que el alma del protagonista transmigra de un cuerpo a otro, como quien cambia de amo, empezando por

---

<sup>3</sup> El libro aparece finalmente en 1656, si bien el editor, Laurentio Maurry, confiesa haberlo empezado a imprimir en 1649, pero que, a falta del último canto, lo tuvo retenido.

<sup>4</sup> En efecto son nueve volúmenes, cuando Enríquez los lista, solo enumera los títulos de ocho. Olvida *El Triunfo Lusitano*.

el ambicioso, el malsín, la dama, el valido, etc. y acabando finalmente con la visita al virtuoso. Y entremedio de ese deambular del alma, se inserta la novelita “Vida de don Gregorio Guadaña”. De ese mismo año data *La culpa del primer peregrino*, Adán, el desarraigado que va por el mundo purgando su culpa.

En el tratado *Luis dado de Dios a Luis y a Ana* (París, 1645) –dedicado al rey Luis XIV de Francia con motivo de su natalicio–, refleja su ideario político, donde hace una defensa a la tolerancia, critica la corrupción de la justicia, y manifiesta abiertamente sus ideas contra la Inquisición, institución contra la que arremete en *La Política Angélica* (1647), diatriba potente y directa, en forma de diálogo, contra los abusos y las leyes inquisitoriales: la confiscación de bienes, la opacidad en los procesos, la exhumación y quema de cadáveres: “No pudiendo vengarse de los vivos se vengan de los muertos”, f. 148).

Dos años después, 1649, entrega a su impresor *Sansón Nazareno*, si bien no aparece publicado hasta 1656. Enríquez toma la historia bíblica de Sansón en su pelea contra los filisteos como alegoría de la lucha entre el judaísmo y la Inquisición (Kramer-Hellinx, 2011: 95). El autor, en boca del Nazareno, declara abiertamente su identidad judía y la creencia en la unidad de Dios.

En el prólogo al *Sansón Nazareno* también prometía una serie de volúmenes, algunos de los cuales verían la luz: “Prometo a mis amigos y aficionados, dándome Dios vida, la segunda parte de la *Torre de Babilonia*, *Aman y Mardoqueo*, *El Caballero del Milagro*, *Josué poema heroico*, y los *Triunfos inmortales en rimas*” (1656: h. 10r).

La segunda parte de *La Torre de Babilonia* se imprime en Madrid en 1670<sup>5</sup>. Sobre *Amán y Mardoqueo* solo he localizado una comedia, publicada en la *Quinta parte de comedias de los mejores ingenios* (Madrid, 1653), y que Vega García-Luengos (1981) atribuye a Felipe Godínez. Posiblemente se trate de una obra diferente, pues tampoco tendría mucho sentido que el autor mencionara aquí una comedia entre estos libros poéticos. Al fin y al cabo, se trata de un episodio del Antiguo Testamento, y, por lo tanto, el título podría

---

<sup>5</sup> Romero Muñoz (1984: 235, n. 65) sostiene que la obra no se publicó. Supongo que sigue las ideas de Menéndez Pelayo, en su trabajo sobre los heterodoxos españoles (1992: 320, n. 1), donde afirmaba que esta obra no existía. Y de la misma opinión es La Barrera (1860: 140), que sigue los pasos de don Marcelino.

ser meramente una coincidencia. Y algo similar sucede con *El caballero del Milagro*, sobre el que existe una comedia de Lope de Vega pero ninguna obra de Enríquez.

En cuanto a *Los triunfos inmortales*, pese a que al parecer era el título que tenía más preparado en 1649 ("Y este último será el que más presto dé a la estampa", 10r), el libro, según Brown (1996: 48) solo circuló en forma manuscrita y de él se conservan 26 sonetos, en el fondo Pertusati de la Biblioteca Braidense de Milán (Ms. AD.XI.57), junto con otros textos poéticos, agrupados todos ellos bajo el rótulo *Cogida de rimas de varios autores en lengua castellana*. Esta opinión contrasta vivamente con la que expresó Romero Muñoz (1984: 235 n. 65), que sostiene que la obra se publicó bajo el título *El triunfo de la virtud y paciencia de Job* (Ruan, 1649) y a nombre de su hijo Diego Enríquez Basurto.

Por su parte, sí nos ha llegado un manuscrito actualmente publicado por Hubbard Rose y Kerkhof (1992), titulado *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, donde se denuncia la injusticia y la crueldad del Santo Oficio en comparación con la política de la Inquisición de Lucifer:

Allá se condenan los bienes de los inculpados y aquí los de los inocentes. Allá se perdona al que se arrepiente de su pecado (...) La una es santa y la otra pecadora (...) Allá limpian las almas de herejías y aquí del dinero las bolsas. Y no te espantes, que no hay mayor herejía que quitarle a uno su hacienda. (1992: 20).

Asimismo, Oelman editó hace unos años, *Romance al divín mártir, Judá creyente martirizado en Valladolid por la Inquisición* (1986), texto que solo había circulado manuscrito, en donde Enríquez expone sin tapujos su verdadero sentido religioso, hasta el extremo de que para Kramer-Hellinx "es la obra cuyos versos poseen mayor resonancia judaica" (2011: 139).

### 2.3. Tercer período (1649-1663): vuelta a España

Durante la segunda mitad de los años cuarenta, la situación de los judeoconversos afincados en Ruan se complica por la guerra francoespañola, pero también por la actuación del Santo Oficio. En 1649, la empresa comercial que Enríquez tenía en Ruan, en compañía con su primo Francisco Luis, quiebra. Los dos deciden volver clandestinamente a España. De la confesión que hizo el

primero ante la Inquisición se deducen tres motivos: (1) el cobro de una importante suma de dinero que les debía su representante en la península; (2) huyeron de los acreedores de Ruan, y (3) decidieron vivir con honra y estimación de los cristianos. Este último parece poco convincente, aunque no deja de ser sustentado por algunos estudiosos, como Constance Rose, especialista en Enríquez, o Domínguez de la Paz (2014: 47).

Evitando acercarse a la corte, donde son conocidos, vivieron durante un tiempo en Alcalá y luego se dirigieron a Granada, donde el poeta conoce a María Felipa de Zárate, que acaba convirtiéndose en su amante. En 1651 la pareja se instala en Sevilla, y Enríquez vuelve a escribir para los teatros y adopta el nombre de Fernando de Zárate.

En este período final de su vida, Enríquez, ya convertido en Zárate, abandona todo el quehacer político, ideológico y religioso que ha caracterizado su etapa francesa y se vuelca en las comedias, tragedias, entremeses y loas<sup>6</sup>.

La Inquisición lo acecha. En enero de 1651, él y su padre (muerto en 1642) son quemados en efígie en Toledo. Con los datos que tiene la Inquisición, se le abre otro proceso, y en 1660 es de nuevo quemado en efígie en Sevilla por portugués judaizante fugitivo. Algunas fuentes señalan que presencié el acto. No se sabe si esta información es veraz o forma parte de alguna leyenda, lo cierto es que por aquel entonces estaba en Sevilla y podía haberlo presenciado, lo que hubiera sido una imprudencia considerable.

Persuadido de que el Santo Oficio acabará por descubrirlo, decide escapar a Nápoles, pero el viaje se pospone por razones económicas. El 21 de septiembre de 1661 es arrestado y, dos años y medio después, el 18 de marzo de 1663 cae gravemente enfermo y muere.

Si suponemos que las comedias que aparecen citadas en el *Sansón Nazareno* fueron escritas en Madrid y del listado de comedias de Enríquez suprimimos las no conservadas y las falsamente atribuidas, tenemos que en el último período de su vida, Enríquez-Zárate escribió 25 comedias, o al menos de ellas tenemos noticias.

---

<sup>6</sup>Obsérvese que en su primera etapa, la madrileña, no escribe ningún entremés ni loa, estos géneros aparecen rubricados por Zárate.

### 3. Conclusiones

Afirmar que los escritos de un autor se ven condicionados por su entorno es una obviedad que se convierte en indiscutible cuando tratamos la figura de Antonio Enríquez Gómez, un judeoconverso de ida y vuelta, que abandonó los éxitos de las tablas madrileñas para trasladarse al país vecino y, desde allí profesar su verdadera religión, explicitada a través de una defensa a ultranza de su sentir y un ataque poco prudente al Santo Oficio.

Todo su ideario contra la Inquisición solo se aprecia en sus escritos franceses. En sus tragedias y comedias no se percibe ese criptojudasmo del que hace gala en esas obras, incluso a algún estudioso ha asombrado la ortodoxia católica de su teatro a la vuelta de Francia. Una cara más, un enigma más, de este autor que jugó siempre con la ambigüedad y las dobles identidades.



## BIBLIOGRAFÍA

---

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2014). "Dramaturgos barrocos de origen judeo-portugués: Antonio Enríquez Gómez, Miguel de Barrios y Manuel de Pina". En F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (ed.), *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 145-166.
- BROWN, Kenneth (1996). "Nuevas calas hacia la vida y obra de Antonio Enríquez Gómez", *Cuenca*, n.º 44, pp. 47-65.
- CARRASCO, Rafael (2015). "Luces y sombras de una figura controvertida". En Enríquez Gómez, Antonio, *Academias Morales de las Musas*, ed. dir. por M. Rodríguez Cáceres y F. Pedraza. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 19-54.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (2014). "La polémica Zárate / Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*)", *Cincinnati Romance Review*, 37, pp. 45-66.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ (1986). *Romance al divín mártir*, ed. de Timothy Oelman. Londres y Toronto: Fairleigh Dickinson University Press.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1992). *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, ed. de C. H. Rose y M. P.A.M. Kerkhof. Editions Rodopi: Amsterdam/Atlanta.
- GINI DE BARNATÁN, Matilde (2008). "Antonio Enríquez Gómez: el gran dramaturgo del Siglo de Oro contemporáneo de Calderón". En Sara M. Saz (ed.), *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo*. Madrid: AEPE, pp. 483-488.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, "Antonio Enríquez Gómez", Biblioteca Virtual Cervantes,  
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio\\_enriquez\\_gomez/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_enriquez_gomez/autor_biografia/), 2015. [1 de marzo de 2016].
- JULIO, Teresa (2019). "Autoría y datación de *No hay contra el honor poder* de Antonio Enríquez Gómez". En Miguel Zugasti Zugasti y Joseba Andoni Cuñado Landa (coord.), *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*. Pamplona: EUNSA, pp. 197-204.

- KRAMER-HELLINX, Nechama (2011). "Resonancias, protagonistas y temas inspirados en el Antiguo Testamento y la liturgia judía en la obra de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)", *Calíope*, vol. 17, n.º 1, pp. 125-155.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano de la (1860). Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. London: Tamesis Books.
- MCGAHA; Michael (1990). "Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares". En Arturo Pérez Pisonero y Ana Semidey, *Texto y espectáculo: dimensiones críticas de la comedia*. El Paso: Universidad de Texas, 1990, pp. 47-54.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1992). *Historia de los heterodoxos españoles*, vol II. Madrid: CSIC.
- RÉVAH, Israel S. (2003). *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, París: Chandeigne.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1984). "El prólogo al *Sansón Nazareno* de Antonio Enríquez Gómez", *Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Ca'Foscari*, 23, 2, pp. 219-238.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1981). "El libro de Ester en las versiones de Lope de Vega y Felipe Godínez", *Castilla*, 2-3, pp. 209-245.

## DEL TEXTO AL HIPERTEXTO: EL RESCATE DIGITAL DEL *CRISTIANO DESAGRAVIO, DE GUILLÉN LOMBARDO*

GONZALO LIZARDO MÉNDEZ

Universidad Autónoma de Zacatecas

Más que un capítulo, aprovecho la oportunidad para hacer un meta relato o una especie de autoficción sobre el rescate de un manuscrito carcelario que venció el olvido de tres siglos, antes de ser descubierto, transcrito y publicado, cumpliendo la inverosímil voluntad de su autor: el irlandés Guillén Lombardo, mejor conocido como Guillén de Lampart. Además de mostrarnos a un personaje inusitado de la historia mexicana –acaso el más conocido entre nuestros héroes desconocidos–, el verdadero valor de este manuscrito está por descubrirse aún, en la medida que su adecuada interpretación nos permitiría esclarecer un territorio casi olvidado de nuestra memoria: el siglo diecisiete novohispano, el Siglo de Oro colonial, cuando el duro impacto de la conquista ya había sido asimilado, y no germinaba aún la inquietud independentista.

Guillén Lombardo nació en Wexford, Irlanda, el año de 1611, pero muy joven emigró a España, donde fue educado por los jesuitas y se integró a los tercios españoles que combatieron en Nördlingen y Fuenterrabía. En 1640 se trasladó a México, donde realizaría diversos oficios, tan variados como turbios. Acusado de urdir una conjura para independizar el virreinato, el Santo Oficio lo arrestó en 1642, junto con varios centenares de judíos. Su tormentoso proceso se prolongó por diecisiete años, durante los cuales el reo realizó una fuga espectacular pero fallida. Finalmente, fue quemado el 19 de noviembre de

1659, por ser “fautor y defensor de herejes”, practicar la astrología y hacer pacto con el demonio.

Dentro de la historia mexicana, la fama discreta pero tenaz de este personaje fue cimentada por una novela de folletín y unos pocos tratados, tan incompletos como contradictorios. Yo supe de su existencia casi al azar, hace unos quince años, mientras investigaba sobre la persecución de judíos en el año 1642. Así encontré, en el tomo IV de la enciclopedia *México a través de los siglos*, un amplio artículo sobre ese “desconocido” irlandés, al que Vicente Riva Palacio describía como un hombre valeroso y de profundos conocimientos que había promovido la independencia mexicana.

Convencido del gran potencial histórico y literario que tenía ese personaje, leí entonces la novela *Memorias de un impostor*, escrita por el mismo Riva Palacio, así como los estudios históricos de Luis González Obregón y Gabriel Méndez Plancarte. Pero entre más leía sobre él, más me desconcertaba. Riva Palacio lo veía como un don Juan revolucionario, masón y científico, mientras que González Obregón lo mostraba como un erudito trágico y Méndez Plancarte como un piadoso poeta humanista. El desconcierto me derrotó, fatalmente, cuando leí la tesis de Javier Meza González, que mostraba a Lombardo como un estafador que por sus mentiras se ganó la vida, pero también la muerte. Sabiendo que no contaba con los conocimientos necesarios para resolver esas contradicciones, ahí me detuve, y tuvieron que pasar diez años para que se renovara mi curiosidad. Mientras viajaba a Salamanca para participar en un congreso de novela negra, encontré en el aeropuerto un pequeño libro, escrito por Andrea Martínez Baracs, que revalorizaba al irlandés y sugería nuevos indicios para entenderlo: en concreto, su trayectoria escolar, desde su ingreso al colegio jesuita de Santiago de Galicia hasta su presunta aceptación en Salamanca.

La coincidencia me pareció simbólica, pues en ese momento me dirigía a dicha ciudad y estaba seguro que ahí encontraría información sobre él o su contexto. Aunque en la Universidad de Salamanca no había rastro del paso de Lombardo por sus aulas, uno de sus investigadores, el doctor Juan Luis Polo Rodríguez me proporcionó una reveladora bibliografía sobre la educación del siglo XVII en España, y me recomendó visitar un par de librerías anticuarias. Su consejo fue casi milagroso: en la primera pude comprar la primera edición de *La spada e la croce*, la exhaustiva biografía escrita por el controversial Fabio

Troncarelli. Pero la verdadera sorpresa me aguardaba en la segunda librería, donde se me permitió consultar un edicto original, impreso en México el año 1650, donde la Inquisición amenazaba con excomunión y otras penas a cualquier persona que leyera o hiciera leer los libelos escritos por el irlandés.

Esta amenaza, por supuesto, desafió mi curiosidad. A la luz de la biografía de Troncarelli, el edicto me hizo visible una ausencia casi sospechosa: a excepción de los fragmentos transcritos por Martínez Baracs, ningún historiador había rescatado la escritura de Lombardo, de modo que siempre era citado a través de testimonios de segunda o tercera mano. Consciente de que el encanto o el espanto que producía en los demás era fruto de su capacidad lingüística –al grado que la Inquisición había prohibido sus escritos–, cuando regresé a México me dirigí al Archivo General de la Nación, donde encontré los dos gruesos volúmenes de su proceso, ya digitalizados, lo cual me permitió imprimir una copia de sus escritos para estudiarlos en casa. El hechizo fue inmediato. Leída sin intermediarios, la hiperbarroca prosa de Lombardo me reveló a un hombre complejo y combativo, con picardía, vena poética, sentido del humor y franca religiosidad. Más allá de la polémica sobre la seriedad de su proclama independentista, me pareció heroica la absurda y solitaria batalla que sostuvo contra el Santo Oficio, armado solo con su ingenio y su pluma. Esta imagen me pareció evidente en uno de sus manuscritos más extensos: su *Cristiano desagravio y retractaciones*, un texto que Lombardo escribió, con permiso de sus jueces, para retractarse de las acusaciones que hizo públicas la noche del 25 de diciembre de 1650, cuando se fugó de la cárcel para fijar en la calle carteles donde denunciaba los crímenes del Santo Oficio.

Redactado en treinta y siete fojas dobles, este manuscrito está precedido por un título larguísimo, una advertencia al lector, un prólogo en verso y las consabidas dedicatorias, antes de iniciar el texto propiamente dicho, compuesto por 101 párrafos numerados. Se trata de un texto inclasificable dentro de los géneros habituales, que mezcla la narración autobiográfica con el alegato jurídico, las alusiones clásicas con las exégesis bíblicas, todo ello aderezado con abundantes citas en latín y en griego. Pese a la abundancia de temas, su complejidad y sus recursos estilísticos, el manuscrito mantiene su unidad, encaminada a demostrar una hipótesis muy cristiana: si el perdón de los pecados es la mayor virtud, quien perdone al

pecador será el hombre más virtuoso, digno de fama eterna. Considerando que eran falsos los cargos por los que fue arrestado y se arrepentía de los que había cometido en prisión, el autor consideraba que debería ser exonerado de la pena capital.

Bajo esta superficie “inofensiva”, el *Cristiano desagravio* puede leerse como un pacto, casi fáustico, que el autor ofrece a sus carceleros para conseguir su libertad a cambio de recibir un castigo justo y dar fama eterna a sus jueces. Las premisas son sólidas (aunque ingenuas): si el mayor desvelo de Cristo fue “predicarnos el perdón de agravios”, mal haría el hombre si rechazara su enseñanza, pues “con la misma medida con que medís a otros, seréis medidos (dice el Salvador) y así como juzgáis a otros seréis juzgados; y como los que juzgan a otros como delincuentes y no se juzgan a sí, siéndolo más (...) serán juzgados en el eterno Juicio para eterna pena”. En otras palabras, si sus jueces no firman el pacto, sus almas irán al infierno y la historia recordará sus errores por siempre. Si, por el contrario, aceptan los desagravios del autor y le imponen un castigo razonable, el autor podría restaurar su fama ante Dios y ante la posteridad.

Movido por un axioma tácito de la hermenéutica –“dime qué lees o cómo escribes, y te diré quién eres”–, decidí transcribir este embrollado manuscrito. Una vez que vencí las dificultades paleográficas, me vi atrapado en el laberinto de enigmas que el autor había urdido para atrapar a sus lectores explícitos o implícitos. No me desanimé gracias a la doctora Andrea Martínez Baracs, a quien contacté por email, y me puso en contacto con la Biblioteca Cervantina de Monterrey, donde pude consultar otro expediente con papeles de Lombardo, que me permitió complementar mi idea del personaje: entre textos de índole militar, ejercicios matemáticos, proyectos de medición agrícola, cartas y poemas que mostraban su lado más mundano, menos preocupado por las Santas Escrituras que por la política y las ciencias.

Cuando le conté sobre el *Cristiano desagravio*, la doctora Martínez me invitó a publicar mi transcripción en la Biblioteca Digital Mexicana: una página web que da a conocer al público documentos valiosos para el estudio de la historia mexicana. Una vez publicada esta versión digital, la Universidad Autónoma de Zacatecas aceptó editarla como libro impreso, pero acompañada por un aparato crítico más adecuado: un prólogo que expusiera su contexto histórico, un epílogo que hablara sobre la formación intelectual de

su autor y las notas suficientes para traducir las frases latinas y definir los vocablos difíciles, además de informar al lector sobre los hechos, los personajes, las obras y los autores citados por Lombardo.

En esta etapa fui apoyado por la doctora Luz Celestina Souto y el doctor Joan Oleza Simó, quienes facilitaron mi estancia en la Universidad de Valencia, donde pude investigar sobre los colegios jesuitas del siglo XVII, en concreto, los de Santiago de Galicia y los Estudios Reales de Madrid. Mientras me familiarizaba con los principios pedagógicos de la Compañía de Jesús comencé a entender algunos enigmas en torno a Lombardo y su destino. Como derivación del humanismo tradicional, promovido por Erasmo y el cardenal Cisneros, la pedagogía jesuita explicaba en buena medida la erudición, labia y belicosidad del irlandés.

Para comprobarlo fue muy productivo acercarme a la obra de dos jesuitas citados por el irlandés. El primero de ellos, Juan Eusebio Nieremberg, fue su maestro en el Colegio Imperial y pudo haberlo influido con sus epístolas morales y sus tratados sobre filosofía natural. Del segundo, el padre Juan de Mariana, es muy probable que Lombardo conociera su famosa vindicación del regicidio, entendido como legítimo recurso del pueblo contra la tiranía, así como su sonado proceso inquisitorial, del que Mariana salió libre.

Para familiarizarme con la situación política –marcada por las guerras de España contra sus enemigos protestantes–, fue muy útil leer la crónica de Palafox sobre *El sitio y socorro de Fuenterrabía*, considerando que Lombardo afirmaba haber participado en ese combate. Esto me llevó a consultar algunos manuales de fortificación y estrategia militar, como los que escribía el doctor Julián Ferrufino para enseñar a sus alumnos del Colegio Imperial. Por otro lado, los apócrifos escritos de Hermes Trismegisto y Pseudo Dionisos Areopagita, me permitieron acercarme a las ideas de Lombardo sobre su paradójica “astrología cristiana”, según la cual las estrellas inclinan al hombre hacia su destino, pero sin determinarlo del todo.

Así, lo que parecía un testimonio de vida o un alegato jurídico, se fue transformando en un barroco metatexto, donde un texto llevaba a otro texto y este a otro y a otro. Un rizoma que hubiera sido imposible desenmarañar sin los modernos portales en línea, como las bibliotecas virtuales Cervantes y ARTELOPE, o como el proyecto Google Books, el cual se ha propuesto digitalizar obras antiguas que el lector contemporáneo no podría consultar de

manera física. Entre esos libros, he descubierto auténticas joyas, citadas implícitamente por el manuscrito de Lombardo, como la *Historia eclesiástica, política, natural y moral de los grandes reinos de la Etiopía*, de Fray Luis de Urreta, donde se describe un fantástico reino en África, regido por un monarca cristiano llamado "Preste Juan" y cruzado por el río Sabático, cuyas aguas fluyen de domingo a lunes pero descansan el sábado, por ser día del Señor.

Cuatro siglos antes del boom de la novela hispanoamericana, la obra de Urreta es un insólito ejemplo de historicismo mágico, que hubiera deslumbrado a Carpentier y a Lezama Lima. Que Lombardo lo mencione en su obra es una de las muchas sorpresas que contiene su *Cristiano desagravio*. Esta característica lo convierte en un texto ideal para ser editado en línea de una manera más lúdica e interactiva, de modo que los lectores, mediante el uso lúdico e interactivo del mouse y el scroll, puedan ir develando las múltiples capas de sentido del manuscrito, su contexto y sus intertextos sagrados, filosóficos, literarios o herméticos: un proyecto a corto plazo que ya se fragua, con apoyo de mi casa de estudios.

Por supuesto, permanecen sin resolver muchos misterios en torno al *Cristiano desagravio* y a su laberíntico autor; algunos dirán que un hombre de tal devoción no debió ser condenado a la hoguera; otros, que se lo ganó por desafiar a las autoridades con sus desacatos. Algunos denunciarán las irregularidades del tribunal en el proceso; otros argumentarán que el Tribunal se saltó el reglamento para evitar que las subversivas ideas de Lombardo llegaran al pueblo. Y algunos, finalmente, sospecharán que todo –su conjura, sus desacatos, sus provocaciones, su fuga, su recaptura– fue una estrategia de este exiliado irlandés, humanista español y presunto hereje novohispano, para que sus escritos sobrevivieran y su fama se pudiera "eternizar en otro siglo que fuera", tal como llegó a sugerir en su proceso, tal como hasta ahora lo ha conseguido.



## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Ramo Inquisición, Tomo 1496, *Primer cuaderno de la causa de Guillén de Lombardo y Guzmán*, México, 1642-1650.
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Ramo Inquisición, Tomo 1497, *Segundo y tercer cuadernos de la causa de Guillén de Lombardo y Guzmán*, México, 1650-1659.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis (1908). *D. Guillén de Lampart. La Inquisición y la Independencia en el siglo XVII*. México: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- LOMBARDO, Guillén (2015) "Cristiano desagravio y retractaciones...", en: [http://bdmx.mx/detalle/?id\\_cod=77](http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=77) [30 abril 2017].
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel (1948). *Don Guillén de Lámpart y su "Regio Salterio"*. Manuscrito inédito de 1655. México: Ábside.
- MEZA GONZÁLEZ, Javier (1997). *Laberinto de la mentira: Guillén de Lamporte y la Inquisición*, México: UAM/Xochimilco.
- RIVA PALACIO, Vicente (1946). *Memorias de un impostor*, México: Porrúa.
- RIVA PALACIO, Vicente (1962) *México a través de los siglos* (tomo IV, 4.ª edición), México: Editorial Cumbre.
- TRONCARELLI, Fabio (2003). *El mito del "Zorro" y la Inquisición en México. La aventura de Guillén Lombardo (1615-1659)*. Lleida: Milenio.

## SOBRE LA FECHA DE *EL HIJO DE LOS LEONES* Y *EL VALIENTE CÉSPEDES* DE LOPE DE VEGA

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ

Universitat de València

La comedia *El hijo de los leones* fue publicada por primera vez en la *Parte XIX de Comedias* del Fénix, en Madrid, por Juan González, a costa de Alonso Pérez, en 1624. De acuerdo con Morley y Bruerton (1968: 337-338), la comedia fue probablemente escrita entre 1620 y 1622. Sin embargo, una breve revisión de ciertos elementos del propio texto, en relación con determinadas circunstancias de la vida de Lope, indicará, como veremos, que el margen temporal para la escritura de la comedia debe ser al menos algunos años antes que el propuesto por aquellos estudiosos<sup>1</sup>. El primero de ellos tiene que ver con el *terminus ad quem* de 1622. Los argumentos de Morley y Bruerton para el periodo propuesto son los siguientes:

Los comienzos y terminaciones de actos parecen ser de 1621-1625 (...) El m.n. [monólogo narrativo] en oct. especialmente en 1615-16 y en 1620-34. No hay ningún caso de tantos pasajes en déc., o de un porcentaje tan elevado [7 pasajes, 460 versos, 16.9 por ciento], antes de 1620. Los sonetos B son poco frecuentes en este periodo, pero aparecen en *La limpieza no manchada* (1618) y *La niñez del padre Rojas* (1625). Fecha: 1620-1622.

---

<sup>1</sup> Lamentablemente no hay ninguna información sobre la comedia en la documentación teatral conocida. No se registran noticias suyas en las bases de datos *CATCOM* y *DICAT*, ni tengo conocimiento de que los especialistas hayan abordado el problema de su datación después del estudio de Morley y Bruerton. Tampoco da más detalles el propio Lope en la dedicatoria de la pieza al caballero Juan Geldre, en la *Parte XIX*.

Es decir, de toda la información que obtienen del texto solamente dos datos son definitivos para los hispanistas estadounidenses: por una parte, el alto porcentaje de décimas<sup>2</sup>, y por otro simplemente el año de publicación de la colección, aunque sin considerar, como veremos, las fechas específicas del proceso editorial<sup>3</sup>. El volumen de la *Parte XIX* recibió, según los preliminares del impreso, las aprobaciones del doctor Diego Vela y de Vicente Espinel los días 16 y 22 de junio de 1622, respectivamente, y el privilegio el siguiente 25 de junio, dos años antes de que el volumen fuera finalmente publicado<sup>4</sup>. Que no fue un trámite de petición de licencias particularmente largo lo sabemos por el hecho de que otra comedia de la colección, *El vellocino de oro*, fue estrenada muy pocos días antes de que Lope iniciara el proceso y exactamente un mes antes de recibir la primera de las aprobaciones, el día 16 de mayo<sup>5</sup>. En este caso, la publicación casi inmediata de la obra tiene una explicación sencilla: Lope se puede permitir incluirla porque se trata de un texto que no tuvo vida comercial, sino concebido desde el inicio y de forma exclusiva para una representación oficial, después de la cual pudo disponer libremente de ella<sup>6</sup>. En cambio, en el caso de *El hijo de los leones* el término final propuesto

---

<sup>2</sup> Este dato en cualquier caso es poco consistente. No queda claro cuál es su punto de referencia, pero por la fecha indicada de 1620 parece que los autores se refieren a las comedias *El premio de la hermosura*, *Quien todo lo quiere*, y *El marido más firme*, que tienen alrededor del 10 por ciento de décimas (menos de 300 versos) y están ubicadas cerca de aquel año. Sin embargo, en realidad la primera comedia que tiene una cantidad de versos y porcentaje análogo al de *El hijo de los leones* es *Amor, pleito y desafío* (420 versos, 14.2 por ciento), fechada en 1621; por otra parte, tampoco notan el hecho de que una comedia varios años anterior, *La hermosa Esther*, 1610, tiene también un porcentaje mayor que las citadas de 1620: 320 versos, 11.7 por ciento (Morley y Bruerton, 1968: 62-68).

<sup>3</sup> El título de la obra no aparece en ninguna de las dos listas de *El peregrino en su patria*, y tampoco se indica, en el conjunto de las comedias de la *Parte XIX*, la compañía de teatro a la que se vendió originalmente el autógrafo, como sucede con otras partes del autor. De manera que no se cuenta con esos elementos para aproximarse a la fecha de composición del texto.

<sup>4</sup> La fe de erratas fue dada el 20 y la tasa el 27 de febrero de 1624.

<sup>5</sup> La pieza se representó por primera vez en las fiestas de cumpleaños del rey en Aranjuez, originalmente planeadas para el día 8 de abril y después pospuestas a la fecha indicada.

<sup>6</sup> Esta comedia ha suscitado algunos problemas relativos a su datación y génesis. En principio, no cabe duda de que el texto impreso en la *Parte XIX* es el mismo que muy pocos días antes fue representado para los reyes; el propio Lope lo refiere en la dedicatoria de la comedia a doña Luisa Briceño, esposa de Antonio Hurtado de Mendoza, y además se indica en las diferentes relaciones de la fiesta que se conservan. Sin embargo, hay dos noticias de fechas anteriores que llevaron a algunos investigadores a suponer que el texto de Aranjuez fue una

por Morley y Bruerton no tendría ninguna posible explicación a la luz de las fechas conocidas de elaboración del libro: de ser así, Lope habría publicado una comedia escrita y vendida a una compañía de corral solo cinco meses antes, o menos (entre enero y mayo de ese año), de incluirla en el volumen de la *Parte*, lo cual es completamente inconsistente con lo que sabemos que fue habitual en el ciclo de vida comercial de los textos teatrales. Este es un primer indicio de que cabría situar la escritura de la comedia en una fecha más temprana<sup>7</sup>.

El texto de la obra no ofrece apenas indicios sobre su datación, pero hay uno en particular que puede darnos algún elemento más firme para aproximarnos a esa información. Agustín G. de Amezúa (1935-1940, II: 65n), en su estudio del *Epistolario* de Lope, llamó la atención sobre unos versos de la comedia en los que el autor parece referirse a determinadas actividades relativamente bien documentadas en una etapa específica de su vida. Es este

---

reelaboración de una comedia de corrales: la representación de una comedia llamada *El vellocino de oro* por el autor Pedro de Valdés en mayo de 1614 (dato descubierto por San Román, 1935: LVVII), y la inclusión del mismo título en la lista de comedias de la segunda edición del *Peregrino* (1618); aunque tampoco consta que estas dos informaciones se refieran a una misma obra. En tal caso, sería más sencillo todavía explicar la inclusión del texto en la Parte XIX, siendo una obra con entre cuatro y ocho años de antigüedad; pero no parece tratarse de la pieza que nos ocupa, ya que su estructura en un acto, y su extensión de tan solo 2189 versos, se aleja considerablemente de los parámetros del teatro comercial de la época. Más datos sobre la comedia de Palacio y sus circunstancias de creación en la edición crítica preparada por M. G. Profeti, quien descarta que la obra conservada sea la misma que se registra en corrales en 1614 (Lope de Vega, 2007: 20); y en R. Alviti (2013).

<sup>7</sup> En un trabajo posterior, a propósito de *Peribáñez*, C. Bruerton, 1949, hacía algunas consideraciones útiles sobre los periodos comprobables entre escritura y publicación de muchas comedias del Fénix. En esas páginas concluía que a partir de 1621, es decir, de la *Parte XV de Comedias*, se encuentran con más frecuencia obras cuya datación es muy cercana a la fecha de la publicación, mientras que para los volúmenes de las Partes IV y VI-XIV el margen es generalmente más amplio. Sin embargo, sus datos eran poco sólidos; entre las seis comedias que identificaba en esta circunstancia excepcional incluía *El hijo de los leones* y *El vellocino de oro*, sin aludir a las referencias internas que comentaremos a continuación y a las circunstancias de representación de la segunda; además, se basaba para sus conclusiones en las fechas deducidas a través de la métrica ya expuestas en su *Cronología*, algunas de ellas con márgenes demasiado amplios. De manera que lo habitual en toda la producción del Fénix, salvo en el caso de comedias escritas para representaciones cortesanas, era que pasara un periodo considerable de tiempo antes de su publicación. De todas formas, hace falta actualizar los datos de Bruerton con las investigaciones más recientes para ofrecer un panorama más preciso sobre los tiempos de vida escénica de las comedias de Lope y otros ingenios.

pasaje del inicio del tercer acto en el que, a la llegada de Fenisa a la aldea, el rústico Faquín le hace una breve relación sobre sus habitantes:

FAQUÍN      Quiero que en breve sepáis  
                 las cosas de nuesa aldea.  
                 Primeramente hay un cura  
                 con su poco de poeta,  
                 gran hombre de villancicos  
                 de esto de la Nochebuena,  
                 que las tuviera mijores  
                 si menos de esto supiera (Lope de Vega, *El hijo de los leones*, p. 282).

Como señalaba Amezúa, en ese primer personaje de la aldea Lope habría aludido a sí mismo y a las fiestas de Navidad que organizó varios años en la casa o en la iglesia del Caballero de Gracia, el célebre Jacobo de Gratiis. Para delimitar el periodo posible de composición de la obra, y al mismo tiempo comprobar la veracidad de la interpretación propuesta por Amezúa, hay que comenzar por atender a los versos iniciales de la cita, en los que el personaje de Faquín se refiere específicamente a un *cura*. Tal mención nos conduce a recordar el proceso de ordenación sacerdotal de Lope, detallada con cierta precisión en su epistolario. Aunque hay algunos datos poco conocidos o confusos sobre este hecho, como la fecha exacta y el lugar en que el Fénix dijo misa por primera vez, lo cierto es que nuestro poeta asentó en su correspondencia al menos la fecha de su primera ordenación, la de "Epístola", el día 15 de marzo de 1614 en Toledo. Es la primera de sus cartas, y de hecho el primer documento conocido de toda su trayectoria vital, en que firmará como "Capellán", costumbre que seguirá en muchas de sus epístolas y dedicatorias de obras posteriores:

Llegué, presenté mis dimisorias al de Troya, que así se llama el obispo, y diome Epístola; para que Vuestra Excelencia sepa que ya me voy acercando a capellán suyo; y sería de ver cuán a propósito ha sido el título, pues solo por Troya podía ordenarse hombre de tantos incendios (Vega Carpio, 1941-1943, I: 138, carta 138)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> En las cartas al duque de los días siguientes se pueden recoger algunas alusiones al resto del proceso de ordenación, que parece haber finalizado del todo en el mes de junio. Así, en una carta sin fecha pero situada por Amezúa en la primera quincena de abril (carta 143), Lope se refiere a sí mismo por primera vez como "un pobre clérigo de Evangelio"; y tal vez a mediados de mayo (carta 148), da la noticia de que "he negociado que me ordenen las Temporas de la

Esta fecha debería ser necesariamente el término a *quo* de producción de la comedia, ya que no es creíble que Lope aludiría a esa circunstancia personal sin tener al menos la primera ordenación. Una vez establecido este primer indicio, cabe revisar la información existente sobre la participación de Lope como organizador de las fiestas navideñas y autor de los villancicos en el Caballero de Gracia. Las noticias más tempranas que existen sobre la relación entre el Fénix y el Caballero son del año de 1609, en que nuestro poeta forma parte de un amplio grupo de caballeros que se encarga de organizar la congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento que Jacobo de Gratiis quiere fundar en su iglesia, a imitación de la que pocos meses antes se había fundado en el convento de la Trinidad<sup>9</sup>. En esta organización Lope tendrá un papel destacado durante el resto de su vida, e incluso llegará a ser elegido Padre Mayor, desde 1624 y hasta su muerte en 1635, después del propio Caballero de Gracia y de otro de sus más ilustres miembros, fray Simón de Rojas. Esta debe ser, pues, la primera y más importante razón para el establecimiento del contacto y la relación personal con el noble a lo largo de todo el segundo decenio del siglo; sin embargo, para lo que ahora nos interesa, no hay constancia de que las noticias sobre los villancicos de Navidad, únicamente recogidas en el epistolario del Fénix, tengan relación directa con aquella congregación.

En cualquier caso, para entrar en los versos de marras, no hay duda de que Lope organizó en más de una ocasión aquella fiesta navideña. En ella habría cumplido determinados cometidos, no siempre analizados con claridad

---

Trinidad de Misa; Vuestra Excelencia se apreciba para oírmela decir el día del Corpus en mi oratorio, siendo Dios servido" (Vega Carpio, 1941-1943, I: 146, 153-154). Por otra parte, la primera ocasión que se presenta formalmente como sacerdote ordenado en un texto impreso es en la portada de las *Rimas sacras*, aparecidas el siguiente mes de septiembre de 1614, donde firma como "clérigo presbítero".

<sup>9</sup> He dedicado un estudio a las noticias sobre la participación de Lope en ambos institutos religiosos, y a su poesía de tema sacramental, en López Martínez (2017); en ese trabajo se comentan más por extenso los datos y los trabajos críticos sobre el tema, incluidas las cartas del Fénix que se citarán más adelante. Según su propia documentación, la congregación de la Trinidad se fundó en respuesta a unos presuntos agravios al Santísimo Sacramento en Inglaterra, en alguna fecha cercana a 1608, pero no se tiene noticia cierta de tales hechos. La participación de Lope en la iniciativa del Caballero se documenta por primera vez en el mes de noviembre de 1609, aunque muy probablemente estaba implicado en el proyecto desde algunos meses antes.

por los estudiosos; pero ciertamente, como se dice en la comedia, el Fénix escribía *villancicos* para la celebración, según una carta suya de finales de 1615 (siempre en fechas propuestas por Amezúa):

Tarde llega esta epístola catalinense, pero veremos si ha lugar su petición en el Consejo de esta santa víspera de Pascua, donde estoy con mi ordinaria devoción, haciendo villancicos para el Caballero de Gracia.

al final de la cual añade la siguiente posdata, con una petición que fue muy habitual de nuestro poeta para el duque:

El coche suplico a Vuestra Excelencia para la noche de Pascua, que tengo que llevar ocho músicos como ocho costales de carbón, que luego se volverá, como suele (Lope de Vega, 1941-1943, I: 219, carta 221).

Esta petición se repite el día siguiente, en un papel más explícito sobre los músicos que el Fénix contrató para aquellas fiestas:

Yo llevo esta noche la música y bailes de Riquelme al Caballero Gracia. Es lejos y hay lodo; si pudiese venir el coche a las diez para solo llevarlos y volverse a servir a Vuestra Excelencia, que después, a las dos, podría volver por ellos. No sé cómo encarezca a Vuestra Excelencia la merced que rescibo, pero sé que lo hará Vuestra Excelencia si puede (Lope de Vega, 1941-1943, I: 220, carta 222).

De estos documentos se infiere, como vemos, que al menos en esa ocasión el Fénix se encargó también de contratar y llevar a los músicos, de la compañía del célebre Riquelme, quienes previsiblemente cantarían los villancicos a los que se refería en la primera carta. En otras dos ocasiones en 1616 y 1617, como también comentó Amezúa (1935-1940, I: 449-450), Lope volvió a pedir el coche a su protector para ir a la iglesia del italiano, aunque sin la información precisa de sus actividades de entonces:

[23 de diciembre de 1616] Mi rey y mi señor, el coche podrá estar a la puerta de esta casilla, humilde alhaja para decir de Vuestra Excelencia, a las nueve de la noche mañana sábado, y servirá de barca hasta la orilla del Caballero, gracias a esta gente que tales días me saca de obligaciones de un hombre que, como tiene cien años, siempre pienso que el que viene me verá libre; pero él y un señor que yo conozco

viven por diferente suceso, el uno por bendiciones, y el otro por maldiciones (Vega Carpio, 1941-1943, I: 269, carta 273)<sup>10</sup>.

[23 de diciembre de 1617]: Ya, Señor, no quiero más aguinaldo que el coche para mañana para ir al Caballero de Gracia a mi fiesta, que luego se volverá a servir a Vuestra Excelencia (Vega Carpio, 1941-1943, I: 350, carta 357).

No pasaría mucho tiempo para que se cumpliera el deseo que expresaba el Fénix a finales de 1616, ya que el italiano fallecerá en mayo de 1619, dos años y medio después, cerca de cumplir los cien años, efectivamente<sup>11</sup>. En tales quejas, la carta de diciembre de 1616 coincide con el malestar expresado por Lope en los versos de *El hijo de los leones*, sobre las noches que *tuviera mijores / si menos de esto supiera*. Parece tratarse de un disgusto genérico por la responsabilidad de la fiesta, pero como señaló Amezáa (1935-1940, II: 46), en alguna ocasión en su epistolario Lope se quejó específicamente de haber enfermado de diversas afecciones en la noche de Pascua de Navidad del Caballero:

[30 o 31 de diciembre de 1616] Yo convidé, señor excelentísimo, la casa de doña Marta a cenar para mañana en la noche, aunque de un catarro que saqué del Caballero Gracia no me visto en mi vida tan desatinado (Vega Carpio, 1941-1943, I: 272, carta 276)<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Esta mención de la gente que sacaba a Lope de sus *obligaciones* fue interpretada por Sánchez Romeralo (1989: 619n), como una alusión a actores, o compañías de teatro, que cumplirían ese año las mismas actividades que Riquelme en 1615. La hipótesis es perfectamente posible, pero lo cierto es que no hay ningún otro elemento que confirme que Lope se refiere aquí a representantes o músicos para la fiesta de Navidad del Caballero de Gracia.

<sup>11</sup> Cabe notar también que, al expresar ese fastidio, Lope da a entender que es el Caballero de Gracia mismo el que mantiene esa obligación de organización de la fiesta navideña, no la pertenencia del autor a la congregación de Esclavos sacramentales.

<sup>12</sup> Sánchez Romeralo (1989: 620 n.), siguiendo la noticia de Amezáa, señaló otra carta de diciembre de 1618 en que Lope también se quejaba de haber enfermado en la noche de Navidad, y supuso que ello fue en las mismas condiciones que su *catarro* de 1616; pero en la carta y otras de fechas cercanas no se dice nada del caballero italiano: "De la noche de Navidad me han resultado tales corrimientos que he estado, señor, sin juicio; y aunque para este no era menester achaque, pudiérale tener con las muchas que he pasado, que como los antiguos contaban por lustros y Olimpiadas, nosotros por Navidades" (Vega Carpio, 1941-1943, II: 29, carta 398). Amezáa (1935-1940, II: 46-49, 56) señaló que el término *corrimientos* se aplicaba en la época a enfermedades diferentes, desde algo parecido a un catarro, a dolores de dientes y posiblemente también infecciones de los ojos. De manera que no



Así, algunos datos pueden o deben sacarse con cierta precisión: si son correctas las fechas propuestas por Amezúa, Lope pasó las fiestas de Navidad en la iglesia y casa del Gratiis las pascuas de 1615, 1616 y 1617; no podemos estar seguros del siguiente de 1618, porque solo se refiere a la Navidad, sin especificar dónde la pasó, y para la de 1619 el italiano ya había fallecido hacía varios meses. Y en esos mismos tres años, se encargó de organizar la celebración, como nos lo indica el Fénix al referirse respectivamente a los *músicos*, las *obligaciones* y a su *fiesta*; en cambio, solo hay constancia de la escritura de villancicos para el año de 1615. Por otra parte, no sabemos si esa actividad concreta tuvo lugar en otras de las festividades de la iglesia, ni tampoco si la organización de la fiesta en general ocupó al Fénix más veces en años anteriores o posteriores, pero es importante señalar que en la documentación conservada, y especialmente en el *Epistolario*, no hay ninguna mención ni del Caballero de Gracia ni de aquellas celebraciones navideñas posterior a estos años de finales de la década; es decir, no las hay después de la muerte del Caballero, a pesar de que Lope sigue sus actividades en la congregación eucarística de su iglesia, como se ha indicado, hasta su propia muerte.

Por lo tanto, el periodo posible de escritura de *El hijo de los leones* debe de ser entre el 15 de marzo de 1614, fecha de la primera ordenación sacerdotal de Lope, y finales de 1618 o principios de 1619 (en cualquier caso, en una fecha relativamente cercana a la Navidad, cuando todavía tendría sentido expresar alguna queja por tener la obligación de organizar la fiesta y escribir los villancicos para tal ocasión). Con ello, cabe también modificar parte de las conclusiones de Morley y Bruerton sobre la métrica de las comedias del Fénix, pues significa necesariamente que la aparición de porcentajes altos de décimas, que los estudiosos fijan a partir del año de 1620, debe ser anterior, por lo menos hacia el primer tercio de 1619 o poco antes.

Algunos de los datos comentados hasta aquí también pueden ser de utilidad para intentar establecer algún posible margen temporal para la comedia *El valiente Céspedes*. La comedia fue publicada por primera vez en la *Parte veinte de comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, pero según el

---

sabemos bien a qué se refiere Lope en esa carta de diciembre de 1618, aunque Amezúa dio por hecho que habla de un resfriado, a semejanza de la carta anterior.

análisis métrico de Morley y Bruerton (1968: 399-400) debió ser escrita en el margen de 1612-1615<sup>13</sup>. Para llegar a sus conclusiones, Morley y Bruerton se basaron fundamentalmente en dos aspectos: el hecho de que “el primer caso fechado de 10 romances es de 1615”<sup>14</sup>, y el alto porcentaje de versos españoles (76.1 en total, sobre todo romances y redondillas, aunque solo un .3 de décimas), que es el que según los estudiosos acercaría la comedia al año de 1612<sup>15</sup>. En todo caso, no notaron que también en esta obra, como en *El hijo de los leones*, hay una alusión dentro del texto a una circunstancia específica de la vida del autor. Al inicio del acto segundo, el valiente Céspedes da cuenta de una discusión y pelea con un grupo de nobles alemanes protestantes, supuestamente ocurrida durante la dieta de Augusta del emperador Carlos V en 1530:

CÉSPEDES    Juntáronse de aquella cofradía  
                  veinte o treinta bellacos, *que no eran*  
                  *de la del Sacramento Soberano:*

---

<sup>13</sup> En este caso, también existe el dato de su inclusión en la segunda lista de comedias de *El peregrino en su patria* para situarla al menos antes de principios de 1618. Tampoco sobre esta comedia se recogen datos en *DICAT* ni en *CATCOM*, ni ofrece el autor comentarios sobre la fecha o alguna otra circunstancia de representación en la dedicatoria de la *Parte XX* a don Alonso de Alvarado, conde de Villamor.

<sup>14</sup> Su referencia es *El mayor imposible*, 1615 (Morley y Bruerton, 1968: 93). Este es un dato relativamente seguro de comparación, aunque no se puede descartar que la primera comedia de Lope con diez pasajes de romances sea anterior a este periodo. Siguiendo los propios datos de los estudiosos, al menos se podría retrasar hasta el año de 1609: sobre la presencia de esta forma en el teatro del Fénix, Morley y Bruerton (1968: 123) delimitan un amplio periodo entre 1609 y 1618 (el que correspondería a la obra) en el que el romance “asume definitivamente un papel importante en la versificación de Lope” frente a etapas anteriores, con un promedio de 7 pasajes por comedia y un 37 % del total. Estos porcentajes continúan aumentando en los años siguientes.

<sup>15</sup> Incluso sugieren, sin abundar en su teoría, que el año de 1612 podría ser el de la escritura de la obra. En el resto de su análisis tampoco ofrecen datos concluyentes, al menos para su *terminus ad quem*. Al comentar la proporción general de versos españoles (Morley y Bruerton, 1968: 206-207) identifican en principio un periodo comprendido entre 1609 y 1612 en el que habría habido una clara disminución, debajo del 80 %, con respecto a 1604-1608, donde los porcentajes eran de entre 84 y 90. Sin embargo, ya reconocían que el incremento paulatino de versos españoles “no sigue una curva regular”, y en efecto, si se observan otros datos de las “Comedias auténticas fechables” no incluidos en ese análisis (Morley y Bruerton, 1968: 62-64), se observará que en el mismo periodo hay cifras muy irregulares que no se corresponden con la supuesta disminución propia de la franja temporal: *El mejor mozo de España*, 1610-1611, 94.1 %; *El Hamete de Toledo*, 1609-1612, 86.6 %. Lo mismo ocurre con obras inmediatamente posteriores ignoradas también en ese recuento, donde por ejemplo *La dama boba*, de fecha segura de abril de 1613, presenta un 90.4 de versos españoles.

meto a la daga y a la espada mano  
y con solo Beltrán, que no es muy tierno,  
despachamos diez hombres al infierno,  
y los demás por huevos y por vendas,  
hinchendo a los barberos cuatro tiendas  
(Lope de Vega, *El valiente Céspedes*, f. 136).

Aunque ambientada en la primera mitad del siglo XVI, en este pasaje Lope se refiere claramente y por única ocasión dentro de su teatro a alguna de las congregaciones madrileñas de Esclavos del Santísimo Sacramento: la del Caballero del Sacramento, en la que Lope ya está en noviembre de 1609, y la del convento de la Trinidad, a la que también se unió el Fénix a partir de enero de 1611<sup>16</sup>. Esta referencia nos da sin dudas el *terminus a quo* de noviembre de 1609, fecha de la primera documentación de Lope en la congregación del Caballero de Gracia<sup>17</sup>. Para dar algunos elementos más de discusión, cabe solamente indicar que las alusiones en la obra de Lope a estas dos congregaciones (en casi todos los casos no se indica ninguna en particular, de manera que no se sabe a cuál de las dos se refiere en cada ocasión), se concentran sobre todo en los primeros años de tales actividades: a partir de 1609, como en el impreso de la justa toledana citada, y no más allá de 1614, en que se incluyen varios poemas alusivos y de tema sacramental en las *Rimas Sacras*. Sin embargo, esta segunda fecha es poco fiable para situar el conjunto de alusiones, ya que es posible suponer, o se sabe con certeza, que varios de aquellos poemas fueron escritos en fechas anteriores<sup>18</sup>: tres de las piezas que

---

<sup>16</sup> He analizado más extensamente este pasaje, junto con diversos usos y manifestaciones de la devoción sacramental en el teatro de Lope de Vega, en López Martínez (2018). Aunque no de forma exclusiva, las alusiones al Santísimo Sacramento, ya sea en el argumento o a través de otras manifestaciones, aparece frecuentemente en comedias de tema histórico ambientadas en una confrontación militar con naciones no católicas.

<sup>17</sup> No sé si tal vez se podría ampliar un poco, al año de 1608, en que Lope participa en una justa literaria en Toledo; al ser publicada el año siguiente en Madrid, el volumen presenta las composiciones del Fénix bajo el título de "Esclavo del Santísimo Sacramento" junto a su nombre. Como indico en el trabajo citado (2017), no se sabe si Lope ya era parte de alguna congregación eucarística en el año de la justa, en cuyo caso pienso que debería ser una situada en Toledo, o si el título de congregante se añadió en el momento de imprimir el libro un año después, fecha en que muy probablemente ya estaría trabajando en la construcción de la del Caballero de Gracia.

<sup>18</sup> Además de la fecha de algunas de las piezas, hay que considerar otro problema relativo a la impresión del libro. En la edición princeps de las *Rimas*, cuyas tasa y erratas son del mes de

Lope había presentado a la justa toledana de 1608; los romances en que habla de su conversión en "Esclavo", seguramente compuestos al inicio de su activismo hacia 1609; o un soneto preliminar para la segunda edición del *Memorial* de fray Alonso de Chinchilla, publicada en 1612. Pero como decimos, tanto en el conjunto de la obra literaria de Lope como en su *Epistolario* no encontramos ninguna alusión a las congregaciones sacramentales posterior a las *Rimas Sacras*; y la mayor parte de las que el autor nos dejó se concentran en las fechas inmediatamente posteriores al inicio de tales actividades, aproximadamente en los años de 1609-ca. 1614, que es el margen temporal más preciso que se puede definir también para *El valiente Céspedes* a partir de la referencia a la cofradía del *Sacramento Soberano*.

---

agosto de 1614, se incluye asimismo el privilegio de Aragón, firmado por el protonotario Francisco Gasol en agosto de 1613, casi un año antes que el privilegio castellano. Esto limitaría hasta este año las alusiones a las congregaciones sacramentales que aparecen en la obra de Lope, si es que es auténtico y el Fénix tenía ya lista en esta fecha su colección de poesía religiosa, aunque no tengo noticia de que ningún estudioso o editor haya comprobado o comentado a fondo este privilegio aragonés.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALVITI, Roberta (2013). Edición crítica de la "Dedicatoria" de Lope de Vega, *El vellocino de oro, Idées du théâtre*, sitio web: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>.
- AMEZÚA, Agustín G. de (1935-1940). *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española.
- BRUERTON, Courtney (1949). "More on the Date of *Peribáñez*". *Hispanic Review*, vol. 17, n.º 1, pp. 35-46.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2017). "Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento", *Artenuovo*, 4, pp. 271-334.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2018). "El culto al Santísimo Sacramento en el teatro de Lope de Vega", en Renata Londero y Luciana Gentilli (eds.), *El teatro clásico español: entre ayer y hoy*. Madrid: Visor.
- MORLEY, Sylvanus; BRUERTON, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- SAN ROMÁN, Francisco de B. (1935). *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*. Madrid: Imprenta Góngora.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime (1989). "Lope de Vega, Esclavo del Santísimo Sacramento, y la aprobación de las Constituciones de la Congregación del Caballero de Gracia", en Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez (coords.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. I, pp. 607-628.
- VEGA CARPIO, Lope de ([1624] 1930). *El hijo de los leones*. En E. Cotarelo (ed.) *Obras dramáticas*, vol. XII, pp. 269-298.
- VEGA CARPIO, Lope de (1941-1943). *Epistolario de Lope de Vega*, ed. Agustín G. de Amezúa. Madrid: Real Academia Española.
- VEGA CARPIO, Lope de (1625). *El valiente Céspedes*, en *Parte veinte de comedias de Lope de Vega*. Madrid, Viuda de Alonso Martín, ff. 125v-152v.
- VEGA CARPIO, Lope de (2007). *El vellocino de Oro*, ed. M. Grazia Profeti. Kassel: Reichenberger.

## EL ALCALDE MAYOR, DE LOPE DE VEGA. ENTRE COMEDIA Y NOVELA

ABRAHAM MADROÑAL

Universidad de Ginebra

*El alcalde mayor* es una comedia del periodo toledano de Lope [Allué y Morer, 1958], que se puede calificar de urbana, que sucede entre Toledo, Valladolid y Salamanca. Su argumento, resumido en la base de datos ARTELOPE , nos permite comprender que se trata de una de tantas comedias del Fénix en que se explota el recurso de la mujer vestida de hombre, Rosarda, que en este caso finge ser un estudiante universitario llamado Aurelio, que se doctora con la correspondiente ceremonia del vejamen de grado y que por prestar servicios a don Juan de Salazar (que será nombrado corregidor de Toledo), obtiene el cargo de alcalde mayor y le toca enfrentarse precisamente al caballero Dinardo, su enamorado, al que acaba recuperando para casarse con él, después de recobrar su identidad femenina.

Cotarelo se refería a la obra en los siguientes términos:

*El alcalde mayor* es una bellísima comedia, o, mejor, tragicomedia, novelesca, de enredo y aventuras, y de intenso colorido romántico. Aunque es su ambiente el contemporáneo de Lope, la acción figura en tiempo de Alfonso X el Sabio, y la escena casi toda en Toledo, ciudad que conocía bien el comediógrafo y cuya pintura esboza con certeras pinceladas (1929: xvii).

A la comedia Morley y Bruerton le dan un abanico de fechas muy poco preciso, que va desde 1604 a 1612. Pero puntualizan que

4 rom. son pocos para una fecha posterior a 1610 (...). No hay liras en las comedias fechadas de 1604-06. Los par. parecen ser de 1606 como muy tarde. Tenemos, por tanto, ter. que parecen ser de 1610-12, liras que parecen de 1608 como muy pronto, y red. y su. que parecen de 1604-06, con rom. que podrían ser de cualquiera de esos periodos (1968: 275).

Su moderno editor, José Enrique López Martínez se inclina por una fecha más precisa, que apunta a los años de 1605-1606 (2014: 3-4), con sólidas razones, entre otras que en este periodo coinciden Lope y el autor de comedias Alonso de Riquelme (que representó la obra, según dice Lope) en Toledo y que es muy posible que la referencia de Girolamo da Sommaia a una comedia titulada *El vecino de Toledo y estudiantes de Salamanca*, representada en la ciudad del Tormes el 9 de septiembre de 1606, pudiera corresponder a la obra que nos ocupa (2014: 5).

Ahora bien, se pueden añadir algunos elementos de juicio para plantearnos al menos otra posibilidad de fecha: en primer lugar que Lope y Riquelme vuelven a coincidir en Toledo entre junio y julio de 1608, pues el 20 de junio de ese año el autor de comedias se compromete a estar en la ciudad por treinta días (Ferrer, 20008 s/v Riquelme), cosa que se dilató algún tanto, como confirman los documentos publicados por San Román, entre el 5 de julio y el 11 de septiembre de ese año, que lo dan como "residente" en la ciudad (1935: 143-148). Por otra parte, Lope está de nuevo en la ciudad del Tajo (aunque resida ya más en la corte), donde sigue viviendo su mujer, por lo menos en junio de 1608, fecha en que se celebra la famosa justa de San Nicolás en la que participa. Y en tal año sigue escribiendo y representando comedias escritas *ex profeso* para representarse en Toledo, como, por ejemplo, *El Hamete de Toledo* (Madroñal, 2013).

Las alusiones a la ciudad del Tajo se multiplican, incluso los guiños diría a una comedia anterior, *La noche toledana* (1605)<sup>1</sup> y a uno de sus poetas más destacados, el genial Pedro Liñán de Riaza, de cuyo poema "La vida del

---

<sup>1</sup> Donde escribe el dramaturgo: "Amores en Toledo son muy buenos, / si son de día, pero no de noche, / que hay cuevas espantosas y ladrillos, / hombres del diablos, avispas, perros, pulgas, tejados, gallineros y alguaciles" (*La noche toledana*, III, vv. 2534-2538). Lo cual parece desarrollar la frase: "Toledo / no se anda de noche" (*El alcalde mayor*, 2014: 55).

pícaro” parece tomar una cita (López Martínez, 2014:108), pero también otros versos del poema que Liñán dedica a la Noche. Compárese, por ejemplo:

*El alcalde mayor*

Oigas en Salamanca (...)

a la lechuza blanca,

al búho y a las grullas vigilantes

(2014: 66)

Poema de Liñán “La noche”

Una lechuza te canta,

un búho a veces te espanta,

un perro negro te aúlla

y una veladora grulla (Liñán,1982: 169)

Liñán había muerto en 1607 y puede Lope rendir tributo a su querido amigo y compañero de aventura literaria. Pero para terminar de precisar un poco más todo lo relativo a la fecha, hay que tener en cuenta que justamente en 9 de abril de 1607 cambia en Toledo el corregidor y llega uno nuevo, don Francisco de Villacís, caballero de la orden de Santiago, que sustituye al anterior, el caballero calatravo don Alonso de Cárcamo. El alcalde mayor de Villacís es el licenciado Sánchez de León. Quizá no sea casualidad que el nuevo corregidor de Toledo en la comedia de Lope que tratamos, don Juan de Salazar, sea también caballero de la orden de Santiago y que se alabe la figura y el comportamiento del nuevo corregidor cuando llega a la ciudad. Puede que Lope quisiera hacer un guiño y un halago a este nuevo corregidor para ganarse su confianza, cosa que había conseguido sin problemas con su antecesor.

No en vano, el dramaturgo hace aparecer a don Juan de Salazar en el acto tercero “con su hábito de Santiago” (Lope, *El alcalde mayor*, 1620, f. 19) y, cuando habla del nuevo corregidor, se expraya diciendo que es:

La más honrada

persona que elegir el rey pudiera

y de una cruz su sangre acreditada (Lope, *El alcalde mayor*, 1620, f. 17v).

Tampoco parece que sea casual que precisamente sea el corregidor Villacís, junto con el cardenal Sandoval, quien propone en 1608 que se haga la justa literaria a la que antes aludíamos en la parroquia de San Nicolás en Toledo, en que participa Lope, junto con otros ingenios. Dicha justa apareció publicada en un libro que se tituló *Al Santísimo Sacramento en su fiesta. Justa*



*literaria que Lope de Vega Carpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera dél tuvieron en la parroquial de San Nicolás...* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1609). Es decir, que alguna relación tenían el dicho corregidor santiagouista y el dramaturgo.

La presencia de Lope en ella está asegurada por los versos que le dedica el discípulo de Lope Baltasar Elisio de Medinilla, cuando escribe en la "Entrada de la justa":

En la multitud profana,  
llego a presentarse el Fénix (...),  
aquella Vega apacible  
que en el mundo resplandece (*Al Santísimo Sacramento*, 1609: 13v)

Por si fuera poco, en dicha justa encontramos "Un romance de burlas a san Juan Baptista de Lope de Vega Carpio. Entró en nombre de Hernando Gandío al precio", que comienza: "Si fuérades cortesano", y es una enumeración cómica que se parece bastante a un parlamento de Beltrán, gracioso de la comedia de Lope, cuando, se refiere a la noche:

Pero, Juan, quedaos con Dios,  
que deste valle se juntan  
a celebrar vuestra noche  
entre verbenas y murtas  
los **panderos** de **Madrid**,  
la **sonajas** de Setúbar (*sic*),  
los cascabeles de Yepes,  
las gaitas de la Coruña,  
los adufes de Guinea,  
las castañetas de Murcia,  
los relinchos de la Sagra,  
los tamboriles de Asturias,  
los salterios de Valencia,  
las flautas de Cataluña  
y en las calles de **Sevilla**,  
**pandorgas** y gatatumbas

*Al Santísimo Sacramento*, 1609, ff.  
56v-57.

Oigas en Salamanca  
cantaletas famosas de estudiantes;  
a la lechuza blanca,  
al búho y a las grullas vigilantes,  
murciélagos, mochuelos,  
endechas en murallas y arroyuelos.  
En esta ciudad, vayas;  
**pandorgas** y tenerías en **Sevilla**,  
(...)  
en Galicia, **panderos**;  
en **Portugal**, tambores y **sonajas**;  
en **Madrid**, pasteleros  
que de las once arriba se hacen  
rajas

Lope de Vega, *El alcalde mayor*,  
2014: 66.

Es decir, que en la justa toledana de 1608, en que se encontraba presente el corregidor Villacís, Lope decía en un romance de burlas (es verdad que bajo el nombre de Hernando Gandío, personaje real de Toledo [Sánchez Romeralo, 1973]) algo muy parecido a lo que escribía para el papel de gracioso en su comedia *El alcalde mayor*. Y dado que habla en ella de que un nuevo corregidor hay en Toledo y para colmo, caballero de Santiago, como Villacís, que acaba de llegar a la ciudad con ese cargo, creo que no es muy aventurado suponer que Lope está escribiendo la comedia para ganarse al máximo responsable municipal, que por primera vez tiene que ver con una justa literaria en la que brilla con luz propia, como era habitual, el Fénix de los ingenios.

Por otra parte, la existencia de un vejamen, al que se alude en la obra, puede recordar los de la universidad toledana que tenían lugar en esos momentos, como los de los doctores Narbona (Madroñal, 2005: 203-223), en uno de los cuales encontramos un vejamen similar al que seguramente se daría al lampiño doctor Aurelio (es decir, Rosarda), que no se publica con la comedia y tal vez actuaría a manera de entremés entre dos actos de la misma (López Martínez, 2014: 5). Como señala también este editor, el personaje, anticipa el de esa otra mujer culta, también toledana, que es la protagonista de *La doncella Teodor* (Madroñal, 2011) y no está lejos tampoco de tanta damisela toledana como participa en la citada justa de 1608: Hipólita Jacinta, doña Clara de Barrionuevo, Cintia Tirsea y algunas otras toman parte en dicha justa y a bien seguro algunos de esos nombres son simples seudónimos que encubren a un poeta, es decir, que son hombres “disfrazados” de mujeres. Cotarelo, por el contrario, sostenía:

El tipo originalísimo de la protagonista está inspirado, seguramente, en el de aquella extraordinaria Feliciano, mujer de carne y hueso, y excelente poetisa, de la que el propio Lope, en la silva III de su *Laurel de Apolo*, nos refiere la juvenil aventura de hacerse pasar por hombre para seguir estudios en la Universidad de Salamanca (1929: XVIII-XIX).

Ya López Martínez, sin embargo, aclaraba la fuente última de la comedia, también novelesca, en un cuento del *Decamerón*, II, 9 (2014: 9), que debió de interesar especialmente al dramaturgo porque lo convirtió también en novela propia. Algunos estudiosos han recordado la relación entre la

comedia y una novela de Lope, *Las fortunas de Diana*, incluida en *La Filomena* (1621). En efecto, la novela tiene también un curioso color local toledano, porque es en la ciudad del Tajo donde Diana sale de su casa, esperando encontrar a su enamorado Celio, solo que este se entretiene y ella tiene que huir sola, después de confundirse y entregar el cofrecillo de sus joyas a otra persona. Diana será recogida por dos pastores, que se encargan de cuidar al hijo que acaba de dar a luz. Ella, vestida de hombre, marcha a Salamanca, donde el duque de Béjar la toma a su servicio y después el Rey Católico, que la nombra gobernador y capitán general de todo lo conquistado en América. No falta en todo este proceso la atracción que ejerce Diana hacia otras mujeres, ni tampoco la murmuración que hace culpable de su desaparición a su amante Celio, como ocurre en *El alcalde mayor*. El caso es que Celia, en uno de sus viajes como juez, se encuentra a su enamorado Celio y le toma declaración para salvarlo, donde –como ocurre en la comedia– el joven se declara perdidamente enamorado de su desconocido juez; pero los parientes del hombre a quien había matado (aquel que robó las joyas de Diana) se lo impiden. Al final, se lo lleva de vuelta a Toledo y consigue el perdón del rey para casarse con él.

Como se ve, circunstancias novelescas que a veces se acercan al libro de pastores, como en la propia novela escribe Lope, hablando con la destinataria de su obra:

Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el sucesos, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación (Lope, *Novelas a Marcia Leonarda*, 2007: 81).

*Las fortunas de Diana* es posterior a la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, pues Lope alude a ellas alude Lope en la dedicatoria, en una cita muy conocida:

En España también se intenta [novelar], por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos y dellas propias, en que lo le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes (Lope, *Novelas a Marcia Leonarda*, 2007: 47).

Es evidente también que la novelita de Lope es posterior a la comedia *El alcalde mayor*, que según nuestra opinión no puede haberse escrito más tarde de 1607 o 1608. Pero por si fuera poco, tenemos otra novela que tiene que ver con los dos títulos de Lope que venimos considerando, la comedia citada y la novela incluida en *La Filomena*.

En efecto, *Las fortunas de Diana* está a medio camino entre ficción pastoril y novela cortesana y también lo está la obrita de que quiero tratar a continuación. En el *Museo o biblioteca selecta de el Excmo. Sr. Don Pedro Núñez de Guzmán, marqués de Montelaegre y de Quintana, conde de Villaumbrosa...* de 1677 se recogen los manuscritos e impresos que contenía la biblioteca de dicho noble, y se registra un asiento, por lo menos inquietante, que dice: "Novela intitulada *El Tajo*" (*Museo o biblioteca selecta...* Madrid: Julián Paredes, 1677, f. 202). Tan curiosa noticia, por el aspecto un tanto anacrónico que presenta, corresponde en realidad al índice manuscrito que se conserva en dicho códice (hoy entre los anaqueles de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, con la signatura L-9), de donde parece copiarse.

El códice era uno de los muchos que componían la biblioteca del conde de Mora [Rodríguez Moñino, 1950-51], famoso mecenas toledano del ingenio Baltasar Elisio de Medinilla (Madroñal, 1999), que ha copiado de su mano justamente este fragmento novelesco. Porque lo que se tilda de "novela" en el libro de que hemos hablado, sin duda por su corta extensión (como la de una novela ejemplar cervantina, por ejemplo), es en realidad un capítulo de un libro pastoril, a lo que parece escrito por mano del propio Medinilla, cuyo segundo libro se titulaba "El Tajo", seguramente después de haber escrito el primero presentando a los protagonistas de la obra, que no se nos ha conservado.

Y estos no son otros que los enamorados pastores Dinardo y Rosarda, aunque también aparecen otros, como Delio o Amarilis, esta última "la más bella pastora del Tajo", como se dice en este fragmento pastoril. Las fechas del propio Medinilla nos obligan a situarlo entre 1605 (fecha en que empieza a escribir) y 1620 (fecha en que muere); pero todo parece indicar que la referencia a unos versos que se glosan de la madre Teresa de Jesús y a otros publicados en las *Rimas sacras* de Lope puede retrotraer este esbozo novelesco hasta 1614, por lo menos.

Dicho fragmento novelesco puede no ser el único que nos queda de la obra. En otro de estos códices manuscritos se conserva un folio con lo que parece ser parte del plan en prosa que habría de desarrollar en este libro de pastores Medinilla, en el que también figuran otros nombres arcádicos como la dicha Amarilis o Rosardo, Mirelio y Silena. También copiado de su mano, como luego reproduzco, podemos leer aspectos de la trama de la obra, que seguramente tenía pensados desarrollar el autor.

Quizá lo más valioso del fragmento conservado que edito más abajo son los versos. Medinilla era un poeta aceptable (Gauna Orpianesi, 2016) cuando no se ocupaba de temas teológicos (“escolástico” y “pesado” le endilga Lope en una de sus cartas, quizá a propósito de su libro *Limpia concepción de nuestra Señora*, 1617). Pero nos da la impresión de que Medinilla no tiene aliento para mantener un relato extenso como sería este y cae muchas veces en el tópico y en la expresión alambicada y retorcida. El que utilice los nombres de Dinardo y Rosarda como pareja de enamorados puede que haya que ponerlo en relación con la comedia del Fénix de que venimos hablando, *El alcalde mayor*, donde una Rosarda, que también cree haber perdido a su amado Dinardo, vuelve a la ciudad del Tajo para así conseguir a su enamorado. Por supuesto que puede tratarse de una simple coincidencia en los nombres, pero la relación entre Lope y Medinilla por estas fechas nos hace pensar en la cercanía entre la comedia de Lope y el proyecto de “novela” de Medinilla.

Porque también en la narración de este, Rosarda y Dinardo están enamorados, pero su amor se ve interrumpido por otro pretendiente de la joven (como ocurre con Mauricio en la comedia de Lope), que aquí se llama Delio. Y todo a orillas del Tajo, en Toledo, lugar donde se desarrollan parte de los hechos de la obra de Lope. También en la novela de Medinilla el caballero noble Dinardo pelea con Delio por el amor de Rosarda, aunque le respeta la vida en el duelo.

En suma, y a modo de hipótesis y conclusión de todos estos datos: Lope escribe una comedia para alabar y atraer la atención del nuevo corregidor de Toledo en 1608, fecha que coincide con la celebración de una justa literaria en la parroquia de San Nicolás, en que está presente dicha autoridad municipal. En la justa brilla con luz propia el Fénix, que acaba ganando los premios más importantes, pero también su discípulo Baltasar de Medinilla, que colabora

con varios poemas y tiene papel preponderante. Pocos años después, Lope escribe una novela que recuerda mucho la citada comedia, *Las fortunas de Diana*, y su discípulo Medinilla parece intentar lo mismo, escribiendo una narración pastoril que refleja también parte de la comedia escrita por el maestro y que escoge los nombres y tal vez algunas circunstancias de la obra. Bien sea la falta de tiempo vital o de aliento literario, o las dos cosas, la obra quedó manuscrita e inacabada, pero al menos nos sirve para recuperar algunos versos valiosos y la no menos valiosa relación con una comedia de Lope.

## BIBLIOGRAFÍA

---

### Fuentes

*Al Santísimo Sacramento en su fiesta. Justa literaria que Lope de Vega Carpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera dél tuvieron en la parroquial de San Nicolás...* (1609). Toledo: Pedro Rodríguez.

LIÑÁN DE RIAZA, Pedro (1982). *Poesía*. En Julian F. Randolph (ed.). Barcelona: Puvill.

LOPE DE VEGA (1620). *El alcalde mayor*. En *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Alonso Martin.

LOPE DE VEGA (2014). *El alcalde mayor*. En José Enrique López Martínez (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Natalia Fernández Rodríguez (coord.), vol. II. Madrid, Gredos, pp. 3-164.

LOPE DE VEGA (2007). *Novelas a Marcia Leonarda*. En Marco Presotto (ed., introd. y notas). Madrid: Castalia.

*Museo o biblioteca selecta de el Excmo. Sr. Don Pedro Núñez de Guzmán, marqués de Montelaegre y de Quintana, conde de Villaumbrosa...* (1677). Madrid: Julián Paredes.

### Crítica

ALLUÉ Y MORER, Fernando (1958). "Comedias toledanas de Lope". En *Sagrario de Toledo*. Valencia: CERES, pp. 139-158.

AMEZÚA, Agustín G. de (1935). *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio*, tomo I. Madrid: Imprenta y Tipografía de Archivos.

COTARELO, Emilio (1929). "Introducción". En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo XI. Madrid: RAE, pp. XVI-XIX.

GAUNA ORPIANESI, Lorena (2016). *Edición, análisis y valoración de la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla: entre Lope y Góngora*. Tesis doctoral dirigida por Abraham Madroñal y Elena Calderón de Cuervo. Univ. Nacional de Cuyo.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco; HUERTA CALVO, Javier; INFANTES DE MIGUEL, Víctor (1984). *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Universidad Complutense.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2014). "Introducción" a *El alcalde mayor*. En Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, tomo II. Madrid: Gredos, pp. 3-164.
- MADROÑAL, Abraham (1999). *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana.
- MADROÑAL, Abraham (2005). *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de oro*. Madrid: CSIC.
- MADROÑAL, Abraham (2011). "A propósito de La doncella Teodor, una comedia de viaje de Lope de Vega", *Revista de Literatura*, n.º LXXIII, pp.183-198,
- MADROÑAL, Abraham (2013). "Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, n.º 19, pp. 32-66.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- OLEZA, Joan (dir.). *Artelope. Base de datos de las comedias de Lope de Vega*. Accesible en línea en la dirección <https://artelope.uv.es>.
- PEDRAZA, Felipe: *Lope de Vega* (2009). *Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza"*. Madrid: Edaf.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1951). "La colección de manuscritos del marqués de Montealegre". En *BRAH*, CXXVI (1950), pp. 427-492; CXXVII (1950), pp. 307-344 y CXXVIII, pp. 219-276.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja (1935). *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*. Madrid: Imprenta Góngora.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime (1973). "Lope de Vega y Hernando Grandío", *Boletín de la Real Academia Española*, n.º LIII, pp. 507-533.



## APÉNDICE EDITORIAL

---

Baltasar Elisio de Medinilla: libro de pastores inédito (Biblioteca de la RAH, L-9 y L-11)<sup>1</sup>.

### LIBRO 2. EL TAJO

En la ribera verde del celebrado Tajo, cuyas umbrosas alamedas con delicioso palio le traen desde las ásperas sierras de Cuenca hasta entrar en la sagrada Vega de Toledo, donde entre menuda hierba que a la luna de su cristalino espejo sirve de cenefa corre tan manso que en su mayor profundidad los granos de oro que en su centro cría fácilmente contarse pueden, volviendo su retrato a los álamos a los que en él se miran como Narcisos pagados de sí mismos hay un deleitoso pradecillo a quien un arroyo de movable cristal y viva plata (que aumentado de las fluxibles perlas que se deslizan de los varios arcaduces por donde a fertilizar la hermosa vega las ruedas azudas en continuo movimiento envían las aguas que en sus pequeños vasos reciben) discurriendo por diversas calles coronado su lecho de arena y oro da vida a las graciosas plantas, que en competencia de las innumerables estrellas que en el quieto silencio de la noche sirven al cielo de ojos con que mira los hurtos del ladrón y del amante producen varias y olorosas flores.

Por esta parte, pues, sujeto de mi historia donde suelen muchas veces los pastores del Tajo bajando de los vecinos montes con sus ganados juntarse y en diferentes juegos y pruebas entretenerse, unos con amorosas ansias sin razón quejarse de sus pastoras y otras con dulce lazo del amor ligados en alegre compañía decir sus pasiones a la causa dellas que en este sitio deleitable todo amando convida a amar, venía el enamorado Dinardo, pastor a quien amor puso en el más sublime grado de felicidad a ver el fin de sus ansias y deseos, llamado de los de Rosarda, de cuyas esperanzas agradara dulce fruto de posesión dichosa, venía aunque a la de su alegría ofendido de accidental tristeza inorando el origen de tan desosado efeto, creciendo el aire con algunos suspiros sin su voluntad nacidos cuanto a los ojos se le ofrecía le

---

<sup>1</sup> Actualizo la ortografía, según los criterios del GRISO. Utilizo los tres puntos entre corchetes ([...]) cuando no soy capaz de leer una o varias palabras del texto.

fatigaba el pensamiento. Cantole, al entrar del valle, tristemente la corneja: "He perdido el temor". Los búhos se las tomaban; las aguas parecía que murmuraban quejas; las tortolillas, discordes, huían de sus esposos; la yerba, ensacándole las plantas, le detenía. Todo, en fin, representaba a su fantasía alguna frescura, pero secreta desdicha. Mas, esforzando el valor al ánimo dudoso, llegó a la margen de una Fuente de los Jacintos, llamada por los que el sol produce en ella, declinado lugar a los pastores para juntarse a entrar en el aldea. Yace al pie de un pardo risco, de quien procede algo en eminente su pesadumbre a su cristal, que temeroso corre a formar un arroyo. En ella vio desde lejos contemplarse una pastora y estudioso de conocerla se acercó poco a poco, hasta que la breve distancia y más el corazón, siempre profeta, le avisó que era Rosarda, que con la rosada aurora, que con la risa de su boca la enjugaba las lágrimas que, de sus ojos derribadas, subían a las flores de bulliciosa argentería con que adornaban los levantados cuellos que encrespó el calor del día que por los montes se mostraba.

Amaneció alegrando la Vega, que la niebla de la noche entristecido había, llevando, pues, su ganado, que esparcido por la yerba, olvidado del sabroso pasto, por momentos volvía la cabeza, suspenso a los ardientes suspiros con que abrasaba el aire. Había guiado sus pasos a la fuente, que de toscas pizarras coronada en torno dilatándose enriquecía el campo de flores, que mostrándose más hermosas en aquella sazón parece que gustaron de competir con el jardín de su rostro, que los más copiosos mares humedecían, derramando de sus preciosos nácares más orientales que de la India deducidas el Tajo, enriqueciendo a Lusitania, sustentada en sus cristalinos hombros.

Admirado quedó Dinardo y para ver el fin de tan temprano día que imaginó llamándole Rosarda antes que solía en su belleza y llanto que el alba desterraba las estrellas y dando color a las cosas, discurría por el cielo y subió en el pendiente risco, de donde mirando al agua ofreció a la pastora el reflejo su retrato, engañando con la verdad sus deseos, y retirando su imaginación al alma, hallose en el mismo que en ella tenía impreso, de cuya maravilla ciega, viendo moverse la imagen, se obligó a buscarla entre las piedras, en que tropezando el agua se queja ofendida de que haciéndolas preciosas rompan los cristales en que el sol se mira en su primera aurora. Mas, advirtiéndole el engaño, los ojos en el retrato y el alma en la verdad de quien tan lejos

imaginaba, cantó estos sentimientos amorosos en la fuente, que bulliciosa crecía por recibir antes el aljófar que llorando desperdiciaba:

#### ROSARDA

Retrato, cuya pintura  
pone a mis ojos su dueño,  
a quien el cristal risueño  
sirve de hermosa moldura,  
5 ¿quién tan al vivo os formó,  
que me da celos dudar?,  
¿quién os pudo trasladar,  
si sola os guardaba yo?  
El engaño es desigual,  
10 a lo que fió mi fe,  
pues una cosa juzgué  
retrato y original.  
Dos ya por mis vales veo,  
si no es que a los ojos míos  
15 en estos cristales fríos  
os finja a vos mi deseo.  
Que según el corazón  
contempla su calidad  
puede ser que haga verdad  
20 la misma imaginación.  
Que, como yo lo deseo,  
hará con falso valor  
que para engañar mi amor  
tome cuerpo mi deseo.  
25 Mas vuelvo a sospechar luego  
mi mal en su sombra fría,  
pues no puede mi porfía  
retratar en agua el fuego.  
Que de mi pecho exhalado  
30 sacando al agua el humor;

antes menguará mi amor  
que creciera mi cuidado.  
Si no es que el mismo amor pruebe,  
que tales engaños fragua,  
35 a sustentarse en el agua  
a quien su principio debe.  
Aunque en esta agua sospecho  
no siendo el valor distinto  
que habita, como Jacinto  
40 y como el alma, en mi pecho.  
Mas lo que cierto será  
que al llegar a verme aquí  
el alma se vio por mí  
que vuelta en Dinardo está.  
45 Y el cristal, agradecido  
al alma que le ensulta  
la estampa en su centro oculta  
representó a mi sentido.  
Viéndoos con tanta escelencia  
50 otra vez a pensar vengo  
que el alma de cristal tengo  
que hizo pedazos la ausencia.  
Que en los que así se dilata  
el mismo retrato deajo,  
55 como en el quebrado espejo  
que cualquier parte retrata.  
Y que el medroso cristal  
ya liquidado a mi ardor  
del alma, donde está amor,  
60 es pedazo principal.  
Y atrevida en este miedo  
pruebo a creer lo dudoso  
mas mi valor temeroso  
con mayores dudas quedo.  
65 Retrato, ¿cómo os movéis,

si solo fingido estáis?,  
¿cómo hablándoos no me habláis,  
si sentimiento tenéis?  
Mas en él me dais aviso  
70 que estáis vivo; como loca  
a hacer verdad me provoca  
la fábula de Narciso.  
Que aunque yo no merecí  
tan honrosa gloria y palma  
75 seré Narciso del alma,  
que está retratada aquí.  
Mas ya que ajena me veo,  
cuando ser suya entendí,  
si no con Dinardo aquí,  
80 con vos desculpa deseo.  
Color y gusto sospecho,  
oyéndome, que mudáis;  
mas ¿qué mucho que aprendáis  
de las mudanzas que he hecho?  
85 Fielmente estáis imitado,  
sois más que yo, en fin, leal,  
pues de vuestro original  
sentís el daño traslado.  
Forzada y forzosa esposa  
90 soy, sin culpa desdichada:  
por desdichada forzada  
y por honrada forzosa.  
Mas el alma que le di  
con vuestro dueño quedó,  
95 que es lo más que tengo yo  
y lo mejor que hay en mí.  
Pero en mal tan inhumano  
es consuelo muy pequeño  
que posea l' alma el dueño  
100 y goce el cuerpo un tirano.

Viéndoos con tanto dolor,  
no juzgo a Dinardo ingrato  
pues hasta el propio retrato  
llora lágrimas de amor.  
105 Uso es que la ley abona,  
cuando no se puede hallar  
en la imagen castigar  
lo que ofendió la persona.  
Aquí es al contrario el trato,  
110 pues con lo que desleal  
yo ofendo al original,  
viene a pagar su retrato.  
No lloréis, no os consumáis,  
dejadme todo el dolor,  
115 que pues soy el ofensor  
no es bien que lo parezcáis.  
Que en esta división nuestra  
me matará, yo lo fío,  
saber que ya no sois mío  
120 porque dejé de ser vuestra.

Turbaron en esto las lágrimas del pastor la clara fuente en que caían, confundiendo el retrato que su persona formaba, advirtiéndole a Rosarda que no la imaginación sino otra oculta causa representaba allí su deseo, pues al paso que iba contando sus quejas mudaba la bien fingida copia el semblante y en llanto mostraba su doloroso sentimiento. Volvió entonces los ojos, envidia al sol, que por ventura con estas penas procuraba ofendellos, y vio a Dinardo que intentaba ocultarse decendiendo a la contraria parte de la peña, de que se alteró tanto considerando la razón que tendría para su queja y más su propio dolor en verse ajena (castigo con que él podía vengarse) que robándole las rosas de su rostro el riguroso invierno, de la pena las trasladó al corazón que de su favor necesitado las pidió a sus mejillas; mas no bastando a su remedio, inclinó blandamente la cabeza en la florida alfombra del prado, perdido casi el vital aliento.

Sintió el pastor el accidente, obligado de un tierno suspiro y, llegando, la reclinó en sus brazos, puesto ya en tierra, viendo eclipsado el sol, cuyos rayos seguía, y entre las estrellas que lloraba decendían mil perlas a su breve boca a restituírle el corazón que no debía. Pálida, pues, y desmayada Rosarda en los lazos de su amante, cuyo pesar juzgaba entonces por más grave que el peso de los cielos, no dando en su respiración por ser tan poca, señal alguna de su vida, quiso Dinardo perderla, si ya con tan justo sentimiento que le movió como a cisne a cantar así por despedida:

DINARDO

*Bellas armas de amor, etc.*<sup>2</sup>

Ya basta por castigo de la culpa  
haber muerto por ella  
ajena os quiero, no defunta agora.  
5 Volved, resucitad, será desculpa  
que temple mi querella  
mirar vuestra beldad, que l' alma adora.  
Mas, ¿para qué, señora,  
os pido que volváis, si a mi forzosa  
10 pena venir no habéis jamás pidadosa?  
Que cerrando el honor a amor la puerta  
no hay diferencia, no, de ajena a muerta.

Acabó Dinardo su canto para acabar su vida, pero a este tiempo Rosarda, que tanto tiempo estuvo ocupada de la pena, volvió con el agua de la fuente, a cuyo blando rocío tornaron las flores de su rostro a cobrar nueva primavera y a Dinardo el sentimiento, que tras su dolor a despeñar le caminaba. Aunque con la memoria de perderla creció, de suerte que a no restituír el ánimo varonil los golpes della, perdiera le premio de la mayor virtud que vive en los tormentos más constante como en las llamas la planta larisea intacta y libre.

---

<sup>2</sup> Estribillo de Lope de Vega en *La hermosura de Angélica*: "Bellas armas de amor, estrellas puras, / divino resplandor de mi sentido" (Madrid: Pedro Madrigal, 1602, f. 1).

Resucitó en los ojos de la pastora el día que estuvo en ellos difunto y viéndose en los brazos de su amante faltó poco para hacer lo mismo la vergüenza de verse en los brazos de otro dueño, el cual cuidadoso de su esposa por aquella parte discurriendo vio el acto al parecer culpable, ofreciéndosele al punto la fuerza que había intentado, cuyo fruto era aquella que él llamó venganza injusta. Arrebatado, pues, del honor, que aun engaños no consiente, con las armas que entonces la cólera le ministraba, acometió a los dos, que salteados de improviso no tuviera mayor escudo que su inocencia que ya allí en hábito de culpa se mostraba.

Mas Dinardo, opuesto a su furor, que huía satisfacciones, defendiendo a Rosarda le ofendía de manera que llegando a los brazos, después de largo anhelar en industriosos y fuertes engaños dio con él en tierra, donde, pudiendo quitarle la vida y el recelo, le perdonó como noble, estimando en más vencerse que vencerle, que el triunfo desigual antes infama que califica.

No agradeció la cortesía Delio (que así el pastor se llamaba), que tornando de nuevo a la cuestión volvió a experimentar la en su contrario, dejándole segunda vez vivo de quien inoraba la causa de tanta indignación porque en Rosarda, con el confuso miedo, no halló camino la lengua para avisarle que era su esposo, si bien no era más vergüenza de decillo a quien después de tantas esperanzas venía a merecello, y él no sospechaba que este fuese el tirano de quien ya tenía pronósticos y certidumbre que le usurpaba l' alma. Como suele tal vez el amante por celos de otros más poderoso convencido buscar lo más oculto de las selvas, donde mirando la infamia adquiere nuevo valor con la esperanza de vengarse y en los troncos y piedras ensaya sus armas para futura guerra.

Así el engañado Delio se robó de los ojos de entrambos en un punto por dicha, a inquirir ocasiones de satisfacción, pues ya vía que entonces se las negaba su desdichada Rosarda muda, ciegos los ojos de lágrimas y pena, se aseguraba de su miedo. Dinardo, a su imitación, formaba un insensible peñasco, pero cuando quería desatar el nudo a la garganta, la pastora, suspensa en él la vista, con tardos pasos empezó a caminar a la aldea volviendo el rostro muchas veces, como quien a su pesar [*una palabra ilegible*] porque a su compañía la convidaron algunos zagales que a la misma parte dirigían sus pasos, al tiempo que con blanca rodela las ovejas se defendían de los rayos del sol; mas como ella en su pecho llevaba otro mayor encendio, no



la ofendía el desintonso Febo, que por huir el daño que la causaba mitigó el ardor escesivo con que ya afligía la tierra templando con sus lágrimas su fuego. Iba revolviendo en la memoria los pasados sustos, que comparados con los presentes males fueron breve sueño y sombra vana.

Contemplárase querida de Dinardo, pero luego le desminuía este contento el temor de la ofensa que le había hecho a quien siempre persigue la venganza, mas el arrepentimiento del nuevo estado, que quien trueca por la tiranía la libertad sufrirá siempre retirado del miedo al sentimiento, porque el disgusto en los forzados no los cause mayores impidiéndoles el llanto, fruto del dolor, que como es el consuelo en las desdichas es el más riguroso tormento no llorallas. Mirábase poseída de un indino y que, como tal, no la estimaba que es efecto? de ser castigo común de las hermosas por su soberbia. “¿Quién hay que tenga igual a su méritos la Fortuna?”. Estos pensamientos llevaba en su compañía. Pesada carga, si bien merecida a tanta facilidad como la nacida de ausencia de pocos días que no merece otro nombre, aunque alegue las fuerza de su parte, pues no la hay más poderosa que la de amor y ellos removiéndolo el alma la despertaron a que así publicase sus querellas sobre este monte antiguo, habiéndose despedido de la amiga compañía, no lejos de la aldea que cuya vecindad la aseguraba.

## ROSARDA

*Ven, muerte, tan escondida  
que no te sienta venir,  
porque el placer del morir  
no me vuelva a dar la vida*<sup>3</sup>.

5 Tal pena a la alma atropella  
que si sé que he de dejalla  
hará el gusto de acaballa

---

<sup>3</sup> Parece tomarlo Medinilla de las *Rimas sacras* de Lope, porque no coincide con la versión de Cervantes (*Quijote*, II, 38), que dice “torne” en vez de “vuelva”; ni tampoco con la copla atribuida a Escrivá, que dice: “Ven, Muerte, tan escondida / que no te sienta conmigo, / porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida”. El *Cancionero* de Jorge de Montemayor (1544) la da como ajena (*Rimas sacras* de Lope de Vega, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 309-310).

que vuelva otra vez a ella,  
y si la muerte la olvida  
10 llegue encubierta al venir  
*porque [el placer del morir  
no me vuelva a dar la vida].*

No vengas, muerte, también  
con capa del fin del mal,  
15 que si lo sabe mi mal  
no morirá con tal bien,  
que eres tan apetecida  
que si te veo venir  
*el contento del morir*  
20 *me volverá a dar la vida.*

Pon término a mi tristeza  
con las flechas de tu aljaba,  
con lo que empezaste acaba,  
que un triste a morir se empieza.  
25 No me descubras la herida  
hasta que cese el vivir  
*porque [el placer del morir  
no me vuelva a dar la vida].*

Así cantaba Rosarda al son lastimoso que en su dolor sus lágrimas y suspiros concertaban, cuando vuelto Dinardo de una suspensión, imagen de la muerte, en que tuvo ocupados los sentidos, vio lejos la causa de sus sentimientos y repitiendo el llanto muchas veces quejoso de las elecciones de la ventura, después de largos y secretos discursos empezó a lamentarse desta suerte:

Esta mañana, f. 163.

En el principio diciendo: "tormento" + se diga: "solas lloraba incierto del mal futuro, aunque l' alma me lo predecía, que no es milagro, que si un

delfín siente la tempestad del mar, sienta un corazón las desdichas, siempre amenazadores”.

Halló ya verdaderas sospechas, vuelto el miedo en dolor, ofendido dos veces del recelo y de la certidumbre, que nunca un desdichado padece poco porque en los bienes que nunca llegan, aun la esperanza rodeando se hace desear y en los males, multiplicándose viene antes el temor que el sentimiento, si no es que por mayor se tarde.

—Vosotras, pues llega, etc.

Prosigue:

—Al cabo has hecho +

—¿Para qué me llamabas, si habías de despedirme? ¡Ay, años de amor bien empleados, pues cuando estabais a la puerta de la posesión cerrola la esperanza, con que quedáis perdidos! ¿Pero de qué me quejo si imploro de todo punto mi desdicha, que no la tiene quien no la sabe? ¿Mas qué bien fue cierto en el desgraciado ni que mal dudoso a quien le espera?

Así Dinardo se quejaba con tan tristes razones que, a no impedillas el llanto con que mitigó parte del dolor que le atormentaba, perdiera sin duda la vida, que a su pesar en sus cansados miembros sostenía.

Los últimos acentos de sus mal formadas voces que la distancia las esparcía, hirieron el oído de Amarilis, la más bella pastora del Tajo, que con una manadilla de blancos y pintados ánades por la ribera apacible caminaba; su rostro grave y compostura honesta mostraban bien del alma la interior belleza; eran sus cabellos largos sin arte, semejantes a las rubias cañas del trigo, crespos y con sutiles lazadas rendida su eminencia, bordando de oro los bien formados hombros dejaban ceñidos de hiedra verde, divisa de su olmo amado libre la ancha hilera y lustrosa frente, aunque al descuido sobre las sienes caían guedejas en sortijas vueltas. Las cejas, del color del cabello, sutiles, en forma de arco, partidas de un blanco brevemente, las cuales no escondidos ni públicos en demasía guardan con alteración sus dos no ojos mas divinas luces por milagro negras cuyo resplandor tal vez no dejaba comprender su esencia, los cuales parecía que tocaban el último término de la bienaventuranza, y entre las blancas y encendidas mejillas se levantaba compuesta y larga la nariz atractiva de los olores, a quien lo que conviene

apartada sucedía la bella boca con gracioso relieve en acto risueña de su pequeño espacio contenta, que con los labios de natural purpura resplandecientes cubrían los pequeños dientes, en orden hermoso dispuestos. La barba redonda, algo cóncava en medio, concedía que descendiese la derecha garganta, bella en sus movimientos, a quien el cuello no era desigual residiendo como coluna sobre los hombros iguales, dignos de ser muchas veces apremiados con amorosos pesos de abrazos suaves, correspondientes bien al espacioso pecho en quien dos pequeños bultos suspensos sobre la ceñida ropa dos celestiales pomos que resistiendo a los delicados vestidos como a su pesar deseosos de mostrarse daban de su dureza verdadero testimonio. Los brazos con debida carne estrechos en el hábito volvían más llenas las manos que, articuladas de largos dedos, a las del alba parecían. En lo inferior, más que el pequeño pie por merced del viento no se descubría. Era su vestido humilde, aunque curioso, por huir de las pompas cortesanas, en que denotaba bien la pureza de su casto pecho.

Había llevado sus ánades cerca de un manso arroyo, en cuyo margen sentose convidada del claro curso de sus corrientes aguas, donde entrando las blancas manos empezó a lavarlas por los dedos, distilando mil perlas, que por verse en ellos presas por fuerza volvían a la antigua libertad de su centro, de que él, gozoso, se reía, y entre dientes de alabastro a enriquecer al Tajo corría de su ventura murmurando, y al tiempo que el sol entre unas nubes por las pequeñas fuerzas de sus rayos de las nevosas sierras señaladas caminando a Occidente se escondía, perfilando de oro sus últimos remates por donde mostraba apenas alguna de sus encendidas hebras coronando las hermosas [...]émulas al mismo sol (esmaltando primero de matices varios de diversas flores y de las más cercanas y algunas maravillas admirad [*se interrumpe a medio folio*] (Códice de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, L-9, ff. 181-188v).

—Silena quiere a Lauro por venganza de Menalca; él sabe su mudanza, deja a Narcisa, ella a Lauro, y él, porque cansa lo poseído, puso los ojos en mí. Silena, celosa, trató a mi amistad, descubriose y gustó a Mirelio, y por granjearse la voluntad [...], que yo le quería y con Lauro; él, con esto, se dijo a sí lo que oíste. El retrato fue hurtado. Yo, cuando supe su intención, hui dél, después de haberle desengañado y ofendido. Quejoso de Silena y de su

engaño, la quiso matar; mas ella le dijo que era la causa haberse dicho así que le quería, que para este efecto los traen engañados.

Esto dijo Amarilis, y luego Lauro dice que Mirelio con este desengaño se vino al Tajo. Y él no le parecía posible que Amarilis le aborreciese [...], que era verdad lo del retrato y que había sabido esta relación de Mirelio antes que viniese. Y después Amarilis y Celia partieron al Tajo y él, inorante desta ausencia por una suya, y cuando vino las viene a buscar porque Silena le ha vuelto a decir que Amarilis siente su ausencia.

Y teniendo Rosardo un pobre retrato de Amarilis, admiró su hermosura y partiose, y Lauro en su busca, la cual, como Rosarda partió a su choza desde la suya, en el camino le refirió: ...etc, y volviendo cantando, etc. Y encontró Mirelio, ya en el Tajo, amante de Clarinda, y hablándole le dijo cómo iba en busca de Rosardo por haber venido nuevas de haber llegado y pedido luego vio en el camino ciertos pastores le habían muerto o herido. Amarilis, triste, pasa a su cabaña. (Códice de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, L-11, f. 118).

# ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: UNA PROPUESTA DE CUESTIONARIO PARA ESPECTÁCULOS

PURIFICACIÓ MASCARELL

Universitat de València

Los estudios relativos a la globalidad del fenómeno teatral han consolidado un espacio propio desde mediados del siglo xx y en paralelo al desarrollo de las artes del espectáculo. El concepto de “teatro” se ha ido alejando progresivamente de su asimilación exclusiva al texto para acercarse a las nociones de acontecimiento, representación o evento. Bajo esta perspectiva, el teatro ha dejado de constituir un mero epígrafe dentro de las historias de la literatura y ha visto conformarse la ciencia de la teatrología, una disciplina que investiga el teatro en toda su complejidad emancipándolo de lo exclusivamente literario. Como explica Óscar Cornago:

Entre los principales puntos de debate sobre los que se construyó la nueva disciplina, destacaron pronto aspectos tan controvertidos como las relaciones entre texto y puesta en escena, la naturaleza y clasificación de los signos y códigos escénicos o la ordenación y el funcionamiento de la estructura teatral como mecanismo de comunicación (2000: 35).

Las citadas resultan cuestiones centrales en los trabajos señeros dentro de este campo de investigación, con referentes inexcusables como Tadeusz Kowzan (1968; 1975), Gianfranco Bettetini (1977), Franco Ruffini (1978), André Helbo (ed. 1978), Keir Elam (1980), Marco de Marinis (1982; 1994), Patrice

Pavis (1984, 1996), Anne Ubersfeld (1981), Erika Fischer-Lichte (1999) y, ya en el ámbito hispano, José Luis García Barrientos (1991) o Jorge Dubatti (2003). Todos ellos han defendido la necesidad de estudiar el teatro dentro de la historia cultural como fenómeno comunicativo, significativo (semiótica) y sociológico.

Los investigadores del teatro moderno y contemporáneo han entendido la necesidad de conocer y adoptar los planteamientos de la teatrología para un mejor abordaje del teatro como fenómeno, como experiencia, como “manifestación de la cultura viviente”, por utilizar la expresión de Dubatti (2008: 15). Una perspectiva que también comienzan a adoptar los especialistas en la dramaturgia áurea española, tras la consolidación, merced a décadas de arduo trabajo, de los estudios en torno al texto dramático (fijación textual, estudio de variantes, ediciones con anotaciones minuciosas y contrastadas, rescate de manuscritos, etc.). En el siglodorismo reciente es posible detectar un interés creciente por el teatro clásico como acontecimiento en la escena actual. Con ello, surge la necesidad de crear herramientas específicas para el estudio de la puesta en escena del teatro clásico español en la época contemporánea. Porque el reto de la investigación de la práctica escénica y la recepción actual de Lope de Vega, Calderón y demás dramaturgos de los Siglos de Oro pasa por establecer, con un fondo teórico moderno, qué se debe analizar en concreto y cuáles son las principales particularidades de un espectáculo de hoy basado en un texto clásico.

Ciertamente, algunos manuales contemporáneos de teatro han ofrecido pautas fundamentales para abordar el teatro en su doble vertiente de textualidad y evento, y cabe mencionar los trabajos de Ramón X. Rosselló (1999) o de José Luis García Barrientos (2003). Asimismo, Patrice Pavis ha recogido hasta tres cuestionarios diferentes, a cargo de Ubersfeld, Helbo y el propio Pavis, para la investigación de los espectáculos (2000: 48-53). Pero el que ahora se ofrece es el primer cuestionario confeccionado, de manera específica, para el análisis de la puesta en escena del teatro clásico español, una realidad teatral que ha ganado relevancia en las últimas décadas gracias al trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, fundada en 1986, y al de las diversas compañías privadas que han trabajado en España para barrer ese polvo que, según la metáfora brechtiana (Brecht, 2004: 37-38), los siglos han ido depositando sobre nuestros clásicos. La recuperación actual de los

autores áureos para la escena, ya examinada en trabajos anteriores (Mascarell, 2014; 2016), hace patente la necesidad de crear modelos analíticos de esta práctica que ofrezcan garantías académicas. El cuestionario que sigue a continuación es un intento de aproximación a los espectáculos de clásico actuales y tiene su origen en las múltiples referencias bibliográficas que se han ido mencionado hasta aquí, así como en mi propia experiencia investigadora en torno a la puesta en escena del teatro clásico español:

## 1. Aproximación al espectáculo

1.1. La compañía (historia y repertorio, principales características de su producción, especialización o no en clásico, reconocimientos...)

1.2. ¿Qué lugar ocupa este espectáculo dentro de la trayectoria de la compañía?

1.3. ¿Quién dirige el espectáculo y con qué equipo técnico? (Experiencia o no en teatro clásico).

1.4. ¿Cuáles han sido las razones de la elección de este título por parte del director?

1.5. ¿Cómo se da a conocer el espectáculo? Difusión: programas, carteles, propaganda, internet... Acogida por parte de los medios de comunicación.

## 2. El texto dramático y su adaptación

2.1. Autor, fecha de composición y género de la obra. Características más reseñables del texto.

2.2. La crítica académica y la comedia: ¿es un texto canónico o alternativo al canon del teatro clásico español? ¿Cuál ha sido la recepción de este texto en los estudios filológicos?

2.3. La adaptación del texto: respeto versus libertad. ¿Quién la firma? Características de la trayectoria y *modus operandi* del adaptador.

2.3.1. Adiciones / supresiones de versos.

2.3.2. Sustitución de arcaísmos por vocabulario moderno.

2.3.3. Incorporación de fragmentos de textos ajenos a la obra.

2.3.4. Reinterpretación ideológica sobre el texto.

2.3.5. Opinión del adaptador del texto.



### 3. El espacio

3.1. El espacio escénico (teatro a la italiana, corral de comedias, espacio al aire libre, espacio múltiple...). ¿Cómo influye el espacio escénico en la producción / recepción del sentido en el clásico?

3.2. El espacio en la fábula dramática: lugares de la acción en la comedia y cambios espaciales.

3.3. El espacio en la puesta en escena:

3.3.1. Tipología del espacio de la representación: abstracto / concreto, minimalista / recargado, convencional / fantástico, icónico, metonímico, etc.

3.3.2. Descripción de los elementos escenográficos: formas, materiales, función.

3.3.3. Uso y aplicación de las nuevas tecnologías.

3.3.4. La iluminación del espacio: ¿qué tipo de luz y para qué momentos?

3.3.5. Sistemas cromáticos y sus connotaciones.

3.3.6. ¿Cuántos cambios de espacio se producen y con qué frecuencia? ¿Mediante qué procedimiento se efectúan las transiciones espaciales en escena?

3.3.7. Relación espacio escénico y extraescénico (espacios patentes, latentes y ausentes en la comedia). Relación "dentro-fuera" del espacio escénico (lo mostrado y lo oculto).

3.3.8. Relación del espacio de la acción de la fábula con el espacio que presenta la puesta en escena. ¿Hay transgresión a la hora de representar los espacios característicos de la comedia (salón, calle, bosque...) en función de su género (palatina, urbana, mitológica...)?

3.4. El espacio y el público: relación del espectador con los actores y la escena.

### 4. El tiempo

4.1. El tiempo de la representación: duración de la función. ¿Se relaciona con la adaptación (supresiones, adiciones... al texto original)? ¿Afecta a la recepción por el público?

4.2. El tiempo en la fábula dramática:

4.2.1. Época histórica en que se sitúa la fábula.

4.2.1. Tiempo(s) de la acción de la fábula. ¿Cuánto(s) tiempo(s) abarca la trama?

4.3. El tiempo en la puesta en escena:

4.3.1. Época en la que se contextualiza la trama de la obra en el montaje. Relación (o no) con la época de la fábula dramática. ¿Hay “actualización”<sup>1</sup>?

4.3.2. ¿Cómo se gestiona el tiempo de la fábula sobre las tablas? Saltos temporales y su plasmación en escena.

4.3.3. Anacronismos y su significado.

## 5. Los personajes

5.1. Los actores:

5.1.1. Nombre, apariencia, edad, sexo, voz, características personales (dicción especial, acento...).

5.1.2. Trayectoria profesional (experiencia o no en teatro clásico). Personajes ya interpretados (en relación con el del espectáculo que se analiza). Estable o no en la compañía.

5.2. La interpretación: innovación versus tradición

5.2.1. Juego del actor con el personaje (¿sigue una tipología conocida o lo individualiza?). Convencionalismo o transgresión en la interpretación de los personajes “tipo” de la comedia barroca (galán, dama, criado, barbas, figurón...). ¿Cómo se afrontan los personajes célebres del teatro clásico (don Juan, Segismundo, Laurencia...)?

5.2.2. Gestualidad, mímica y maquillaje: ¿remite o no a la época de la comedia?

---

<sup>1</sup> Patrice Pavis, en su célebre diccionario, define así la *actualización*: “Operación que consiste en adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad. La actualización no introduce cambios en la fábula central, preserva la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Sólo varían la fecha y el marco de la acción” (1996a: 34). Es una operación muy frecuente en las puestas en escena de teatro clásico, véase Mascarell (2012).

5.2.3. Dicción del verso: artificiosidad versus naturalidad. ¿Recitado enfático o locución orgánica? ¿Hay diferencias de dicción entre los actores / personajes?

### 5.3. El vestuario:

5.3.1. Naturaleza: color, material, forma...

5.3.2. Época histórica (determinada o indeterminada) a la que remite el vestuario. Asimilación o no con la época de la fábula. Relación con la escenografía: ¿de contraste o de continuidad?

5.3.3. Universo social de los personajes de la comedia y estética.

5.3.4. Simbolismo en el vestuario.

### 5.4. Los objetos:

5.4.1. Naturaleza: origen, material, número...

5.4.2. Relación de los objetos con el cuerpo del actor y con el espacio escénico.

5.4.3. Época de los objetos. ¿Hay anacronismos con respecto a la época de la fábula original o con respecto a la época de la actualización de la puesta en escena?

5.4.4. Funciones de los objetos: carga retórico-simbólica, significado metafórico o metonímico, polivalencia...

## 6. La música y los efectos sonoros

### 6.1. Presencia de la música y su función:

6.1.1. ¿Qué tipo de música? ¿De qué época? ¿Forma parte de la comedia original (canciones incluidas en los textos clásicos)? ¿Se interpreta en directo o está grabada? ¿Qué tipo de instrumentos se emplean?

6.1.2. Relación de la música con la acción y los personajes: ¿en qué momentos del espectáculo aparece la música? ¿Es interpretada o cantada por los mismos actores / personajes? Connotaciones y retórica de la música.

6.2. Efectos sonoros: naturaleza y función. ¿Se ejecutan en directo o están grabados? ¿Se emplean instrumentos o materiales típicos de la época barroca para su ejecución?

## **7. La dirección: el discurso global de la puesta en escena**

7.1. Principios estéticos que fundamentan la puesta en escena: el espectáculo, ¿explora, amplía o rechaza alguna tradición teatral? ¿Qué tipo de referencias elige: históricas, contemporáneas, fantásticas, vanguardistas...?

7.2. El ritmo del espectáculo a través de los diálogos, las luces, los cambios de vestuario, la gestualidad, etc. ¿Predomina lo visual o lo auditivo (palabras y música)? ¿Qué momentos de la representación son aburridos? ¿Cuáles cautivan?

## **8. La lectura de la fábula por la puesta en escena**

8.1. ¿Qué historia se cuenta en la puesta en escena? Transgresión o fidelidad al significado del texto.

8.2. Reinterpretaciones escénicas:

8.2.1. ¿Se ofrece una nueva lectura del texto original?

8.2.2. ¿Qué género tiene el texto dramático según la puesta en escena?

8.2.3. ¿Qué ambigüedades hay en el texto que la puesta en escena esclarece?

8.3. Relación del texto y la imagen: seguimiento o no de las acotaciones originales del texto en su puesta en escena (espacio, vestuario, música, etc.).

## **9. La recepción**

9.1. ¿Cómo recibe la crítica este espectáculo?

9.2. ¿Qué papel juega el espectador en la producción de sentido?

9.3. Lugar de estreno del espectáculo. Ciudades y espacios donde se ha representado. Marcos en los que ha sido programado (festivales de teatro, jornadas especializadas, etc.) e incidencia en su recepción.

## **10. El espectáculo en su contexto histórico-teatral**

10.1. Relación del espectáculo con:

10.1.1. Otros montajes anteriores o posteriores del mismo título.

10.1.2. Otros montajes de teatro clásico español por el mismo director.

### 10.1.3. Otros montajes de textos clásicos con similar apuesta estética.

Con voluntad transformadora, Eduardo Pérez Rasilla ha lanzado un alegato por una crítica académica dispuesta a aprehender el teatro en toda su complejidad sistémica. El acercamiento de los estudios filológicos a las artes escénicas se revela así como una de las piedras de toque de su proyección en el siglo XXI. Por eso, Pérez Rasilla propone algunas líneas de acción indispensables para el siglodorismo contemporáneo:

- 1) Análisis pormenorizados y sistemáticos de espectáculos contemporáneos concretos basados en los clásicos.
  - 2) Estudios teóricos sobre los problemas (teóricos y prácticos) que ha de afrontar una escenificación contemporánea de los clásicos.
  - 3) Propuesta de modelos de crítica del teatro del Siglo de Oro.
  - 4) Discernimiento de diferentes poéticas empleadas en la escenificación del Siglo de Oro por parte de los directores de escena.
  - 5) Estudio y análisis sistemático de los trabajos llevados a cabo por los numerosos directores que han escenificado o escenifican habitualmente el teatro del Siglo de Oro.
- (2008: 14)

La plantilla de análisis que aquí se ofrece, la primera creada *ex profeso* para el estudio de montajes de nuestro teatro clásico, contribuye a que todas estas líneas avancen y se consoliden. Ciertamente, tanto la organización de los diferentes bloques del cuestionario como la de su contenido resultan perfectamente discutibles, aunque también justificables. La iluminación, verbigracia, se introduce en el epígrafe del espacio porque no deja de ser un envoltorio espacial para la acción y para los personajes, y porque un apartado único para ella no tendría suficiente entidad. Del mismo modo, los objetos teatrales se incorporan al universo de los personajes por su funcionalidad escénica: están al servicio de la definición de caracteres o porque los personajes deben interactuar con ellos a lo largo de la acción dramática. También el vestuario se ha situado en el apartado dedicado al análisis de los personajes: esta ubicación tiene pleno sentido al tratarse de una dramaturgia como la clásica española, caracterizada por el relieve del figurinismo en el trabajo del actor para construir su personaje y por la importancia que cobra para la recepción de ese personaje por el público. Por otro lado, y aunque el estudio del espacio y el tiempo en el teatro tiende, en las últimas décadas, a

fusionarse bajo el concepto de “cronotopos”, este cuestionario ha decidido presentar su análisis por separado para tratar de penetrar con mayor profundidad y detallismo en cada una de estas dimensiones del fenómeno teatral, sin por ello renegar de su interdependencia obvia.

En efecto, mediante el proceso de confección de este cuestionario, ha sido posible observar hasta qué punto se hallan interconectados los diferentes sistemas expresivos de la escena: ¿no es el vestuario un indicador del espacio y del tiempo de la acción y, a la vez, un elemento más de la escenografía, vinculado asimismo con el tipo de personaje, con la gestualidad del actor y con la apuesta interpretativa del director de escena? ¿Cómo explicar el significado de la música en un espectáculo sin aludir a la interpretación de la fábula por parte del director y del adaptador o a los cambios espaciales y, por lo tanto, escenográficos?

Roland Barthes definió el teatro como un “objeto semiológico privilegiado” y, por tanto, un campo ideal para la investigación semiótica gracias a su “polifonía informacional” (1967: 310). Ciertamente, un espectáculo teatral ofrece de manera simultánea diversos mensajes, provenientes del decorado, el vestuario, la música, la luz, el movimiento y la ubicación de los actores, sus caracterizaciones físicas, sus gestos y mímica, sus palabras y el modo de decirlas... y, sobre todo, de las diversas relaciones entre todos estos sistemas de signos. Tal “polifonía signica”, según Kowzan, debe ser investigada a través de la búsqueda metodológica de las reglas que gobiernan esta producción compleja de estímulos destinados al espectador (1992: 169). El cuestionario que nos ocupa se erige como una herramienta útil para la investigación de esta maraña de elementos y significados del fenómeno teatral. Su objetivo es, precisamente, aportar lógica, coherencia y orden al poliédrico —y casi siempre caótico— análisis de los espectáculos.

Lejos de restringir el instinto o la metodología personal de cada investigador, se invita a que, con total libertad, se juegue con el cuestionario a la hora de utilizar, interconectar o suprimir sus diversas partes. En todo caso, aquí se brinda un guion para analizar de manera global, en toda su complejidad, y sin obviar ninguna de las particularidades propias de esta dramaturgia, la puesta en escena del teatro clásico español en la época contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BARTHES, Ronald (1967). "Literatura y significación". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, pp. 309-330.
- BETTETINI, Gianfranco (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BRECHT, Bertolt (2004). "Intimidación por los clásicos", *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 103, pp. 37-38.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*. CSIC: Madrid.
- DUBATTI, Jorge (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- ELAM, Keir (1980). *The semiotics of theatre and drama*. London: Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco-Libros.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). *Drama y tiempo: dramatología*. Madrid: CSIC.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- HELBO, André (ed.) (1978). *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOWZAN, Tadeusz (1968). "Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", *Diogène*, n.º 61, pp. 59-90.
- KOWZAN, Tadeusz [1975] (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- MASCARELL, Purificació (2012). "Finea, Casandra y Belisa en el siglo xx. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC", *Don Galán. Revista audiovisual de Investigación Teatral del Centro de Documentación Teatral*, n.º 2, pp. pp. 409-428. Disponible en [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_8](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_8) [Fecha de consulta: 15/3/2019].
- MASCARELL, Purificació (2014). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*.

(Tesis doctoral, dirigida por Teresa Ferrer Valls). València: Universitat de València.

- MASCARELL, Purificació (2016). "Del corral de comedias a los escenarios del siglo XXI. Las causas del éxito contemporáneo de Lope y compañía". En Mónica Molanes et al. (eds.), *Teatros y escenas del siglo XXI. Estudios sobre el teatro actual*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 314-323.
- MARINIS, Marco de (1982). *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- MARINIS, Marco de (1994). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- PAVIS, Patrice [1996] (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2008). "La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica", *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, n.º 20, pp. 9-22.
- ROSSELLÓ, Ramon (1999). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana.
- RUFFINI, Franco (1978). *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Roma: Bulzoni.
- UBERSFELD, Anne (1981). *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris: Editions sociales.



## AMAZONAS EN LIBROS DE CABALLERÍAS: FASCINACIÓN, SUBVERSIONES Y DISTORSIONES\*

SILVIA C. MILLÁN GONZÁLEZ

Universitat de València

La aparición de Pantasilea en *Silves de la Selva* (1546), de Pedro de Luján – destacado humanista, autor de los *Coloquios matrimoniales* (1550), ilustre antecedente de *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1584)– forma parte de una tradición de presencia de personajes amazónicos en los libros de caballerías que empieza Rodríguez de Montalvo con la invención del personaje de la amazona Calafia, reina de las Amazonas de la mítica isla de Calfurnia, en sus *Sergas de Esplandián* (1510). Pese al interés de personaje y libro, estos no han recibido suficiente atención por parte de la crítica, a excepción de los trabajos de M.<sup>a</sup> Isabel Romero Tabares. El objetivo de mi comunicación es destacar cómo a diferencia de Calafia, amazona convertida al cristianismo, Pantasilea es un personaje fuerte, combativo, rebelde, construido dentro de los parámetros caballerescos en igualdad de condiciones con el héroe masculino. Esta *virgo bellatrix* representaría un puente entre las Amazonas que acaban convertidas en cortesanas insertas en el orden social y aquellas que son presentadas como mujeres exóticas y amenazantes, situadas fuera de la civilización. Pues Pantasilea no sucumbe a los códigos de la conducta

---

\* La realización de este estudio ha sido posible gracias a la beca predoctoral de la Universitat de València (UVEG) dentro del subprograma "Atracció de Talent" de la VLC-CAMPUS, de la que es beneficiaria la autora. Asimismo, este trabajo se engloba dentro del proyecto de investigación FFI2011-25429, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

normativa y, sin embargo, es aceptada entre los nobles cristianos, sin menoscabo de su original actitud y gesto varonil.

Las *Sergas de Esplandián* y *Don Silves de la Selva*, la quinta y la decimosegunda parte del *Amadís* respectivamente, pertenecen al grupo de libros de caballerías que poseen una intención didáctica, moral; la caballería andante del *Amadís* de Gaula deja paso a la caballería religiosa. Así, *Esplandián* y *Silves* representan una caballería a lo cruzado, el anhelo de fama se consigue luchando contra el infiel; en este contexto cabe entender la conversión del personaje de la amazona Calafia en virtuosa cristiana que reniega de su credo pagano. Por su parte, la heroína del *Silves*, la amazona Pantasilea, se presenta como una mujer guerrera de gran fortaleza física y también moral, en consonancia a la sociedad renacentista en la que nace la obra. Y tanto la heroína, como el héroe don Silves escapan al esquema básico de la caballería andante (no hay dones, ni pruebas de amor, ni celos, ni lamentos, ni conflictos entre la misión heroica y la relación amorosa), ambos se adaptan a un mundo más moderno.

Desde las fuentes clásicas encontramos ya la unión entre caballería y amor. En las obras de Chrétien de Troyes<sup>1</sup> confluyeron ya las estructuras y motivos folclóricos y la tradición clásica, así esa unión de amor y *militia* –frente a lo que ocurría en la concepción amorosa de los trovadores– llega a armonizar el matrimonio con el amor. Esta “conjunción armoniosa de aventura individual y amor, idealizando la vida cortesana” (Cacho Blecua, 1991: 26) que recrea el mundo artúrico, sigue otros senderos en las obras del ciclo amadisiano en las que me voy a detener: las *Sergas de Esplandián* y el *Silves de la Selva*, pues en ambas las guerreras mitológicas que se dan cita en las batallas cruciales junto a los cristianos (siempre primero como enemigos y tras la corroboración de la justa causa de los cristianos, como aliadas), estas Amazonas se presentan primero como diestros soldados, como dirigentes de grandes e imponentes ejércitos de mujeres que ejercen un oficio considerado varonil. Así, la materia troyana se abre paso como modelo complementario sobre el que se construyen estos mundos caballerescos. Y esta irrupción de lo maravilloso

---

<sup>1</sup> Los cerca de doscientos manuscritos conservados de la *Historia regum Britanniae* constituyen una excelente prueba de su éxito. Y la repercusión de su materia fue mayor por las versiones romanceadas, siendo la más destacada la del normando Wace, en 1155, bajo el título de *Geste des Bretons* o el *Roman de Brut* (Cacho Blecua, 1991: 57).

exótico a partir de la recreación del mito amazónico, liderado por Calafia y por Calpendra y su hija Pantasilea, respectivamente, supone un desplazamiento de la función sentimental desempeñada tradicionalmente por el personaje femenino, “reposo del guerrero” a la vez que acicate para sus aventuras. Pues esta nueva figura femenina se convierten en disputador de batallas, en mujer de armas que combate en igualdad de condiciones que las huestes lideradas por hombres y, a la par, la fama que los caballeros pretenden alcanzar o engrandecer con sus victorias, a las amazonas les precede, pues su linaje es conocido por su braveza, su audacia, su determinación.

Cabe destacar cómo entre la producción de Chrétien de Troyes y el mundo artúrico anterior, ha sido decisiva la recreación en lengua vulgar de la materia clásica, los llamados *romans antiques*. De modo que la leyenda amazónica entra en la literatura europea de aventuras en el siglo XII cuando las novelas francesas incorporan el mito en el *Roman d'Eneas*, el *Roman de Troie* (de Benoît de Sainte-Maure) y el *Roman de Alexandre*, donde una de las novedades más importantes concierne, como se apuntaba, a esa unión entre el amor y la caballería, *amor y militia*. Su incorporación en estas obras es importante para la posterior acomodación y adaptación del mito, pues en ellas el tema amazónico recibe un tratamiento cortés que lo humaniza, el autor insistirá en su feminidad vulnerable. Así, se destaca su belleza y predisposición amorosa, creando una amazona cortesana que reúne los atributos de la *sapientia et fortitudo* a la vez que el de la *pulchritudo*.

La tradición literaria con la que contaba el tema de las amazonas y las continuas referencias y ecos que de la leyenda llegaron al “Nuevo Mundo” actualizaron el mito nuevamente en el siglo XVI, contribuyendo a ello Montalvo con sus *Sergas de Esplandián* que propició que a partir de esta fuera frecuente la presencia de las amazonas en los libros de caballerías como indica Marín Pina (1989: 86). Montalvo es pues el primero en introducir el mito amazónico en los libros de caballerías a través de Calafia, reina de la isla de California, topónimo que más tarde los colonizadores utilizarían para nombrar “la tierra descubierta”. Como señala Marín Pina, el deseo de fama mundana genuinamente caballeresco es el que anima a Calafia, la reina de las amazonas negras, mujeres de “valientes cuerpos y esforzados y ardientes corazones, y de grandes fuerzas”, a movilizar a su ejército femenino. Y así se describe la famosa isla y sus moradoras:

Es sabido que a la derecha de las Indias, existe una isla llamada California, muy cerca del paraíso terrenal; poblado por mujeres negras, donde no había hombres. Tenían hermosos cuerpos robustos, valentía y una fuerza espiritual muy grande. Su isla, era la más inexpugnable en el mundo, con sus acantilados y costas rocosas.

Sus armas, eran todas de oro porque en toda la isla no había otro metal, excepto el oro. En la isla, reinaba una mujer de proporciones majestuosas, más hermosa que todas las demás, y con todo el vigor de su feminidad. Ella no era pequeña, ni blanca, ni de cabello dorado. Era grande y negra (...). Era la más bella entre las bellas y lograba realizar grandes hazañas. Fue valiente, valerosa y con metas bien definidas. Fue, el más noble gobernante que habían tenido, así era la reina Calafia (2003: 342).

En las *Sergas de Esplandián* nos encontramos en el momento del descubrimiento de América, el inicio del Renacimiento, la crónica de Indias, las expediciones al "Nuevo Mundo"... En un contexto donde la emoción por nuevas tierras ganadas para la Corona por Colón –quien regresa de su primer viaje a las Indias en marzo de 1493–, crea la expectación necesaria para la aparición, al final de las *Sergas*, de las amazonas ultramarinas de Calafia, tan rentables para Esplandián en términos de evangelización, enriquecimiento y expansión territorial de la Cristiandad (Sáinz de la Maza, 2003: 22). No se puede olvidar que Montalvo, en su proceso de refundición y elaboración sobre el viejo *Amadís*, pretendía dictar sus propias lecciones de caballería y homenajear a sus carismáticos reyes como modelo de gobernantes cristianos. Así, el caballero medieval que fue Amadís, se ve desplazado por su hijo, un Esplandián renacentista, que con la cruz en el pecho puede ampliar los límites del cristianismo y, de pasada, nos puede transportar a espacios míticos, como California, que despertarán el ansia de aventura en los conquistadores (Sales Dasí, 1999:10).

Igualmente, como apunta Sáinz de la Maza, el fin último de homogeneización política y religiosa del espacio habitado, se extiende a la medieval isla femenina de California (2003: 44), reino de Calafia, confín del mundo habitado, de tal modo que el valor funcional sobrepasa al exótico, posibilitando la conquista de los territorios de California ampliar el alcance del proceso imperialista. Y ello gracias al sometimiento o fracaso de la amazona Calafia en el asalto de la muralla de Constantinopla con su derrota ante Amadís y su nula fortuna como aspirante a la mano de Esplandián, lo que no

evita que reniegue de su fe pagana y se someta al Orden encarnado en el protagonista.

Desde la exótica California llegaría Calafia con sus guerreras de color para ayudar a los paganos en el asedio de Constantinopla, y emprender su aventura personal en busca de fama y gloria. Así, el narrador describe la fiereza de la reina Calafia y sus amazonas frente al ejército cristiano:

El emperador, con sus "diez mil de a caballo", acudía a los lugares donde atacaban más reciamente los sitiadores, y de éstos, los más temibles eran Calafia y sus mujeres. Avanzaba la reina, incansable y de enormes fuerzas, blandiendo una lanza muy dura, pero que acababa por romper, tantos eran los enemigos que iba matando, (...) que nadie podía creer que fuese una hembra. (2003: 376)

En este contexto bélico (infiel vs. cristiano) es donde tiene lugar la entrada de la reina amazónica, que al tener noticia del gran ejército que se prepara para atacar la Cristiandad, movida por el deseo de fama e inmortalidad, decide participar en la lid con su ejército de mujeres amazonas, y con esa intención se dirigen a Constantinopla. Se establece, por tanto, una clara dicotomía entre los *civilizados* cristianos, poseedores por ley divina del derecho de conquistar las tierras ajenas (pobladas de infieles que no conocen la "verdad revelada"), frente a la figura del otro, los paganos, en este caso el gran imperio persa o las amazonas de California, cuya única guía sería la barbarie o consecución de fama inmerecida.

En la caracterización de esta reina Calafia se presenta ya el deseo de domesticar a la amazona mitológica, pues el mito las fijaba como salvajes y diestras guerreras que luchan para conquistar nuevas tierras, siguen sus propias tradiciones y su sistema matriarcal (sin subordinarse a la figura del varón, a quien solo recurrirían para la procreación). Sin embargo, estas características se diluyen en las *Sergas*, donde se observa un despliegue de tópicos femeninos como la belleza de sus ropajes, el enamoramiento instantáneo y platónico de Calafia ante la belleza de Esplandián, hasta llegar a dar la orden a sus amazonas de que se aparten de la contienda, y ella misma expresa y lleva a cabo su deseo de cambiar el estilo de vida de estas mujeres, casándose ella y su hermana Liota, con sendos caballeros cristianos (Talanque y Maneli).

De modo que la reina de las amazonas que aparece, en primera instancia, desafiante, valerosa, temida, salvajemente sexual, acompañada de los mitológicos grifos que las amazonas han domesticado, que impone sus órdenes a los hombres (Weinbaum, 1999: 139), es conquistada por el hombre y el pacto institucional del matrimonio (la ley), demostrando su insuficiencia doblemente, por debilidad y por “tramposas”, devolviéndolas así a la *civilización* y anulando su parte de bestia, bárbara o salvaje.

Por su parte, en el *Silves* de Luján, se nos presenta una amazona que no reniega de su linaje. El protagonista masculino de esta decimosegunda parte del *Amadís*, es don Silves, hijo ilegítimo de Amadís de Grecia y Finistea, reina de Tebas. De nuevo el hilo argumental central de la primera parte es el desafío bélico que opone al rey de Ruxia con los príncipes griegos. El nuevo asedio sobre Constantinopla reúne junto a los ejércitos ruxianos (que superan en número a los defensores cristianos) al ejército de mujeres amazonas lideradas por Calpendra y su hija Pantasilea, reinas de la India. Sin embargo, pese a que las amazonas llegan a Constantinopla en ayuda del rey Bultasar de Ruxia y los suyos, al comprender “la justa causa de los cristianos”, Pantasilea se negará a colaborar con ellos y pedirá ser investida caballero por Amadís de Gaula. Este reconocimiento por parte de la bella amazona de los valores cristianos junto a la vehemente muestra de sus cualidades caballerescas, provocarán que Silves se enamore de ella y además desee recibir la orden de caballería de sus propias manos. De tal manera que no será sino Pantasilea quien le invista caballero:

A esta hora se levantaron todos los príncipes, y así mismo la reina Calpendra e la muy hermosa Pantasilea. Armadas de ricas e preciadas armas, se fueron a la imperial capilla donde un arçobispo dixo la missa muy solemne. Y acabada, la hermosa e preciada Pantasilea se llegó al doncel don Silves e preguntole: —Buen donzel, ¿queréis ser caballero? / —No deseo coas más —dixo él. /— Pues en el nombre de los dioses —dixo ella.

E con aquello le dio un golpe en el hombro con la espada, e besándole en él por su onestidad, le echó el escudo al cuello. Tómandole los juramentos acostumbrados, le calçó la espuela y le dixo: —Ya sois cavallero. Tomad el espada de quien quiséredes. Plega a los dioses que sea para honra mía y acrecientamiento de la Casa de Grecia. / —Esso cre[e]d vos, mi señora, —dixo él—, que será para vuestro servicio. Comoquiera que sea ya así os suplico, señora, me recibáis por vuestro cavallero. (1.º, L)

Desde este punto, Silves y Pantasilea lucharán juntos contra los ruxianos, siendo decisiva su intervención en el desenlace que conduce al triunfo en favor de los griegos.

Tras la victoria, el primer libro concluye con el rapto de las reinas y princesas, secuestro mágico llevado a cabo por los magos Zirfeno y Zirena, movimiento que provoca la dispersión de los caballeros en busca de las princesas que da pie a la segunda parte de la obra. Al final, será Silves quien consiga superar la Aventura –principal– de los Cinco Castillos y logre devolver la libertad a las mujeres raptadas. De vuelta en Constantinopla, una nueva amenaza se cierne sobre la pareja protagonista, pues llegan a la corte el emperador Agrián y su hermano Leopante con el firme propósito de desposar a Pantasilea y la infanta Fortuna, y ante su negativa las raptan. Esta vez, sin magia que ayude a sus raptos, Pantasilea no espera que el rescate venga por terceros, sino que defiende su honra y demuestra su heroicidad matando a Agrián y Leopante, y rescatando también a la princesa Fortuna. Tras el reencuentro con sus amados, Pantasilea y Fortuna corresponden los requerimientos amorosos de Silves y Lucendus. Las aventuras seguirían en un pretendido libro decimotercero.

La amazona Pantasilea adquiere una personalidad propia desde su primera aparición mediante su determinación y su destreza con las armas. En el torneo celebrado en Constantinopla en el que pelea junto a Silves contra Agrián y Leopante, ambos llevan unas armas marcadas con una “F” como distintivo alusivo a la virtud de la fortaleza. De modo que la bella Pantasilea comparte con el caballero una virtud, la fortaleza, que como señala M.<sup>a</sup> Isabel Romero Tabares es el símbolo de la nueva imagen femenina propugnada por el humanismo cristiano de corte erasmista. Pantasilea se distancia de las convenciones que dicta para las mujeres el amor cortés, se distancia de las figuras prototípicas de las damas de los caballeros andantes como Oriana o Leonorina, pues es una mujer activa y honesta que se considera compañera de su amado y junto a él ocupa un lugar central en el discurso (Sales Dasí, 2006: 313). No se puede obviar cómo durante la batalla final entre griegos y ruxianos tiene una importancia decisiva la intervención de las Amazonas, aliadas con los cristianos. En esta batalla Silves y Pantasilea combaten juntos contra sus

enemigos, ambos están enamorados y los dos destacan por su comportamiento heroico en una de sus primeras empresas caballerescas:

Y de allí se metieron por la batalla adelante, que no siento lengua ni escritura que contallo pudiesse, especialmente del novel don Silves, que tres jayanes avía muerto y total destrucción de sus enemigos era doquiera que iba. Pues la hermosa Pantasilea no ay qué pensar, sino que aviendo muerto un gigante, se metió entre sus enemigos haciendo maravillas. (...) Tanto que muy cansados de matar, como nuevos en el trabajo e muy niños don Silves y Pantasilea fuesen, se salieron de la batalla. E vieron que sus cuarenta mil mugeres avían muerto todos los elefantes y a los que en ellos venían sin aver rescebido mucho daño por estar tan bien armadas. Y recogéndolas todas, tomando otros escudos, ella y don Silves dieron por un lado de la batalla tan bravamente en los enemigos que con la fuerza de las saetas muchos caían muertos. (1.º, LIII)

El proceso de asimilación que ha experimentado el personaje de la amazona desde su primera aparición en las *Sergas de Esplandián* se materializa en la figura de Pantasilea. La guerrera amazona no renuncia a las armas, pero sí ha perdido parte del carácter exótico que caracteriza a su estirpe: el mito las caracterizaba como bravas guerreras preparadas siempre para la guerra y organizadas en una sociedad gineocrática. Además, se sigue acentuando su feminidad al destacar su belleza y su predisposición amorosa, descargando al tipo de costumbres más ajenas a lo cotidiano (como el matrimonio de visita, la cauterización del seno derecho para manejar el arco con mayor facilidad o la selección de sus descendientes en virtud del sexo). No obstante, el enamoramiento, la fascinación entre los protagonistas, Silves y Pantasilea, es mutua; Pantasilea, a diferencia de Calafia, no tiene que conformarse con un matrimonio concertado con un caballero de segunda fila. La participación de Pantasilea desde su entrada en la historia, su importancia narrativa, es clara: es ella quien inviste caballero a Silves a pesar de que la tradición marca que estos personajes serán investidos como caballeros por algún miembro de la familia, a pesar de que en el rito de iniciación o de la ordenación estaba excluido por regla general el contacto entre los sexos; y es ella quien elige al protagonista para convertirse en su esposa.

Esta entrada en la cotidianidad del personaje amazónico comporta también otras concesiones, otras transformaciones. Así, Pantasilea habrá de aceptar y sellar con un pacto secreto su entrega sexual al caballero, del cual



nacerá un niño, Astrapolo, que siguiendo el arquetipo mítico de los elegidos será abandonado recién nacido, en este caso de forma involuntaria (sabemos que es arrojado al mar por una vendetta personal de la dueña Dragosina).

Tanto en las *Sergas* como en el *Silves* las aventuras se suceden con un sentido ético interno, asistimos a un despliegue de las cualidades bélicas, cortesanas y cristianas de los protagonistas quienes se erigen en modelo virtuoso –modelo del cual también participa la dama, en este caso las amazonas–, pues si los caballeros luchan contra las fuerzas antagónicas de los órdenes sociales, sus acciones van dirigidas a la sociedad en la que cumplen las funciones que les están asignadas desde el plano teórico (Cacho Blecua, 1991:154). Queda patente también el papel crucial del amor, que se convierte en uno de los ejes principales de la novela. Si ya desde la *Historia regum Britanniae* de Chrétien de Troyes la conexión entre el amor y las aventuras se perfila como uno de los temas más importantes del mundo artúrico (Cacho Blecua, 1991:120), la figura femenina necesariamente ha de cobrar un papel fundamental. Pero si en el *Amadís* la obtención pública de la amada se convierte en elemento estructurador, en el *Silves* la pareja no ha de esperar al casamiento público para compartir vida y aventuras, y se conservan las virtudes del mundo trovadoresco entendidas como una mayor dosis de idealismo, clandestinidad y riesgo.

Sin embargo, lejos queda ya la encarnación de las fuerzas de la naturaleza salvaje, indómita e incultivada, descendiente de las Talestris, Hipólitas, Camilas, de las más temidas amazonas representadas en las amazonomaquias. Se va dejando paso al predominio del perfil afectivo de la reina amazona. El autor neutraliza también la fuerza andrógina amenazante del personaje mitológico al juntarlo con el compañero varón y hacerla madre de un niño, Astrapolo, cuyas aventuras ya no nos llegan.

En última instancia, se evidencia que como alteridad exótica, fascinante y peligrosa, la única amazona buena es una amazona convertida: la mujer enamorada que pone las armas al servicio del varón o las abandona para entrar en el universo convencional, en el mundo cortesano; o aquella que pelea al lado del hombre, aislándola de su ejército propio compuesto solo por mujeres.

El análisis de estas figuras amazónicas inmersas en el mundo de la caballería, muestra cómo el mito clásico de las heroínas reunidas en

matriarcado ha de reinventarse, adaptarse al nuevo entorno sociocultural, lo cual exige una serie de modificaciones en el contexto general del mito y obliga a rastrear las contradicciones de género y clase, a interrogarse sobre las identificaciones de mujer combativa y atractiva que forja sus propios objetivos, así como sobre los espacios derivados del motivo de lo amenazante y desconocido. De modo que el desafío normativo llevado a cabo por estos personajes amazónicos se dirime entre la cosificación de la mujer, su aislamiento como realidad exótica o excéntrica, como figura subversiva, o su inclusión en el orden social dentro de la ficción posibilista que plantea Luján.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- CACHO BLECUA, José Manuel (1991). Estudio introductorio al *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra, pp. 17-214.
- MARÍN PINA, María Carmen (1989). "Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, n.º 45, pp. 81-94.
- ROMERO TABARES, M.<sup>a</sup> Isabel (1998). *La mujer casada y la Amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci [1510] (2003). *Sergas de Esplandián*, edición a cargo de Carlos Sáinz de la Maza. Madrid: Castalia.
- SÁINZ DE LA MAZA, Carlos (2003). Estudio introductorio de las *Sergas de Esplandián*. Madrid: Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio José (1999). *Guía de lectura de "Sergas de Esplandián" de Garci Rodríguez Montalvo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SALES DASÍ, Emilio (2006). *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- TAUFER, Alison (1991). "The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the Amadis Cycle". En Brink, J. R., *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, Urbana: University of Illinois Press.
- WEIBAUM, Batya (1999). *Island of Women and Amazons. Representations and Realities*. Austin: University of Texas Press.

# EL SON DE LA FIRMEZA: MÚSICA Y RUIDO EN EL PRÍNCIPE CONSTANTE DE CALDERÓN DE LA BARCA

CLARA MONZÓ

Universitat de València

Siglos después de su publicación en 1636, *El príncipe constante* constituyó, más allá de sus posibilidades dramáticas, una fuente de inspiración musical para algunos de los compositores canónicos del XIX. La exégesis de la obra veía en la configuración del infante Fernando, en tanto que mártir, una heroicidad musicable que casaba con el aparato artístico decimonónico<sup>1</sup>:

ETA Hoffman lleva la obra a escena en Bamberg. Mendelsson compone música para acompañar las batallas del montaje de Immermann en Düsseldorf. Wagner no lee otra cosa mientras compone el primer acto de *Tristán e Isolda* (Vallejo, 2006).

Para Ignacio García (2016), en el Barroco la música representaba un elemento medular del espectáculo. Así, más allá de lo estrictamente musical, en los autores áureos hay una latencia de sentido del ritmo que va de la

---

<sup>1</sup> Según Reichwald, el encargo de Immermann a Mendelsshon –alrededor de 1830– de escribir la música para su montaje de *El príncipe constante*, supuso para el compositor un aprendizaje experimental de vital arraigo en sus grandes producciones de la década posterior: “Although the commission came at a rather inconvenient time –and actually long before he had officially been offered the position at the theater– Mendelssohn seemed delighted about its possibilities, and even more so about the prospect of participating in the performance” (2008: 128). Según el propio testimonio de un entusiasta Mendelsshon, en su empeño por controlar la homogeneidad de la obra trató de asumir –sin éxito, por falta de tiempo– también la composición de la obertura, que habitualmente se dejaba a autores ajenos.

cadencia del verso a la preocupación por la incorporación y desarrollo de efectos sonoros a sus obras. Si los autores del XIX observaron esta pulsión rítmica, el objetivo aquí es examinar cómo operan los elementos sonoros como mecanismo textual y, en su paso a la escena, como recurso espectacular<sup>2</sup>. En los Siglos de Oro, el *ruido* se manifiesta como un término amplio que reúne gran variedad de sonidos, no exclusivamente inarmónicos. Remite también, ya circunscrito al ámbito teatral, a los mecanismos que permitían emitirlos sobre el tablado<sup>3</sup>. Frente a los efectos luminosos y las llamadas “invenciones de fuego”, cuya presencia en el decurso de la acción se volvía habitualmente innecesaria debido al peso del decorado verbal, los recursos sonoros son frecuentes en el teatro de los siglos XVI y XVII<sup>4</sup>. Para Davis (1991) esta circunstancia se apoya en la existencia simultánea de dos espacios: uno, visible y coincidente con el tablado mismo; y otro, el espacio sonoro o *audible space*, que apela a través del sonido a la imaginación del espectador. Fueran mayores o menores las posibilidades con las que las compañías contasen a la hora de escenificar, el sonido es un elemento intrínseco al teatro desde sus orígenes remotos, desde los rituales dionisiacos de la cultura griega o los himnos de Egipto y Babilonia, hasta constituirse como base justificativa de todo un género: la ópera.

La evolución de este tipo de efectos, de aparición escasa –según Recoules (1975)– a lo largo del XVI, cobra impulso cuando se popularizan las comedias de Lope de Vega, cuya influencia los convierte en un procedimiento

---

<sup>2</sup> Queda necesariamente fuera de este breve estudio el calado teórico de la obra que con entusiasmo fue recibida por Goethe a través de la traducción que Schlegel había realizado en 1803. Para Rodríguez López-Vázquez (2017: 14) “(...) en Centroeuropa, tanto en los estados alemanes como en los del Imperio Austrohúngaro, el prestigio de Calderón, sustentado sobre todo en *La vida es sueño* y *El príncipe constante*, está en un nivel equiparable al que tiene Shakespeare”. No puede dejar de recordarse, asimismo, la influencia que la obra calderoniana tuvo, a mediados del siglo XX, en el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, quien la tomó como punto de partida para la composición de su poética dramaturgica en *Hacia un teatro pobre* (1968).

<sup>3</sup> El origen de este trabajo está ligado a mi participación en el proyecto del *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro (DPESO)*, dirigido por Evangelina Rodríguez Cuadros y disponible, en red, en <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>.

<sup>4</sup> El estudio de referencia para todo interesado en este ámbito continúa siendo el clásico artículo de Recoules (1975).

ya característico en el siglo XVII<sup>5</sup>. A medida que la entidad del *ruido* se pone progresivamente al servicio de la acción, su uso se asienta. De este modo, a partir de Lope, siguiendo la gran tríada de autores del teatro áureo, en la producción de Tirso de Molina se habrán ampliado ya sus posibilidades dramáticas y añadido nuevos empleos; hasta llegar, con el teatro de Calderón de la Barca, a la sistematización de los recursos sonoros. La dramaturgia lo asume como un nuevo mecanismo con que influir en la dirección del avance de la trama; encaminar al espectador a experimentar reacciones determinadas; o ayudarlo a comprender con mayor precisión lo que sucede en escena. A nivel textual, la manipulación del sonido y su grado de incidencia para con la acción puede identificarse de manera explícita a través de las acotaciones, aunque el diálogo registra igualmente las alteraciones más significativas provocadas por el ruido. En este sentido, existe una lógica correspondencia entre el grado de desarrollo de las acotaciones y la intención con que se emplea el recurso sonoro que, a su vez, se manifestará de forma distinta dependiendo de si operan fuera de escena –es decir, *dentro*, según la terminología teatral– o explícitamente sobre el tablado.

Siendo *El príncipe constante* una obra donde lo espectacular no presenta, desde el punto de vista escenográfico, un amplio nivel de desarrollo, cuando música y ruido hacen su presencia, no desempeñan una función gratuita. Calderón escoge con precisión los recursos y, más allá del ornato, los maneja como un hilo con el que unir las dimensiones que se superponen en las desventuras del príncipe Fernando. Siguiendo el recorrido de la aguja, la primera puntada teje una modesta obertura con la canción de los cautivos. La acotación inicial reza: “Salen dos cautivos cantando lo que quisieren, y Zara.”<sup>6</sup> La función de los cánticos adopta un doble propósito: primero, en la vertiente extratextual de la puesta en escena, serviría como llamada de atención al

---

<sup>5</sup> Cabe recordar cómo Cervantes en su “Prólogo al lector” a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* atribuía a “Navarro, natural de Toledo” haber concedido a la música un papel visible en escena: “(...) sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.” ([1615] 2005: 92)

<sup>6</sup> Sigo la edición realizada por Rodríguez López-Vázquez (2017) y me ajusto, en consecuencia, a su numeración de los versos.

espectador, que convencionalmente relacionaba el ruido en el tablado con el silencio en el patio. Sin embargo, que la docilidad del público era una aspiración utópica para las compañías lo subrayaba Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde* (1659: 268) al quejarse de la impaciencia de los mosqueteros<sup>7</sup>:

¿Por qué dicen estos hombres palabras injuriosas a los representantes? ¿Porque no salen en el punto que ellos entran? ¿Porque les gastan vanamente el tiempo que han menester para otros vicios? ¿Porque el esperar es enfado? Ninguno va a la comedia que no sepa que ha de esperar, y hacérsele nuevo lo que lleva sabido es haber perdido la memoria o el entendimiento.

Como antítesis del aplauso, por lo tanto, en el patio de comedias sería frecuente oír el rumor de silbidos provenientes de los espectadores, que no dudaban en intervenir en el transcurso de la representación cuando deseaban exteriorizar su fastidio o como consecuencia del mero aburrimiento. En su obra *El pasajero* (1617: 104-105), Suárez de Figueroa enumera, en boca del personaje del Doctor, la plétora de instrumentos musicales que, despojados de su función originaria, los asistentes al teatro reconvertían en una táctica desmedida para manifestar su descontento por medio del ruido:

DOCTOR ¿Cómo paciencia? Dios os libre de la furia mosqueteril, entre quien, si no agrada lo que se representa, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa desde sus bancos o gradas, ni menos bastecida de instrumentos para el estorbo de la comedia, y su regodeo. ¡Ay de aquella cuyo aplauso nace de carracas, cencerros, ginebras, silvatos, campanillas, capadores, tablillas de san Lázaro, y, sobre todo, de voces y silbos incesables! Todos estos géneros de música infernal resonaron no ha mucho en cierta farsa, llegando la desvergüenza a pedir que saliese a bailar el poeta, a quien llamaban por su nombre.

Retomando el segundo punto, consiguiera o no acallar la algazara del corral, la melodía de los cautivos contextualiza las coordenadas espaciales a través de la salida a escena de los personajes. Si bien este “cantando lo que quisieren” parece hacer concesiones a la compañía teatral, el diálogo que se desarrolla inmediatamente después restringe las posibilidades de elección del repertorio. Así, Zara califica las canciones que los prisioneros entonan en los

---

<sup>7</sup> El documento de Zabaleta permite constatar la cristalización de la imagen de las guitarras como indicativo del inicio de la obra: “Salen las guitarras, empíezase la comedia y nuestro oyente pone la atención quizá donde no la ha de poner” ([1659] 2016: 268).

baños como “llenas de dolor y sentimiento” (vv. 5-6). Para los cautivos de Fez, por lo tanto, la música no es tanto un bálsamo sanador del dolor espiritual como, al contrario, un vehículo capaz de transmitir la expresión de un confinamiento inenarrable por otros lenguajes. Más que un anhelo de libertad, una afirmación del encierro pues, en palabras de uno de los cautivos, “solo un rudo animal / sin discurso racional / canta alegre en la prisión” (vv. 14-16). Cuando Zara pide a uno de los presos que cante para entretener a la infanta Fénix, este le advierte, extrañado: “Música cuyo instrumento / son los hierros y cadenas / que nos aprisionan, ¿puede / haberla alegrado?” (vv. 7-10). Desde el principio, el *pathos* se apuntala con un latido musical convertido en planto, de forma que cuando Fernando pase a formar parte de este colectivo esclavizado, la empatía del espectador estará asegurada. De hecho, ya en el segundo acto, una vez transformado el protagonista en prisionero, la letra de las canciones se vuelve explícita y contribuye a la caracterización dicotómica de dos bandos, donde el cristiano habrá de ser, claro, el vencedor moral: “A la conquista de Tánger, / contra el bárbaro Muley / al Infante don Fernando / envió su hermano el Rey” (vv. 1576-1570). En la emisión de ruido, la voz humana es indudablemente el recurso primero del actor, que la modula y juega con el volumen no solo con el fin de emocionar al espectador, sino para situarlo en el contexto escénico y suplir con ello las carencias de personal de la compañía y las limitaciones de una tramoya minimalista. Los gritos de un actor desde dentro valen por el despliegue de todo un ejército; basta con que uno de los personajes acuse y magnifique, desde la escena, lo que está oyendo:

FERNANDO	<i>dentro</i> Embiste gran Alfonso ¡Guerra, guerra!
ALFONSO	¿Oyes confusas voces romper los vientos, tristes y veloces?
ENRIQUE	Sí, y en ellos se oyeron trompetas que a embestir señal se hicieron (vv. 2643-2647).

Planteada la atmósfera de la obra y esbozados los primeros visos de conflicto ético, el ruido escénico se emplea en objetivos más típicamente funcionales, como las entradas y salidas de personajes. La llegada de una figura importante en el desarrollo de la acción se explicita en el texto con acotaciones como “Disparan una pieza” cuyo cometido es, como indica Zara en su diálogo, el siguiente: “Esta salva es a la entrada / de Muley, que hoy ha



surgido / del mar de Fez" (vv. 136-137). Los disparos permiten anticipar un cambio en la dirección de la trama y, al mismo tiempo, dibujar la posición social del personaje. En efecto, tras las palabras de Zara, Muley irrumpirá en escena con "bastón de general" (acot. v. 139) para pronunciar ante el Rey la relación de su encuentro con la armada portuguesa. Frente a atabales, cajas y trompetas, la introducción de un personaje podía comunicarse por medio de las chirimías, más adecuadas para un contexto relajado (Recoules, 1975: 127). La dificultad de representar sobre el tablado áureo la confusión multitudinaria de una batalla se suple metonímicamente por medio de artefactos sonoros que se diseminan en el texto en los momentos precisos. A este efecto contribuyen las alusiones a gritos –y, en este caso, disparos– que podían provenir de todo un inventario de armas de fuego, ya fuera el caso de arcabuces, escopetas o variadas piezas de artillería. Bajo estos presupuestos tiene lugar la aparición de los infantes portugueses y Don Juan: "Tocan un clarín, y ruido de desembarcar, y van saliendo el Infante Don Fernando, y Don Enrique y Don Juan Coutiño" (acot. v. 481). Para la ejecución de este ambiguo "ruido de desembarcar" es probable que se recurriese a la mezcla del bullicio y las pisadas de la tripulación al descender del barco y, quizá, el mismo pito o silbo que se utilizaba en los puertos durante el ataque de las naves. No sería tampoco descabellado incorporar la estridencia del barril de piedras, versátil a la hora de simular estruendo fuera de escena<sup>8</sup>.

En sentido metaliterario, Fernando perfila un breve tratado técnico del uso instrumental en la recreación de ambientes: "Mas, ¿qué trompeta es esta / que el aire turba y la región molesta? / Y por estotra parte / cajas se escuchan. / Música de Marte / son las dos" (vv. 854-868). Si hemos de atender a la anterior silva, la absorción de la jerga militar en la terminología teatral se hace patente en el cuerpo didascálico a través de expresiones como "tocar a marcha" o "tocar al arma", ambas destinadas a movilizar las tropas,

---

<sup>8</sup> Para el fingimiento del mar, de gran protagonismo en la escena áurea, existía tramoya de remarcable complejidad. En el tratado de Sabbatini ([1636] 2015) se detallan los pormenores técnicos para la construcción de máquinas y bastidores capaces de reproducir el movimiento de las olas. Navíos, delfines saltarines y arcoíris se incorporan en el teatro a medida que se retuerce la espectacularidad barroca. En este proceso, que se acentúa hacia la segunda mitad del XVII, tal y como documenta Recoules (1975: 134), a Calderón corresponde la novedad de sumar el terremoto a un catálogo de fenómeno naturales donde predominaban los rayos, truenos y relámpagos.

usualmente por medio de tambores, clarines o, como aquí, trompetas<sup>9</sup>. El conflicto bélico y diplomático entre ambas naciones se concreta en el microcosmos de la escena con los enfrentamientos cuerpo a cuerpo. En una acotación como “Vanse y tocan al arma. Salen, peleando de dos en dos, Don Juan y Don Enrique” (acot. v. 600) el eco de los instrumentos de guerra permite hacer captar al espectador que no se trata de una rencilla personal a espada e intuye, tras el paño, el movimiento de los ejércitos enemigos. De nuevo, el decorado verbal pinta los horrores del combate transformando, mediante las palabras de Fernando, el tablado en cementerio: “En la desierta campaña / que tumba común parece / de cuerpos muertos, si ya / no es teatro de la muerte, / solo tú, moro, has quedado, / porque, rendida, tu gente / se retiró (...)” (vv. 610-616).

Cuando la escena está revestida de tragedia o la acción se encamina hacia un punto de tensión dramática que culminará en desenlace negativo, aparecen las cajas destempladas o cajas roncadas. En el tercer acto, el infante Fernando reaparece transfigurado en “sombra fingida” o espíritu para guiar a Alfonso y Enrique hacia la victoria. La nueva construcción del personaje, que ha de ser identificado como perteneciente al mundo de los muertos y, al mismo tiempo, estandarte de la fe, se apoya en una simbología multisensorial: de un lado, visualmente aparece “de gala, con manto de su orden, de comulgar y con un hacha encendida en la mano (...)” (acot. v. 2649). Del otro lado, auditivamente las cajas destempladas tocan justo en el momento anterior a la llegada del día, cuando, con el sol, se revelará el ejército vencedor. La combinación de ambas piezas causa un desajuste con la realidad inmediata, donde Fernando es percibido como una presencia mesiánica transgresora de las leyes de lo corporal. Siendo Calderón un conocedor avezado del aprovechamiento de la tramoya y el aparato escenográfico en la comedia hagiográfica y el auto sacramental, espolea aquí la imagen de la fe reducida a un imaginario espectacular básico, pero efectivo. Como explica Aparicio Maydeu (1999: 21) al respecto de las comedias de santos: “es un teatro poco dado a sugerir lecturas múltiples de la comedia, y pretende no tanto aleccionar con el dogma como forzar a una fe visceral, la fe de la evidencia”. Ante el

---

<sup>9</sup> Así lo atestigua el *Diccionario de Autoridades* en una de las acepciones que ofrece para el término “marcha”: “Se llama en la Milicia el son que toca el tambor, o suena el clarín, con que da a entender se pongan en marcha los soldados”.

golpe del tambor, junto con el fuego de la tea, el espectador experimenta un desasosiego místico sugerido por el aturdimiento sensorial.

Pero Calderón aprovecha la tensión de la presencia de la guerra entre Marruecos y Portugal y la traslada al arco amoroso. Aquí, expresiones como “tocar al arma” adquieren entidad en el aparato de acotaciones implícitas, de modo que actúan en el texto como anunciador repentino de una acción disruptiva en escena. El primer encuentro a solas entre la pareja principal está marcado por un diálogo en el que Fénix trata de responder a las acusaciones de Muley y justificarse por el compromiso con Tarudante organizado por su padre. En el intercambio brusco de reproches y evasivas subyace el presentimiento de la muerte, que se verá acentuada con la profecía del segundo acto. Cuando la disputa alcanza su punto álgido, el ruido súbito de una caja desde dentro obliga a Fénix a abandonar precipitadamente la escena, dejando tanto a su pretendiente como al público en suspenso. De este modo, el recurso sonoro interviene en el enredo y permite jugar con la incertidumbre del triángulo amoroso mediante la inclusión de virajes repentinos en el planteamiento de la acción lógica.

Una vez se ha recuperado el ataúd de Fernando y desagraviado su nombre tras el reconocimiento del Rey, la última puntada emerge del lienzo trayendo consigo la vuelta a la calma. En los versos de cierre, el rey Alfonso de Portugal ordenará: “Al son de dulces trompetas / y templadas cajas marche / el ejército con orden / de entierro (...)” (vv. 2882-2885). Los soldados, entonces, abandonan la disposición bélica para convertirse en músicos, anunciando con los instrumentos la restauración del orden y, con ello, el desenlace de la obra. Aunque *post mortem*, se ha roto la melodía de cadenas que definía la realidad de los cautivos y, por primera vez en el desarrollo de la trama, el ruido cede paso a la música. La constancia de Fernando trasciende su cuerpo maltratado para immortalizarse. Al fin y al cabo, como afirmó Flaszen al respecto de aquel célebre montaje de Grotowski: “Al final el Príncipe se transforma en un himno vivo en homenaje de la existencia humana, a pesar de haber sido perseguido y humillado estúpidamente” ([1968] 2008: 77).

## BIBLIOGRAFÍA

---

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1636] (2017). *El príncipe constante*. En Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.). Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de [1615] (2005). "Prólogo al lector". En Nicholas Spadaccini (ed.), *Entremeses*. Madrid: Cátedra, pp. 91-94.
- DAVIS, Charles (1991). "The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama". En Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*. London: Westfield College, pp. 63-72.
- FLASZEN, Ludwik [1968] (2008). "El príncipe constante". En Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, pp. 75-77.
- GARCÍA, Ignacio (2016). "La armonía de las escenas. Una reflexión sobre teatro y sonido", *ADE*, n.º 161, pp. 80-87.
- RECOULES, Henri (1975). "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro", *Boletín de la Real Academia Española*, n.º 55, pp. 109-145.
- REICHWALD, Siegwart (2008). *Mendelssohn in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- SABATTINI, Nicola [1638] (2015). *Pratique pour fabriquer scenes et machines du theatre*. Rávena: Pietro de' paoli et Gio. Battista Giovanelli [ed. facsimilar].
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1617). *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*. Madrid: Luis Sánchez, pp. 104-105.
- VALLEJO, Javier. "El «Calderón» de Grotowski", *El País. Babelia*, 11 de marzo de 2006, en [http://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142035585\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142035585_850215.html) [29 de mayo de 2017].
- ZABALETA, Juan de [1659] (2016). *El día de fiesta por la tarde*. En Enrique Suárez Figaredo (ed.), *El día de fiesta en Madrid y sucesos que en él pasan, Lemir*, n.º 20, pp. 145-344.

## APUNTES SOBRE LA ENTRETENIDA, DE CERVANTES

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ

Universidad de Jaén

### *La entretenida* en el corpus dramático de Cervantes

Parece que una de las características del teatro de Cervantes, tanto el de la época “en la que representó y no publicó” como en la que “publicó porque no le dejaron representar” (Rey Hazas, 2006: 56), y que acaso se deba a su vinculación con los dramaturgos de la generación de 1580, a su apego un tanto polémico por un teatro de índole clasicista y a su desvinculación y desavenencia con la fórmula estipulada definitivamente por Lope de Vega, consiste en el fragmentarismo episódico y en la conformación de un elevado número de intrigas, que, en muchas ocasiones, no llegan a ensamblarse estructuralmente de un modo plenamente satisfactorio, aunque sea desde una elemental confrontación con el canon de Lope, sino que caminan en paralelo y, si llegan a rozarse, lo hacen solo de manera tangencial.

Ello no significa que sus comedias no estén armónica y coherentemente construidas, antes al contrario, por cuanto estas no bien encajadas intrigas, al cabo, están unificadas y cohesionadas, responden perfectamente al plan total de cada pieza teatral<sup>1</sup> y, casi siempre, por demás, están en clara función contrastiva entre sí, ya sea por convergencia o por divergencia. Así, *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia* se compone de hasta tres intrigas distintas: 1) la

---

<sup>1</sup> Talens y Spadiccini (1986: 69) subrayan que “el fragmentarismo episódico del enunciado [de las comedias de Cervantes] no se corresponde con un paralelo fragmentarismo en el plano de la enunciación teatral. En esta última existe una sólida estructura unificadora”.

de Reinaldos, Roldán y Angélica, 2) la de Bernardo del Carpio y Manfrisa y 3) la de Lauso, Corinto, Clori y Rústico. De las tres, las dos primeras se pueden agrupar, dada su misma afiliación al modo caballeresco, en una sola, mientras que la tercera, pastoril, camina por separado, no llega a integrarse del todo con la resultante de la unión de las otras, aunque se ciñan estructuralmente hasta en dos ocasiones. Empero, habida cuenta de que la intención de Cervantes con esta comedia no es otra que la desmitificación y desidealización de las dos grandes utopías literarias renacentistas: la caballeresca y la pastoril, tantas veces mezcladas entre sí en los libros pertenecientes a los dos géneros narrativos, terminan por estar unificadas. En *Los baños de Argel* nos topamos con cuatro intrigas, dos principales y dos secundarias: la de 1) don Lope y Zahara, 2) el entrecruzamiento amoroso de don Fernando de Andrada, Constanza, el Curalí y Halima, 3) la del viejo y sus hijos, Juanico y Francisquito, y 4) la de Tristán, el sacristán. A pesar de la aparente fragmentación estructural de la tragicomedia en distintos planos o cuadros, todas ellas terminan por integrarse y confluir con la primera, pues su solución definitiva en el texto, su desenlace, depende de esta, además de que responden al plan de dar una visión lo más completa posible de la conflictiva relación ente musulmanes y cristianos en el cautiverio argelino. En *La gran sultana* son tres las intrigas que conforman la encarnadura de la comedia, a saber: 1) la de Amurates y doña Catalina de Oviedo, 2) la de Lamberto/Zelinda y Clara/Zaida y 3) la de Madrigal. En el caso de este peculiar ensayo dramático sucede algo parecido, aunque con mayor cohesión interna, a lo acontecido en *La Casa de los Celos*: que las dos primeras están mejor ensambladas entre sí, en torno a la de Amurates y Catalina, que es la principal, mientras que la tercera parece estar más deslindada, menos hilvanada, hasta el punto de que Madrigal es el único que logra la libertad, no solo del cautiverio, sino también del amor, y aun de la propia ficción. *El laberinto de amor* se conforma asimismo de tres intrigas distintas: 1) la de Dagoberto y Rosamira, 2) la de Julia y Porcia y 3) la extraña de Tácito y Andronio. Al igual que en los casos de *La Casa de los Celos* y de *La gran sultana*, en esta comedia caballeresco-palatina se armonizan perfectamente, en torno a la de Dagoberto y Rosamira, las dos primeras, mientras que la de los dos capigorriones estudiantiles mantiene una relación problemática con ellas, hasta el punto de que no parecen guardar ninguna relación en el plan total de *El laberinto*, a no ser que se trate bien de un

intento de aproximación de dos orbes imaginarios contrapuestos: el caballeresco de la falsa acusación y el juicio de Dios con el de los estudiantes apicarados –un tipo de aproximación intergenérica que Cervantes hará más atinadamente en el seno del *Quijote*–<sup>2</sup>; bien de propiciar la entrada en el seno de la comedia del subgénero dramático del entremés<sup>3</sup>; o bien simplemente, como señalaba Carrasco Urgoiti (1984), porque se trate de una técnica manierista.

Frente a estas comedias, todas de la segunda época, se sitúan tanto las de la primera, *El trato de Argel*, *La tragedia de Numancia* y –de ser suya– *La conquista de Jerusalén por Godofre Gullón*, habida cuenta de que se singularizan por presentar una dimensión colectiva que integra y unifica todos sus componentes, como las restantes del volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, con la excepción de *La entretenida*, por cuanto *El gallardo español*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas* son ensayos dramáticos de un personaje, en derredor del cual giran todos los acontecimientos o todos los sucesos convergen en sus figuras.

Pues bien, *La entretenida* guarda una estrecha relación estructural con *La Casa de los Celos*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y *El laberinto de amor*, conforme al número de intrigas que la integran, que no son sino tres, a saber: 1) la de don Antonio, don Fernando, Marcela Osorio y don Ambrosio, 2) la de Cardenio, Marcela Almendárez y don Silvestre y 3) la de Quiñones, Ocaña, Cristina y Torrente<sup>4</sup>. Si bien, como acontece en *La Casa de los Celos*, en *La gran sultana* y en *El laberinto de amor*, las dos primeras intrigas se podrían unificar desde una óptica social, pues se centran en casos de amor de damas y caballeros principales, mientras que la tercera es de tipo ancilar. Dos bloques distintos que corren paralelos y que, pese a converger durante la representación interna del entremés<sup>5</sup>, no terminan por integrarse nunca del todo. Y es que, como sostiene Rina Walthaus (1994: 450),

---

<sup>2</sup> Véase Riley (2001: 51-71 y 203-215).

<sup>3</sup> De hecho, Casaldueiro (1966: 150) las relacionó estructuralmente al comentar que “unas escenas de entremés a cargo de dos estudiantes, Tácito y Andronio, sirven en cada jornada para que el enredo pase de una situación a otra”.

<sup>4</sup> Véase Casaldueiro (1966: 158-167) y Canavaggio (1977: 201 y 209-210).

<sup>5</sup> Sobre la metaficción en Cervantes, véase López de Abiada (1997), Cubero (1997), Hermenegildo (1999: 77-92) Canavaggio (2000: 147-163), Maestro (2013: 91-116) y Cazés (2014).

el mundo de los criados se presenta como un mundo bastante separado del de los amos (y yuxtapuesto a éste), lo que se debe también al hecho de que el autor ha concedido a esos personajes plebeyos una intriga propia extensa, de suficiente relieve individual y vitalidad para que [como acontece en esas otras tres comedias], con su carácter burlesco y entremesil, sirva de auténtico contrapunto a las acciones de los galanes y damas.

Si nos fijamos bien, esta doble intriga de amos y criados, que caminan a la par, pero independientes entre sí, es la misma que acaece en los libros III y IV del *Persiles* con la de Periandro y Auristela y la rebajada de Bartolomé y Luisa la talaverana, cuya redacción pudo acontecer casi a la par, en los últimos años de vida de su autor. Por otra parte, a la organización de la comedia en torno a estos dos grupos sociales, como sucede en *El laberinto de amor*, aunque invirtiendo la situación de preponderancia –en *La entretenida* la intriga de los criados se erige, si no en la principal, sí por lo menos en la que más desarrollo dramático exhibe y mayor funcionalidad arquitectónica alcanza<sup>6</sup>, lógicamente le corresponde un mundo estético propio: el de la comedia urbana de ambientación contemporánea para los caballeros y damas y el entremesil para los plebeyos; por lo que “una frontera a la vez social y estética separa así el mundo” (Canavaggio, 2000: 149) de unos y otros.

Sin embargo, esta subdivisión estructural de *La entretenida* en dos grandes intrigas o bloques, el de la nobleza media y el de los criados, halla apoyo, unión y coherencia en varios aspectos, como en el hecho de que los dos mundos tratan y se organizan en torno a las distintas pretensiones amorosas de los personajes masculinos sobre los femeninos; en que son todos amores malogrados, que no terminan en el consabido matrimonio final de las comedias al uso que enlaza a todas las parejas, y ello no tanto porque sea asimétrico el número de pretendientes con respecto al de las pretendidas, que también, cuanto porque pasa por ser, en su conjunto y en una lectura contrastada con el canon lopesco, una parodia de la comedia de enredo o de capa y espada fijada por el Fénix de los Ingenios, que en esos momentos estaba alcanzado una de sus cimas de tal modalidad dramática con piezas tales como *Mujeres y criados*, *La dama boba* y *El perro del hortelano*<sup>7</sup>; hasta el

---

<sup>6</sup> Véase Fleckniakoska (1972).

<sup>7</sup> “En gran parte, *La entretenida* es una denuncia paródica de los múltiples convencionalismos



punto, como acontece en múltiples ocasiones en el conjunto de la producción literaria de Cervantes, de que algunos personajes, en determinados pasajes, quieren para sí un papel ficcional, demostrando ser conscientes del suyo, similar al de la fórmula de Lope, como, por ejemplo, lo expresa el lacayo Ocaña a su señor, don Antonio, cuando le dice que:

anda conmigo al revés / fortuna poco discreta: / que, si tú fueras poeta, / quizá fuera yo  
marqués, / o, por lo menos, ya fuera / tu consejero y privado; / pero de mi corto hado /  
tamaño bien no se espera. / Hay poetas tan divinos, / de poder tan singular, / que  
puedan títulos dar / como condes palatinos; / y aun, si lo toman despacio, / en tiempo y  
caso oportuno, / no habrá lacayo ninguno / que no casen en palacio / con doncellas de  
la reina, / de valor único y solo: / que, por la gracia de Apolo, / esta gracia en ellos reina”  
(Cervantes, 1998, vv. 617-636).

Empero, cuando más conscientes son del papel de actor que cumplen, cuando más se distancian de la ficción es durante la representación del entremés, sobre todo Ocaña y Torrente, por cuanto son capaces de remitir la resolución de su “cuestión de amor” al libre entendimiento de los mosqueteros que presencian el espectáculo teatral en su totalidad. No obstante, aparte de la cohesión interna de *La entretenida* en derredor de estos temas ficcionales y metaficcionales, la comedia, como toda buena obra, presenta un sinfín de anticipaciones y retardaciones que evidencian el cuidado con que Cervantes pergeñó su entramado estructural.

---

de la comedia de enredo, de todos los procedimientos y fórmulas constantemente aprovechados por el fecundo Lope de Vega: convencionalismos de la intriga –equivocos, falsos obstáculos, desenlaces prefabricados–; convenciones de los temas a través del tratamiento burlesco de la tradicional *questione d’amore*; convencionalismo de los personajes: galán estereotipado, dama evanescente, gracioso impertinente y abusivo; convencionalismo de las formas y estilo” (Canavaggio, 2000: 157-158). Así lo creen la práctica totalidad de los estudios dedicados a esta comedia cervantina; véanse, entre otros, Avallé-Arce (1958), Casaldueiro (1966: 158-167), Flechniakoska (1972), Canavaggio (1977: 115-121), López Alfonso (1986), Zimic (1992: 221-262), Walthaus (1994), Cubero (1997), Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1998: XIX-XXXII), Cazés (2014) y García Aguilar (2015). No obstante hay algunos críticos que, si bien no están del todo en desacuerdo, disuenan un tanto de esta interpretación; así, Arellano (1995: 52) señala que “muchas dimensiones irónicas están ya en la Comedia nueva: considerar que en la comedia de enredo lopiana los padres son siempre honorables garantes del honor, rígidamente mantenido, etc., es adoptar una visión muy reducida, y ciertamente errónea, que conduce a nuevos desvíos. Cervantes ofrece, sin duda, un juego complejo [en *La entretenida*], con notas de burla, ironía y parodia, pero en ese sentido no habría una radical innovación ni un enfrentamiento “programático” con la Comedia nueva, que explota no menos esos elementos”. Véase igualmente, Maestro (2000: 308-311).

Cervantes, pues, ensaya por lo abultado, en su dramaturgia, con tres modelos distintos de organización estructural, siempre en función de los intereses que persigue en cada una: 1) las de ambiente y/o personaje colectivo, como *El trato de Argel*, *La tragedia de Numancia* y, hasta cierto punto, *La conquista de Jerusalén*, 2) las que giran alrededor de un personaje central, como *El gallardo español*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*, y 3) las que presentan varias intrigas simultáneas y paralelas, como *La Casa de los Celos*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor* y *La entretenida*. En ellas alterna, como en sus narraciones de largo y corto aliento, la estructura típica del viaje con la estática en torno a un espacio único –como en el caso de *La entretenida*, que es una comedia urbana, madrileña, de ambientación doméstica–, cuando no se combinan las dos.

Si conforme a su peculiar estructura *La entretenida* constituye una variación uno de uno de los modos con los que Cervantes construye sus ensayos dramáticos, el hecho de que se trate de una concepción irónica y, probablemente, paródica de la comedia de enredo, la empareja con *La Casa de los Celos*, comedia que, como hemos dicho, pone en solfa el sublimado mundo de los caballeros aventureros y de los pastores. Es más, tanto los amores de esta “comedia de magia” (Casalduero, 1966: 60) como los de aquella no llegan a materializarse: son todos frustrados –con la salvedad de que Clori acepta no por amor sino por dinero como pareja a Rústico, lo que comporta, a su vez, que Lauso y Corinto fracasen en sus pretensiones–. Sucede que Cervantes pretende, con estas dos comedias, denunciar los desmanes y excesos de los convencionalismos que a propósito del amor se realizan en tales géneros, independientemente de que sean novelescos o dramáticos, al tiempo que indagar y proponer nuevas posibilidades literarias.

### **Las relaciones intratextuales del entramado amoroso de *La entretenida***

Aparte de estas conexiones, *La entretenida* teje una tupida red de vinculaciones internas con el resto de la obra de Cervantes. Por lo pronto, guarda una evidente relación, por contraste, con *El laberinto de amor*<sup>8</sup>, en razón de que una constituye el reverso de la otra. Ambas comedias, entre

---

<sup>8</sup> Véase Casalduero (1966: 158-159).

otros asuntos, plantean dos cuestiones que vertebran la producción artística de Cervantes de principio a fin, cuales son el confinamiento al que son sometidas las mujeres por los garantes de su honra, independientemente de que los responsables sean sus padres, sus hermanos o sus maridos, y los matrimonios concertados a espaldas de las contrayentes.

El enclaustramiento femenino adquiere especial incidencia en la historia del viejo Carrizales y la joven Leonora, en *El celoso extremeño*; en la del duque de Ferrara y Cornelia, en *La señora Cornelia*; en la de don Fernando y Margarita, en *El gallardo español*, y en la de los hijos de don Diego de la Llana, en *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Ocurre, no obstante, que el encerramiento de Marcela Osorio por parte de su padre en el monasterio de Santa Cruz, en *La entretenida*, responde principalmente a un intento de salvaguardarla de la fementida acción de los *pisaverdes* cortesanos toda vez que han decidido abordar su seducción, o sea *a posteriori* y no, preventivamente, *a priori* como acostumbran a hacer aquellos. Curiosamente una medida que, aunque no deja de ser contradictoria con el resto de la producción de Cervantes, se registra con cierta frecuencia en los textos finales de su carrera, al menos en lo concerniente a su publicación<sup>9</sup>, pues que recluya a su mujer es lo que aconseja el rufián Lugo al *marido*, en *El rufián dichoso* (vv. 343-450); y no estarse quieta en su casa es lo que origina el cúmulo de padecimientos de Ambrosia Agustina en el *Persiles* (III, XII) y, justamente, lo que le recriminan su esposo, Contarino de Arbolánchez, y su hermano, Bernardo Agustín. Estas prevenciones que, aunque severas, parecen lógicas, si bien confirman la poca seguridad que se tenía en la honra de la mujer en la época, a la luz de los galanteos de la gente ociosa de barrio y de los “mancebitos cuellierguidos” (Cervantes, 2016, VIII, v. 433) de la Corte, “ciertos pequeños, que tenían fama de ser hijos de grandes que, aunque pájaros noveles, se abatían al señuelo de cualquier mujer hermosa, de cualquiera calidad que fuese” (Cervantes, 2015, III, VIII, 316), como el noble amigo andaluz de Cardenio, don Fernando, que seduce a Dorotea y pretende arrebatarse a su amada Luscinda, en *El ingenioso hidalgo*; Rodolfo, que rapta y

---

<sup>9</sup> De hecho, Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1998: XVI-XVII) han establecido a este tenor una interesante relación entre el peculiar caso de Marcela Osorio y el histórico de Cervantes a propósito del distanciamiento con su hija natural, Isabel de Saavedra, a causa de sus amoríos y matrimonios con Diego Sanz del Águila, Juan de Urbina y Juan de Molina.

viola, sin inmutarse, a Leocadia, en *La fuerza de la sangre*; el virote Loaisa, que adopta por misión expugnar la fortaleza de la joven Leonora, en *El celoso extremeño*; o don Diego de Carriazo, que ultraja fríamente a la madre de Constanza, en *La ilustre fregona*. Es así como Cervantes, al ensayar en *La entretenida* la faz contraria del encerramiento obligado de la mujer, señala que, aunque se mantenga firme en sus propósitos y a pesar de la incuestionable certeza que esconde la letrilla popular que reza “madre, la mi madre, / guardas me ponéis; / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis” (III, 2319-2322, 107), puede ser vilmente atropellada por los hombres.

El tema de los matrimonios concertados en los que no se tiene en consideración la voluntad de las hijas, como ocurre en *El laberinto de amor* con el que organizan el duque Federico y Manfredo a espaldas de Rosamira, o en *La entretenida* entre don Pedro Osorio y don Antonio de Almendárez sin contar con la opinión de Marcela, así como el de la otra Marcela con su primo don Silvestre de Almendárez, constituye la cuestión capital de un significativo número de historias de amor de Cervantes, desde *La Galatea* hasta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Piénsese, pongamos por caso, en la boda que acuerdan el venerable Aurelio, padre de Galatea, con un rico pastor portugués de las orillas del río Lima, a instancias del rabadán mayor de todos los aperos, en *La Galatea*; en la del padre de Luscinda con don Fernando, en *El ingenioso hidalgo*; en la de Carrizales con los padres de Leonora, en *El celoso extremeño*; en la de Camacho el rico con los padre Quiteria, en *El ingenioso caballero*; en la Ortel Banedre con los padres de Luisa la talaverana o la del anciano tío de Isabel, Alejandro Castrucho, con un sobrino suyo de Capua, en el *Persiles*. En el caso principal de *La entretenida*, el casamiento concertado entre don Pedro y don Antonio se vuelve en contra de ellos, por cuanto Marcela concede finalmente una cédula matrimonial a don Ambrosio firmada de su puño y letra. De poco, pues, le sirve a su padre la prevención del confinamiento de su hija y querer decidir su futuro sin contar con su beneplácito. Don Antonio, por su lado, recibe el correctivo que se merece, así por los retoricismos, excesos y afectaciones de su amor, como, sobre todo, por no asegurarse la reciprocidad de Marcela y haber tratado de su casamiento, no directamente con ella, sino con su padre a sus espaldas, como si no estuviera interesada. Su talante de galán convencional, preso del formulismo social de la honra entendida como presunción, queda al descubierto nada más enterarse

de la existencia del contrato de su amada y su rival, pues, aunque la firma de ella pudiera ser falsa, opta por retirarse de la contienda, con el expediente de que “ya el honor titubea de Marcela” (v. 2855), de que “doncella de escritorios, / de públicas audiencias, / de pruebas y testigos, / no es para mí” (vv. 2860-2863); y es que “primero” que la ley del amor “es la del honor” (v. 1131).

Por otro lado, el esquema cuadrangular de la intriga principal de *La entretenida*, compuesto por la dama amada, Marcela Osorio, dos galanes pretendientes, don Antonio y don Ambrosio, y el amigo confidente de uno de ellos, don Francisco, es el mismo, aunque con las variantes oportunas en cada caso, que se registra en la de Elicio, Erastro, Galatea y el rico pastor de las orillas del río Lima en *La Galatea*; en la de Eugenio, Anselmo, Leandra y Vicente de la Roca, en la Primera parte del *Quijote*; en la de Avendaño, Carriazo, Constanza y don Pedro, en *La ilustre fregona*; en la de Lauso, Corinto, Clori y Rústico y, en cierto sentido, en la de Reinaldos, Malgesí, Angélica y Roldán en *La Casa de los Celos*. Lo más llamativo del esquema de la intriga de *La entretenida* no solo estriba en que cada personaje no esté a la altura de las circunstancias del papel que tiene asignado, sino principalmente en la índole evanescente de Marcela Osorio, que no comparece en escena en toda la comedia, por mor de su enclaustramiento: “una noche la sacó / su padre, y se la llevó; / pero adónde, no se atina” (vv. 214-216). Esta condición suya no es del todo novedosa en la producción literaria de Cervantes; Dulcinea tampoco tiene presencia física en el *Quijote*, singularmente en *El ingenioso hidalgo*, que es cuando existe como creación y pura abstracción en la mente de don Quijote y como recreación en la de Sancho, ya que, en *El ingenioso caballero*, se materializa en los diversos personajes cuyo papel representan. Con todo y con eso, así como Dulcinea encarna originalmente en Aldonza Lorenzo, así también Marcela Osorio tiene, momentáneamente, su reflejo, en el proscenio, en Marcela Almendárez, originando, mientras dura el embeleco y la confusión, el enredo de la comedia.

Keith Whinnom (1971: 14), al tratar las distintas propuestas que las autoridades médicas ofrecían como remedio para curar la *aegritudo amoris*, comentaba que la primera consistía en que “le sea dada al amante la muchacha a quien quiere”, mientras que la segunda aconsejaba “reducir algo la inflamación cerebral del amante haciéndole satisfacer su deseo sexual,

aunque sea temporalmente, con otra mujer". Don Antonio, que no puede enfriar su calentura amorosa con su amada Marcela a causa de su ausencia, parece buscar consuelo, si no en una tercera, sí al menos en la copia que de su amada habita en su casa: su propia hermana: "De continuo trae en la boca / mi nombre –dice ella–, a hurto me mira, / gime a solas y suspira, / las manos me besa y toca; / y da por disculpa desto, / que me parezco a su dama, / que de mi nombre se llama" (vv. 515-521). Normal, pues, que Marcela, su hermana, ande tan confundida en lo concerniente a las pretensiones amorosas reales de su hermano:

D. ANTONIO (...) aun tiene más,  
que se te parece mucho.  
MARCELA [Aparte] ¡Válame Dios! ¿Qué es aquesto?  
¿Si es amor éste de incesto?  
Con varias sospechas lucho.  
¿Es hermosa?  
D. ANTONIO Como vos,  
y está bien encarecido (185-190).

Y es que el incesto, entre otros posibles motivos, le sirve a Cervantes para escarnecer los excesos que en nombre del amor hacen y cometen los enamorados literarios, imbuidos de una retórica amorosa de corte neoplatónico que no se ajusta, en muchas ocasiones, con la cruda realidad. Uno de los tópicos amorosos más utilizados de esta teoría filigráfica es la de tener el amante la huella impresa en el alma de la imagen de la amada, como le ocurre a don Antonio con Marcela Osorio: "¡Téngote siempre delante, / y no te puedo alcanzar" (I, 561-562, 41). Retórica amorosa que no sirve sino para echar aun más leña al fuego en las sospechas de su hermana ("Para temer y pensar, / ¿esto no es causa bastante?" [vv. 563-564]), de las que ahora, tras escuchar estos versos, también participa su criada Dorotea: "Sí, por cierto. Nunca estés / sola, si fuere posible; / de que aspire a lo imposible, / jamás ocasión le des; / rómpase en tu honestidad, / en tu advertencia y recato, / la fuerza de su mal trato, / que nace de ociosidad" (vv. 565- 572).

El malentendido entre los hermanos don Antonio y Marcela de Almendárez, que enlaza las dos intrigas de amores entre nobles de medio pelo, bordea, pues, el incesto, por lo menos en la estimación de ella, que siente cierta complacencia –más que la que le suscita su prometido– y de su

criada Dorotea; aunque no sobrepasa la linde de la comicidad y el enredo, es la vez que Cervantes lo trató con más empaque y relieve. Evitó cautelosamente la posibilidad de un amor imposible por cognación horizontal de primer grado de parentesco entre los hermanastros Carriazo y Constanza, en *La ilustre fregona*, al hacer que fuera Avendaño y no él quien se prendara de la fregona que no friega. El tabú se soslaya, aunque tan solo sea porque han sido criados confraternalmente, en *La española inglesa*, entre Ricaredo e Isabela. Sin olvidarnos de que Periandro y Auristela, siendo amantes, viajan en calidad de hermanos fingidos, en el *Persiles*, en donde se juega, por falta de datos sobre la historia tanto para el lector como, sobre todo, para los personajes que acompañan a los protagonistas, con una, al menos, ambigua relación de afecto. Otro tipo de incesto que no llega a la consumación, este por cognación vertical de segundo grado de parentesco, es el vehemente deseo, impropio de un monarca, que embarga al rey por Belica, la gitana que resulta ser su sobrina Isabel, en *Pedro de Urdemalas*. No se olvide que en *La entretenida* hay otro, esta vez por cognación horizontal de segundo grado de parentesco, entre los primos hermanos Marcela y Silvestre de Almendárez, prometidos en concertado matrimonio. Este tipo de relación era considerada ilegítima en orden a que formaba parte de los impedimentos matrimoniales universales de derecho natural y particulares de derecho eclesiástico, aunque era practicada por las familias de la realeza y la alta nobleza, previa autorización por parte del papa –o de la autoridad competente en su nombre– y mediante la concesión de una dispensa. En la pieza se cruza con la impostura del estudiante Cardenio, que es tan apocado como su tocayo quijotesco, y termina igualmente frustrado por la negativa pontifica a permitir el enlace. Ciertamente, no tenía visos de prosperar, tanto por los escrupulosos recatos de don Silvestre en lo concerniente a la honra pública de su amada como por la nula reacción de Marcela ante su primo, quizá porque “casamientos de parientes / tienen mil inconvenientes” (vv. 2989-2990).

*La entretenida*, si bien salvando las distancias oportunas, se sitúa tras la estela abierta por *La Celestina* de Fernando de Rojas, en tanto en cuanto los verdaderos protagonistas de la obra son los criados. Ellos, como sus señores, protagonizan su propia y autónoma historia de amor, que sigue por los mismos derroteros que la de sus amos, con disputas entre los pretendientes, celos, rivalidades sociales, miramientos de honra, desdenes, etc.; para terminar,

como las otras dos, sin ninguna relación firme, sin matrimonio, todos solos con sus pasiones auestas. El amor que ponen sobre el tablado es, por lo tanto, de la misma índole que el de las otras dos, aunque los sentimientos de ellos parecen más auténticos, más verdaderos y sinceros, más genuinos que los de sus señores. Su superioridad, no obstante, no reside en que las relaciones entre ellos sean más loables que las de sus amos, sino en que “los criados son los únicos personajes de la pieza que tienen conciencia clara de estar en el teatro representando una comedia” (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1998: XXVII), son capaces de salirse de su papel ficticio, distanciarse de las convenciones literarias de las que son presos los elevados amadores.



## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1958). "On *La entretenida*", *Modern Language Notes*, n.º 78, pp. 418-421.
- CANAVAGGIO, Jean (1977). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. París: PUF.
- CANAVAGGIO, Jean (2000). *Cervantes entre vida y creación*. Alcalá de Henares: CEC.
- CARRASCO URGOITI, M.ª Soledad (1948). "Cervantes en *El laberinto de amor*", *Hispanic Review*, vol. 48, n.º 1, pp. 77-90.
- CAZÉS, J. Dann (2014). "Teatro dentro del teatro en los dramas de Cervantes", *Atalanta. Revista de Letras Barrocas*, vol. 2, n.º 1, pp. 29-51.
- CERVANTES, Miguel de (1998). *La entretenida. Pedro de Urdemalas*. En F. Sevilla ARROYO y A. Rey Hazas (eds.), *Obra Completa*, vol. 16. Madrid: Alianza, pp. 19-134.
- CERVANTES, Miguel de (2015). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En I. Lerner e I. Lozano-Renieblas (eds.). Barcelona: Penguin Clásicos.
- CERVANTES, Miguel de (2016). *Viaje del Parnaso y poesía sueltas*. En J. Montero Reguera, F. Romo Feito y M. Cuiñas Gómez (eds.). Madrid: RAE.
- CUBERO, Carmen (1997). "En torno a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro". En J. M. López de Abiada, P. Ramírez Molas e I. Andrés Suárez (coords.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, pp. 59-71.
- CASALDUERO, Joaquín (1966). *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (1972). "Quelque propos sur la *Comedia famosa de La entretenida*", *Anales Cervantinos*, n.º11, pp. 17-32.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2015). "Lectura de *La entretenida*". En L. Gómez Canseco (coord.), *Estudios y Anexos a Cervantes, Comedias y tragedias*, 2 vols., tomo II. Madrid: RAE, pp. 135-146.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1999). "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina". En C. Poupenny Hart, A. Hermenegildo y

- C. Oliva (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de su tiempo*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 77-92.
- LÓPEZ ALFONSO, F. J. (1986). "La entretenida, parodia y teatralidad", *Anales Cervantinos*, n.º 24, pp. 193-205.
- LÓPEZ DE ABIADA (1997). "Hacia Cervantes: de formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro". En J. M. López de Abiada, P. Ramírez Molas e I. Andrés Suárez (coords.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, pp. 31-47.
- MAESTRO, Jesús G. (2000). *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- MAESTRO, Jesús G. (2013). *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum.
- REY HAZAS, Antonio (2006). "Cervantes como dramaturgo". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Cervantes y/and Shakespeare*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 51-78.
- REY HAZAS, Antonio; SEVILLA ARROYO, Florencio (1998). Introducción a Cervantes. *La entretenida. Pedro de Urdemalas*. En *Obra Completa*, vol. 16. Madrid: Alianza, pp. I- LIV.
- RILEY, Edward C. (2001). *La rara invención*. Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Crítica.
- TALENS, Jenaro, y SPADICINI, Nicholas (1986). Introducción a Cervantes. *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*. Madrid: Cátedra, pp. 11-79.
- WALTHAUS, Rina (1994). "Contrapunto, distancia, aislamiento: La entretenida de Cervantes como drama barroco". En *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*. Kassel: Reichenberger, pp. 447-462.
- WHINNOM, Keith (1971). Introducción a Diego de San Pedro. *La cárcel de amor*. En *Obras Completas II*. Madrid: Castalia, pp. 7-66.
- ZIMIC, Stanislav (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.

# LOPE, ARTELOPE Y LAS TRADUCCIONES

MARCO PRESOTTO

Università di Bologna

## Potencialidades de la herramienta digital

La realización de la Base de datos de acceso libre *Artelope*, que se ha desarrollado a lo largo de los últimos años, constituye un gran evento dentro de la filología española dedicada al teatro del Siglo de Oro, pero no solo. Además de su importancia por los datos que proporciona, el resultado representa un modelo formal potencialmente aplicable a otros *corpora*, y es de esperar que esto ocurra, tanto en el teatro clásico como en ámbitos afines<sup>1</sup>. La enorme potencialidad de *Artelope*, ya evidente, se desplegará con los años; finalmente existe una manera de navegar en el inmenso legado teatral de Lope, entre argumentos, ámbitos temáticos, características dramáticas, peculiaridades escénicas. Ya tan solo los datos estrictamente bibliográficos son una fuente actualizada y de acceso inmediato para quien quiera obtener informaciones y referencias sobre cada una de las más de cuatrocientas comedias de Lope.

La bibliografía secundaria recogida en *Artelope* es realmente asombrosa (Presotto 2013). Se trata de una labor magna que se llevó a cabo en varios

---

<sup>1</sup> Fausta Antonucci coordina actualmente un proyecto de investigación italiano (PRIN 201582MPMN) que prevé la realización de una Base de datos de argumentos de Calderón a partir del modelo de *Artelope*.

años<sup>2</sup>; ante la dificultad objetiva de dominar un campo tan extenso, se ha intentado organizar el sistema de recolección de los datos para ofrecer un resultado final coherente. En los criterios adoptados, las limitaciones han sido muchas, dado que el afán de exhaustividad ha tenido en algunos casos que someterse a las necesidades del rigor metodológico. Nos hemos referido principalmente a una selección de los mayores repositorios utilizados por la comunidad científica, cuyas informaciones hemos comparado y, cuando ha sido necesario, averiguado directamente. Así se han vaciado y confrontado, además de los manuales bibliográficos en papel anteriores a la era digital, las Bases de datos de *MLA Bibliography*, *Bibliografía de la Literatura española*, *Dialnet*, *La casa di Lope* y, ante una duda o una discrepancia, se ha acudido a los sitios de la publicación y a otros motores de búsqueda. Finalmente, aun sin proceder de un contacto directo con la referencia bibliográfica (con la excepción de las publicaciones digitales), el dato insertado resulta más fiable con respecto a cada una de las fuentes consultadas. El investigador no podrá dar por acabada su búsqueda, pero la labor se habrá abreviado de manera notable<sup>3</sup>.

Además de los datos de mayor importancia, que dan cuenta de ediciones antiguas, ediciones modernas y bibliografía secundaria, en *Artelope* se insertó también un apartado dedicado genéricamente a las "traducciones y versiones". La conciencia de la necesidad de recoger diversas tipologías textuales para la reconstrucción completa del *corpus* bibliográfico en torno a las obras de Lope se enfrenta aquí con la dificultad de definir estas mismas tipologías. "Traducción" parece a primera vista el término más obvio para definir la transcodificación lingüística de un objeto literario, aunque tampoco en esto falten las trampas; en el caso del texto teatral, el término es matizable y muchas veces se solapa con el de "versión" o "adaptación", palabras

---

<sup>2</sup> Remito al enlace <http://artelope.uv.es/> - investigadores(consultado el 28 de agosto de 2016) para el listado de los participantes de *Artelope*. En la última fase, se han dedicado especialmente a ello Fausta Antonucci, Marco Presotto, Eva Rodríguez García y José Martínez Rubio. La revisión formal está ahora a cargo de Josefa Badía y Marco Presotto.

<sup>3</sup> Son muy útiles las Bases de datos que ofrecen "descriptores", aquellas indicaciones sobre el contenido que nos permiten asociar una comedia de Lope a un producto científico que no cita la pieza en su título. En este sentido, es importante la distinción, por ejemplo, entre *Dialnet* o el mismo metabuscador de la Biblioteca Nacional Española *El Buscón*, con respecto a *MLA Bibliography*, *Bibliografía de la literatura española* o *La casa di Lope*, que permiten estas búsquedas, aunque con diferencias notables.

genéricas que cubren un abanico aún más amplio de textos. En un ámbito artístico dominado por la reescritura y el plagio, que periódicamente conoce el apogeo y la crisis de la refundición (al principio, hasta la auto-refundición), llegar a definir el término "versión" para nuestro *corpus* teatral y convertirlo en objeto de búsqueda bibliográfica en los repositorios es una tarea realmente ardua, aunque indispensable para apreciar las modalidades de construcción de un canon, los espacios de irradiación de una estética y unos mecanismos dramáticos; en fin, para comprender en su totalidad el impacto del teatro de Lope en la cultura occidental y el mundo globalizado.

En este *mare magnum* de las reescrituras, y a sabiendas de que es un tema sobre el que habrá que volver, me dedicaré aquí solamente a unas consideraciones relativas a las referencias denominadas "traducciones" presentes en *Artelope*, intentando apuntar la utilidad que puede tener en su conjunto la información recogida hasta aquí y con la ambición de esbozar un posible camino para afinar el sistema de recolección de este específico objeto bibliográfico que llamamos "traducción" relacionado con el fenómeno que nos interesa, el teatro de Lope. La extracción de los datos actualmente presentes en *Artelope* relativos a traducciones ofrece un resultado limitado, sin duda significativo en cuanto a tendencias y ámbitos de estudio que merecen mayor atención, pero muy lejos de ser exhaustivo. Esto depende del método de recolección de las referencias, que es el mismo utilizado para la bibliografía secundaria (es decir, acudir a las bases de datos que han sido seleccionadas con una perspectiva distinta). En primer lugar, si la traducción no está asociada al autor Lope de Vega o a la obra a través de descriptores, nunca se podrá extraer de los repositorios, y en general hacen falta instrumentos más específicos con respecto a los que sirven para extraer datos sobre estudios o ediciones modernas en la lengua original.

En todo caso, de las 232 referencias a traducciones que recoge actualmente *Artelope*, relativas a 70 comedias distintas, ya el panorama se presenta muy interesante y se entrevén en mi opinión numerosas líneas de investigación. Como es sabido, *Fuenteovejuna* representa un *unicum* en la época contemporánea<sup>4</sup>. De las 43 referencias bibliográficas de traducciones de

---

<sup>4</sup> Siendo esta pieza teatral parte del canon occidental, aparece aquí con mayor evidencia el problema de las reediciones de una misma traducción, aspecto significativo para la compilación de este apartado. A menudo, el proyecto editorial contemporáneo no corresponde con una nueva labor de traducción, y en algunas lenguas se ha vuelto a publicar

esta pieza presentes ahora en *Artelope*, hay que quitar siete casos de reediciones explícitas de una misma traducción, reduciéndose por lo tanto a 36, divididas de manera previsible entre las principales lenguas europeas, en primer lugar al inglés, pero también al ruso y polaco<sup>5</sup>. Con mucha diferencia, están luego las traducciones de comedias pertenecientes al canon, como *La estrella de Sevilla* (que no es de Lope, 13); *El caballero de Olmedo*, *La dama boba*, *La moza de cántaro* (8); *El castigo sin venganza*, *El perro del hortelano*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (6); hay que añadir también *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (10), cuyo éxito de traducción está confirmado también por la extensa bibliografía secundaria realizada en el último siglo. Sorprende un poco más *El mayor imposible* (10), comedia quizá más estudiada por su relación con la refundición de Moreto: no se trata de un éxito editorial moderno, sino de una obra que debió de circular mucho ya a partir del siglo XVII, con traducciones de la época al francés, italiano, neerlandés y alemán. Finalmente, las demás referencias no ofrecen otros datos de gran interés<sup>6</sup>. Hay un cierto equilibrio entre las lenguas usadas, con una mayor presencia del inglés; una menor cantidad, pero significativa a partir del siglo XX, se debe al ruso y al polaco<sup>7</sup>. Según los actuales datos de *Artelope*, son 17 las comedias de Lope que conocen más de tres traducciones. Como es de imaginar, la absoluta mayoría de ellas se realizó en el siglo XX, aumentando con el ingreso de algunas obras de Lope en los programas didácticos de escuelas y universidades.

Como en parte es sabido, la actividad de traducción en el bloque soviético anterior a la caída del muro es significativa. Desde 1945 hasta 1991,

---

el mismo texto a lo largo de decenios. Posiblemente, aquí habrá que redactar una sola ficha bibliográfica con indicaciones en nota de todas la reediciones, pero implica un control exacto del origen de la traducción.

<sup>5</sup> Exactamente se trata de 11 traducciones al inglés, 6 al francés, 6 al ruso, 6 al italiano, 4 al polaco, 1 al hebraico, 1 al alemán y 1 al árabe. Casi todas estas traducciones se hicieron en el siglo XX, con la excepción de dos al francés y la del Conde Von Schack que se realizaron en la primera mitad del siglo XIX, y tres más recientes editadas en los últimos años. Remito a *Artelope* para las referencias completas.

<sup>6</sup> *El maestro de danzar* conoce 6 traducciones; *Lo fingido verdadero*, 5; las siguientes comedias cuentan con 4 traducciones: *El anzuelo de Fenisa*, *Castelvines y Monteses*, *Si no vieran las mujeres*, *La pobreza de Reinaldos*, *La amistad pagada*.

<sup>7</sup> Las principales lenguas usadas son: Inglés (50), Italiano (43), Alemán (39), Francés (38), Ruso (17), Neerlandés (11), Polaco (8).

*Artelope* recoge 23 traducciones en varias lenguas del área, no solamente al ruso<sup>8</sup>. En 1954 (reeditado en 1955) salió en Moscú un libro en dos volúmenes *Izbrannye dramaticheskie proizvedenia*, que contiene la traducción de obras del canon (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *La Estrella de Sevilla*, *El perro del hortelano*), pero también *La boba para los otros y discreta para sí*, *La viuda valenciana*, *El ausente en el lugar*, *El maestro de danzar*, *La discreta enamorada*, *La villana de Getafe*, *La moza de cántaro*; esta última ya se había publicado en Leningrado en 1946, en Bucarest traducida al rumano en 1943 y al polaco en Varsovia en 1954, y siguió publicándose al polaco (1955) y al checo (1964); además, *La discreta enamorada* volvió a publicarse en 1959 en checo y *El maestro de danzar* en eslovaco en 1962<sup>9</sup>. *Lo fingido verdadero* conoce traducciones justo después de la guerra en 1944 al checo. *La estrella de Sevilla* se tradujo al estonio en 1962 y al rumano en 1985. Si consideramos que tal actividad editorial a menudo está relacionada con la existencia de una cartelera teatral que comprende las obras de Lope, parece evidente la importancia de estos datos, cuyo estudio contribuye a reconstruir un tejido cultural que implica la estética dramaturgica del Fénix. De hecho, contamos con algunos ensayos sobre el tema, aunque quizá hace falta una monografía específica y exhaustiva sobre el fenómeno en su conjunto (véase Eminowicz-Jasowska 1981 y Aszyk 2008, 2010)<sup>10</sup>. La presencia del teatro clásico español en Rusia, tanto en las carteleras teatrales como en las editoriales, ha sido objeto de estudio por lo menos desde el ensayo de Weiner de 1969 y sucesivos (véase Ryjik 2010, 2019). Lo que interesa mayormente, en el caso de Lope, es la peculiaridad del canon ruso con respecto a España u a otros contextos europeos, con piezas muy representadas como *El maestro de danzar* (véase Siliunas 2003) y otras canónicas que nunca se pusieron en escena: *El castigo sin venganza* cuenta con tres traducciones publicadas en los últimos dos siglos (Ryjik 2010:188).

---

<sup>8</sup> 11 de las 23 traducciones son de *Fuenteovejuna*, muchas de ellas al polaco.

<sup>9</sup> También es de 1991, ya entrando en otra era política y cultural, el volumen publicado en Moscú con el título *Dramy i Komedii* que contiene las traducciones de *Fuenteovejuna*, *La estrella de Sevilla*, *El maestro de danzar*, *El perro del hortelano*, *La viuda valenciana*, *La dama boba*.

<sup>10</sup> Quiero agradecer a Ursula Aszyk, de la Universidad de Varsovia, que me haya proporcionado informaciones importantes sobre este tema.

## Las traducciones antiguas

Merecen un razonamiento aparte las referencias de traducciones antiguas, en especial del siglo XVII o principios del XVIII, donde la dificultad de recolección de los datos aumenta sensiblemente por el problema de la autoría, siendo además por lo común reescrituras muy libres del texto originario<sup>11</sup>. Si nos ceñimos al punto de vista bibliográfico, el criterio principal debería ser, en principio, el de la presencia del nombre de Lope en el proyecto de la traducción, es decir, su uso funcional como descriptor del objeto editorial con fines promocionales. Soy consciente de la limitación drástica que esto supone y que puede perderse una cantidad realmente importante de referencias para reconstruir la difusión de temas, motivos y estructuras dramáticas de Lope, pero los instrumentos actuales impiden, con una perspectiva meramente catalográfica, mayores ambiciones. Cualquier otra opción me parece inviable; queda abierto el muy provechoso camino de la investigación literaria comparada y filológica. Las adaptaciones, reescrituras o simples aprovechamientos de un mismo tema, caracterizan las traducciones del siglo XVII, que son sustancialmente *stage-oriented*, importante peculiaridad que se opone tendencialmente a las traducciones *reader-oriented* que predominan en el período sucesivo.

De las 232 referencias hoy recogidas en *Artelope*, 30 son del siglo XVIII-XIX y tienen que ver generalmente con un afán literario erudito típico de la cultura alemana (14) y francesa (12 del XIX, 10 del XVIII). Estos datos revisten notable interés por la influencia que pudieron tener en la construcción de una idea de teatro europeo. El caso francés, en particular, ha sido objeto de la reciente tesis doctoral de Francesca Suppa (2015), que intenta poner orden en este intrincado panorama de la recepción del teatro de Lope en Francia, donde el concepto de traducción es uno de los muchos que deben manejarse para dar cuenta completa del fenómeno. Es interesante su reconstrucción de la recepción del teatro de Lope, especialmente por parte de los *philosophes* y en particular de Voltaire, cuya dura crítica siempre va asociada a una visión comparada del teatro europeo que, a partir de la obra de Shakespeare, se

---

<sup>11</sup> Corbellini (2013), que estudia *Lo fingido verdadero*, remarca la necesidad de una terminología adecuada para distinguir las diferentes tipologías de reescrituras, que en su caso tienen que ver con el éxito del tema de San Ginés en el teatro europeo.



refiere varias veces a Lope pero está relacionada con la lectura del teatro de Corneille. Voltaire conoció el *Arte nuevo* que hasta llegó a traducir parcialmente (Couderc 2010:123-125), pero leyó quizá menos su teatro. La conocida afirmación "Es seguro que un hombre que hizo mil comedias no hizo ni una buena" (*apud* Couderc 2010: 124), deriva en parte de la lectura de las traducciones francesas de primeros del siglo XVIII, fragmentarias y peculiares<sup>12</sup>. Es evidente que la realización de una Base de datos bibliográfica sobre las traducciones puede convertirse en un instrumento potente para la reconstrucción de modelos ideológicos y estéticos.

Las traducciones publicadas con el nombre de Lope en el siglo XVII tienen a menudo una relación estrecha con la puesta en escena, más que derivar de un proyecto editorial pensado exclusivamente para la lectura; llama la atención que de las referencias que hemos podido extraer de *Artelope*, la mayor parte son traducciones al neerlandés (10) frente a las italianas (6), francesas (3) y alemanas (2). Se trata de una cosecha parcial de momento poco satisfactoria, debido en buena parte al problema de la autoría, mucho mayor en el siglo XVII, pero es un buen punto de partida para su ampliación. Gracias a algunos estudios realizados (véanse ahora los trabajos de Álvarez Francés 2013a, 2013b, 2013c) y a la reciente síntesis de Blom y Van Marion (2017), sabemos que el número relativamente elevado de traducciones al neerlandés en el XVII es la punta del iceberg de un verdadero dominio del teatro de Lope a mitad del siglo en Amsterdam, o mejor dicho, de teatro en neerlandés que deriva más o menos directamente de las comedias de Lope, cuyo nombre por lo común está presente en los carteles y en las ediciones sueltas en cuanto motivo de atracción por parte del público<sup>13</sup>. Es realmente fascinante la narración de Blom y van Marion sobre las diferentes maneras con las que las compañías holandesas, que no conocían la lengua española, tuvieron acceso a los textos. En una primera fase muy temprana, ya en las primeras décadas del siglo XVII, la introducción se debe al diplomático Theodore Rodenburgh que viajó a España y tradujo directamente algunas piezas (véase Marion y Vergeer 2016). En una segunda fase, las compañías accedieron a través de

---

<sup>12</sup> Solamente así nos explicamos su entusiástica evaluación de *Los donaires de Matico*, pieza primeriza de Lope, bastante inconexa aunque no exenta de elementos de originalidad que desarrollará más adelante, véase Suppa (2015: 266).

<sup>13</sup> Sobre la actividad teatral en Amsterdam en el Siglo de Oro, existe ahora la imponente Base de Datos *On Stage* a cargo de Frans R.E. Blom de la Universidad de Amsterdam.

traducciones al francés, con varios problemas de autoría muy significativos. Por lo visto, con la comedia *Laura perseguida*, el traductor Adam Karels van Germez vendió como suya la obra que tradujo de la versión francesa de Rotrou, no poniendo el nombre de Lope en la portada, tal como había hecho por otra parte el mismo Rotrou; pero al holandés le llegaron tantas críticas que tuvo que disculparse públicamente<sup>14</sup>. Una tercera modalidad para adquirir traducciones de teatro de Lope fue a través de la comunidad sefardita de Amsterdam, muy consistente en estos años, lo cual evitó la mediación del francés (especialmente gracias al traductor Jacobus Baroces), pero estas traducciones se hacían en primer lugar en prosa, y luego se trasladaban con el uso del verso para las compañías con intervenciones tales en los diálogos y en la organización de las secuencias que el resultado final estaba muy lejos del texto español. Lo cierto es que se mantuvo el nombre de Lope de Vega como atractivo en el mercado teatral de la época, atribuyéndose a él hasta piezas ajenas como la traducción de *El palacio confuso* de Mira de Amescua.

A los 11 títulos recogidos en *Artelope*, hay que añadir ahora, gracias al estudio de Blom y Van Marion (2016), otras 11 referencias a traducciones, es decir 22 títulos de Lope en un contexto que ve un total de 58 piezas españolas presentes en el mercado teatral holandés de la época (véase Jautze, Álvarez y Blom 2016). Su ensayo demuestra un éxito sorprendente en las carteleras teatrales, en particular en los años que siguen la paz de Westfalia (1648), donde Lope supera con creces a cualquier otro autor teatral representado. Las traducciones allí nacen obviamente *stage-oriented*, pero se transforman de inmediato en texto literario destinado al lector en cuanto se publican y se ponen en venta en las entradas de los teatros donde la pieza se representa, convirtiéndose también en un éxito editorial. Este fenómeno tiene que ponerse en relación con la construcción de la imagen del enemigo, después de la larga guerra, por parte de los holandeses. Es un tema fascinante que no se limita al teatro sino que abarca todos los géneros literarios; sobre hispanofobia/filia literaria en los Países Bajos e Inglaterra, ya ha producido resultados

---

<sup>14</sup> "The arrogance of putting my name alone on this work, I have learnt from my example Rotrou, when he brought this play from the Spanish by Lope de Vega into French, as I had to do from French into Dutch" (*apud* Blom y Marion 2016:162 que traducen al inglés el original en neerlandés). Sobre el origen español, real o supuesto, como estrategia de marketing en la época, véase Rodríguez Pérez (2016).

significativos el importante proyecto de investigación *Black Legend* coordinado por Yolanda Rodríguez Pérez de la Universidad de Amsterdam.

Mucho más estudiado y complejo es el caso de la presencia de traducciones antiguas de teatro de Lope en Italia; las referencias parciales actualmente presentes en *Artelope* constituyen el indicio de una actividad de traducción, adaptación y reescritura que se desarrolla en una fase muy particular de la historia del teatro italiano, y en ciudades especialmente activas en este sentido que tienen distintas formas de relacionarse con la cultura que viene de España, como son Nápoles, Roma y Florencia, por citar los lugares más significativos en nuestro caso. Como se dijo en varias ocasiones, falta una narración de la faceta "hispanizante" de este siglo XVII italiano. Contamos con muchos estudios al respecto, impulsados en los últimos decenios sobre todo por Maria Grazia Profeti y sus proyectos de investigación; son fundamentales los trabajos de Carmen Marchante (2007 y 2009). Gracias a la síntesis reciente de Antonucci (2014), podemos acceder rápidamente a un *corpus* de 35 títulos de piezas relacionadas con obras de Lope, aunque se trata de tipologías variadas, donde el término "traducción" no parece siempre el que mejor define el proceso de transferencia cultural. En el caso italiano es difícil encontrar referencias directas al modelo o la utilización del nombre de Lope con función promocional. A menudo, el nuevo autor se apropia totalmente de la pieza, y la relación de dependencia es imposible de reconocer a través de los instrumentos catalográficos. En este sentido, la actividad explícita de traducción de la obra de Lope por parte del abogado flamenco Teodoro Ameyeden en la Roma de los años 40 del siglo XVII es una excepción.

### **La recolección de los datos**

Este breve recorrido sobre el patrimonio de traducciones pone en evidencia la necesidad de estudiar un método específico para ampliar el apartado de *Artelope*. En el caso de las traducciones antiguas, no existe, me temo, otra solución que acudir directamente a estudios específicos realizados con instrumentos propios de cada realidad lingüístico-cultural, y vaciar los resultados de estas investigaciones. Según he podido comprobar, quedan amplios espacios para la investigación bajo diferentes perspectivas metodológicas. Se deberá impulsar, desde las distintas comunidades

lingüísticas, la realización de estudios bibliográficos y filológicos para la construcción de *corpora* que, en su conjunto, ofrecerán un panorama más completo y exacto sobre la difusión de la escritura de Lope en Europa y en el mundo. A la espera de estos resultados, y con las herramientas actualmente disponibles, intento adelantar algunas propuestas concretas para ampliar la base de datos de *Artelope* de manera sistemática. Habrá que acudir a catálogos y repositorios más funcionales a la búsqueda de un objeto peculiar, que difícilmente encuentra un lugar el patrimonio bibliográfico típico del hispanista. El utópico proyecto de la Sociedad de las Naciones que dio lugar en 1932 al *Index Translationum* de la UNESCO es de libre acceso en la red por lo que se refiere a las publicaciones del período 1979-2009 y, si bien ha cesado la actualización de los datos en 2009 y es muy parcial por el aumento exponencial de esta actividad en los últimos decenios, nos restituye en todo caso un número interesante de traducciones modernas de comedias de Lope de las que 26 (en 14 lenguas distintas) publicadas entre 1979 y 2009 no aparecen actualmente en *Artelope*. También habrá que vaciar los catálogos del *Index Translationum* en papel relativos a los años anteriores a 1932, que se conservan en las bibliotecas nacionales. Se ha revelado de notable utilidad la consulta de los catálogos en línea de las bibliotecas del Instituto Cervantes en el mundo (*Cervantes.es bibliotecas Catálogos*), que ha permitido encontrar 75 nuevas referencias de traducciones del siglo xx y xxi. Otros recursos a los que quizá deberemos acudir de forma sistemática son los catálogos de las bibliotecas nacionales y los relativos OPAC. Los motores de búsqueda que incluyen los OPAC nacionales no siempre son del todo fiables y a veces es aconsejable ir directamente a los catálogos públicos de cada nación. Uno de los Meta-OPAC más conocidos es el *Karlsruhe Virtual Catalog* que permite, además, tener acceso directamente a las bibliotecas nacionales. A modo de muestra, he efectuado la búsqueda avanzada en el *Karlsruhe Virtual Catalog* seleccionando como descriptores "Lope de Vega" y la lengua alemana, y he confrontado los resultados directamente con el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Austria (*Österreichische Nationalbibliothek*). Un primer resultado ha sido la referencia de 27 traducciones que no aparecen en *Artelope*, pero también han aparecido con frecuencia nombres de traductores y referencias a volúmenes de traducciones que escondían mayores informaciones. De hecho, según apunta Manfred Tietz (2010) en su recorrido

sobre la recepción del teatro de Lope en Alemania, los primeros intentos sistemáticos de traducir al Fénix se deben al Conde von Soden (1820), figura eminente de la época, también autor de teatro, que tradujo para la lectura *La carbonera*, *La quinta de Florencia* y *Los tres diamantes*; le siguieron otros intelectuales de la época en una ideal confrontación con el modelo imperante de Calderón (Tietz 2010:155)<sup>15</sup>. A principios del siglo xx, en la época de Piscator y Brecht, Ludwig Fulda tradujo varias obras clásicas españolas consideradas desconocidas y funcionales para un nuevo teatro alemán, y entre ellas *Los amantes sin amor* con el título *Der Liebesheuchler* (1925). Pero el dato más sorprendente tiene que ver con Hans Schlegel, figura de gran interés en este proceso de transferencia cultural en el momento más oscuro de la Europa contemporánea. Schlegel fue un hombre de teatro que viajó entre España y Alemania en los conflictivos años treinta del siglo xx<sup>16</sup>, y llegó a traducir, según indica Tietz, 70 comedias de Lope en el imponente proyecto en 12 tomos publicado en un decenio (Vega 1965-1975), pero en realidad muchas de estas comedias las tradujo y publicó antes de la Segunda Guerra Mundial<sup>17</sup>.

Una vez actualizado *Artelope* con las informaciones que he parcialmente referido aquí, se ampliará notablemente el *corpus* de traducciones, pero es indudable que se trata solamente del inicio de un trabajo inmenso que tendrá que ser colectivo ya que necesitará de estudiosos de diferentes dominios lingüístico-culturales. El caso de la lengua árabe es emblemático: gracias a la ayuda imprescindible del colega Abdel Halim Zidan de la Universidad Al-Azhar

---

<sup>15</sup> Es el caso de Erns Friedrich Georg Otto von der Malsburg, que tradujo *La moza de cántaro* (*Das Krugmädchen*), *El mejor alcalde el rey* (*Der beste richter ist der König*) y *La estrella de Sevilla* (*Stern, Zepter, Blume, oder der Stern von Sevilla*); según Tietz, además, al austriaco Joseph Christian von Zedlitz se debe una refundición de *La estrella de Sevilla* en cinco actos.

<sup>16</sup> He podido encontrar solamente una referencia superficial pero indicativa sobre esta figura de hombre de teatro y operador cultural, véase Ulsamer 1957.

<sup>17</sup> Esto resulta del catálogo de la Biblioteca Nacional de Austria y me indican con detalles Francesca Suppa y Wolfran Aichinger, a quienes quiero dar las gracias por su ayuda. Por lo visto, Hans Schlegel ya publicó doce comedias traducidas en 1941, se trata de: vol. I *El caballero del milagro* (*Der Ritter vom Mirakel*); *Los Tellos de Meneses* (*Die beiden Tellos*); *El castigo sin venganza* (*Richter..., nicht Rächer!*); vol. II *El perro del hortelano* (*Liebe aus Neid oder Des Gärtners Hund*); *Los Hidalgos del Aldea* (*Die Dorfhidalgos oder Narrheit, Liebelei und Liebe*); *La Dama Boba* (*Die kluge Närrin*); vol. III *El Perseguido* (*Der Verfolgte*); *La discreta enamorada* (*Die schlaue Susanne*); *Si no vieran las mujeres* (*Wenn Frauen keine Angst hätten*); vol. IV *La selva confusa* (*Der verhexte Wald*); *La Estrella de Sevilla* (*Der Stern von Sevilla*); *El mayor imposible* (*Das unmöglichste von allem*). Sobre su actividad como traductor de teatro español del Siglo de Oro, véase Schelgel 1940.

de El Cairo he podido completar las referencias parciales, mal traducidas y equivocadas que tenía sobre algunas traducciones al árabe de comedias de Lope: *Fuenteovejuna* (*Fūynḡī ūvīḡūnā*), trad. de Musa Abbud (1955); *La estrella de Sevilla* (*Nigmat `isbiliya*), trad. de Salah Fadl (1985); *La villana de Getafe* (*Qarawiyya min hitafi*) trad. de Aisha Swelam (2007)<sup>18</sup>.

Se ofrece un territorio extremadamente fértil para la investigación, rico en sorpresas desde diferentes puntos de vista. Se trata de una tarea, a mi manera de ver, necesaria dentro de un contexto de recuperación y evaluación del patrimonio cultural europeo, que gracias a *Artelope* y las demás actividades impulsadas por el magisterio de Joan Oleza está ahora a nuestro alcance como nunca lo había estado antes.

---

<sup>18</sup> Quedan por definir otras referencias incompletas que aparecen en las bases de datos consultadas.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ÁLVAREZ FRANCÉS, Leonor (2013a). "The Phoenix glides on Dutch wing: Lope de Vega's *El amigo por fuerza* in seventeenth-century Amsterdam". Tesis de Máster dirigida por Paul Knevel. Universidad de Amsterdam.
- ÁLVAREZ FRANCÉS, Leonor (2013b). "Las alas neerlandesas del Fénix. La traducción de *El amigo por fuerza* y la renovación literaria en Ámsterdam", *Ehumanista*, n.º 24, pp.16-42.
- ÁLVAREZ FRANCÉS, Leonor, (2013c). "El poder del políglota: traductores de teatro español en el Amsterdam del siglo XVII". En Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra (Biblioteca Áurea Digital del Griso, 18), pp. 23-33.
- ANTONUCCI, Fausta (2014). "¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?", *Criticón*, n.º 122, pp. 83-96.
- ARTELOPE, en: <https://artelope.uv.es/> [2 de febrero de 2017].
- ASZYK, Urszula (2008). "A propósito de la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia". En *Z Hiszpanią w sercu: studia dedykowane Profesor Teresie Eminowicz-Jaskowskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka, pp. 401-418.
- ASZYK, Urszula (2010). "El Arte nuevo en Polonia: la recepción crítica y los intentos de traducción". En Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Cuenca: ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 167-176.
- BIBLIOGRAFÍA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, en [http://www.proquest.com/products-services/bib\\_lit\\_espanola.html](http://www.proquest.com/products-services/bib_lit_espanola.html) [2 de febrero de 2017].
- BLACK LEGEND, en: <http://www.ucl.ac.uk/black-legend> [6 de febrero de 2017].
- BLOM, FRANS R. E. y VAN MARION Olga (2017). "Lope de Vega and the Conquest of Spanish Theater in the Netherlands", *Anuario Lope de Vega, Texto, literatura, cultura*, n.º 23, pp. 155-177.
- EL BUSCÓN, en <http://www.bne.es/es/Catalogos/ElBuscon/> [2 de febrero de 2017].
- LA CASA DI LOPE, en <http://www.casadilope.it/> [2 de febrero de 2017].

- CERVANTES.ES BIBLIOTECAS CATÁLOGOS, en <http://catalogo-bibliotecas.cervantes.es/general/abnetcl.exe/> [10 de septiembre de 2019].
- CORBELLINI, Natalia (2013). "Edición digital de *Lo fingido verdadero*: herramientas para leer traducciones y tradiciones", *Teatro de palabras*, n.º 7, pp. 193-205.
- COUDERC, Christophe (2010). "El Arte nuevo en Francia". En Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Cuenca: ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 113-127.
- DIALNET, en: <https://dialnet.unirioja.es/> [2 de febrero de 2017].
- EMINOWICZ-JASKOWSKA, Teresa (1981). "El Teatro de Lope de Vega en Polonia". En Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 909-918.
- INDEX TRANSLATIONUM, en: <http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx> [5 de febrero de 2017].
- JAUTZE, Kim; ÁLVAREZ FRANCÉS Leonor y BLOM, Frans R. E. (2016). "Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672): Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creatieve industrie van het vertalen", *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, vol. 32, n.º 1, pp. 12-39.
- KARLSRUHE VIRTUAL CATALOG, en <https://kvk.bibliothek.kit.edu> [5 de febrero de 2017].
- MARCHANTE, Carmen (2007). *Traducciones, adaptaciones, "scenari" de la comedia de Lope de Vega en Italia en el siglo xvii*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MARCHANTE, Carmen (2009). "Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari". En Maria Grazia Profeti (ed.), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*. Firenze: Alinea, pp. 7-58.
- MARION Olga van y VERGEER, Tim (2016). "Spain's dramatic Conquest of the Dutch Republic: Rodenburgh as a literary Mediator of Spanish Culture", *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, vol. 32, n.º 1, pp. 40-60.



- MLA BIBLIOGRAPHY: <https://www.mla.org/Publications/MLA-International-Bibliography> [5 de febrero de 2017].
- ONSTAGE, en <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/> [5 de febrero de 2017].
- ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, en <https://www.onb.ac.at/> [5 de febrero de 2017].
- PRESOTTO, Marco (2013). "El teatro de Lope, la bibliografía y la red", *Teatro de palabras*, n.º 7, pp. 71-85.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda (2016). "The Adventures of a Spanish Amsterdammer: Nation-building in a 17th-century Dutch Pseudotranslation". En Luc van Doorslaer, Peter Flynn y Joep Leerssen (eds.), *Interconnecting Translation and Imagology*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Companies, pp. 37-52.
- RYJIK, Veronika (2010). "Traduttore, traditore! *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en Rusia", *Rilce*, vol. 26, n.º 1, pp. 187-201
- RYJIK, Veronika (2019). *La bella España. El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SCHLEGEL, Hans (1940). "El problema de la traducción de los clásicos del teatro español", *Ensayos y estudios. Revista bimestral de cultura y filosofía*, n.º 2, pp. 24-45.
- SILIUNAS, Vidas (2003). "K istorii liubvi: Lope de Vega i secrety ego stsenicheskogo uspekha", *Teatr*, n.º 1-2, pp. 121-32.
- SUPPA, Francesca (2015). "*Le père trompé*". *Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega*. Tesis doctoral dirigida por Pietro Gibellini, Universidad Ca' Foscari de Venecia/ Universitat Autònoma de Barcelona, en <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8268/826163-1166795.pdf?sequence=2> [5 de febrero de 2017].
- TIETZ, Manfred (2010). "La recepción controvertida del *Arte nuevo* en Alemania". En Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Cuenca: ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 137-165.
- ULSAMER, Federico (1957). "Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania", *Estudios Escénicos*, n.º 1, pp. 79-85.

- VEGA, LOPE DE (1820). *Schauspiele des Lopez [sic] de Vega*. Trad. Friedrich Julius von Soden. Leipzig: Barth.
- VEGA, LOPE DE (1925). *Der Liebesheuchler en Meisterlutspiele der Spanier in freier Übertragung von Ludwig Fulda*, tomo I, Berlin: Propyläenverlag.
- VEGA, LOPE DE (1941). *Spanische Bühnenklassiker in deutschen Nachdichtungen*. Trad. Hans Schlegel. Berlin: Widukin- Verlag.
- VEGA, LOPE DE (1955). *Fuenteovejuna (Fūyñī ūvīhūnā)*. Trad. de Musa Abbud. Tetuán (Marruecos): Majzan.
- VEGA, LOPE DE (1965-1975). *Ausgewählte Werke: Deutsche Nachdichtungen von Hans Schlegel*, 12 tomos. Emsdetten: Lechte.
- VEGA, LOPE DE (1985). *La estrella de Sevilla (Nigmat `isbiliya)*. Trad. de Salah Fadl. Al-Kuwait: Wizarat al-`ilam.
- VEGA, LOPE DE (1991). *Dramy i Komedii*. Ed. V. Siliunasa, K. Derzhavina, Z. Plavskina, N. Tomashevskogo. Moscú: Pravda.
- VEGA, LOPE DE (2007). *La villana de Getafe (Qarawiyya min hitafi)*. Trad. de Aisha Swelam. El Cairo: Centro Nacional de traducción.
- WALTHAUS, Rina (1999). "La comedia lopesca y el teatro holandés de principios del siglo XVII: un temprano triunfo para Theodore Rodenburgh". En Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, pp. 152-174.
- WEINER, Jack (1969). "The Introduction of Spain's Golden Age Theater into Russia (1672-1800)", *Annali Dell' Istituto Universitario Orientale: Sezione Romanza*, vol. 11, n.º 2, pp. 193-223.

## EL ORLANDO FURIOSO COMO HIPOTEXTO: EL ALCÁZAR DEL SECRETO, DE ANTONIO DE SOLÍS

MARÍA DEL MAR PUCHAU DE LECEA

Universitat de Barcelona

Pocas veces tiene el investigador de los Siglos de Oro la fortuna de contar con un registro de las lecturas o de los títulos que ocuparon las estanterías del autor al que estudia. Así sucede con Antonio de Solís, de quien Frédéric Serralta se ha ocupado extensamente en múltiples trabajos, incluyendo un artículo sobre la biblioteca de este poeta, dramaturgo y narrador de la corte de Felipe IV<sup>1</sup>.

Una revisión a dicho inventario revela el profundo conocimiento que Antonio de Solís tenía de la cultura clásica y el renacimiento italiano y deja entrever sus conexiones, a través de la lectura, con Italia y Francia. Todo ello permite al crítico abordar su obra con mirada similar a la del propio autor y ayuda a rastrear influencias tanto nacionales como europeas que condicionaron su escritura. En particular, dedicaremos este estudio a seguir la huella del *Orlando furioso* de Ariosto<sup>2</sup> en la comedia *El alcázar del secreto*, escrita por Solís en 1657 para el escenario cortesano de la época de Felipe IV. Personajes, espacios y temas del poema épico italiano aflorarán como materia mítica en esta pieza de nuestro autor con intenciones muy concretas.

---

<sup>1</sup> Nos referimos, especialmente, al artículo de Serralta «La biblioteca de Antonio de Solís», en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, *Caravelle*, 33 (1979), pp. 102-132.

<sup>2</sup> El *Orlando* es uno de los poemas épicos capitales del Renacimiento italiano. Publicado en 1532 y continuador del ciclo caballeresco del *Cantar de Roldán*, el *Orlando* será eslabón indispensable para Solís a la hora de absorber y reinterpretar el sustrato mitológico de determinados personajes, símbolos y pasajes.

Asimismo, la función de este recurso mítico la pondrá en relación con otras obras de trama mitológica grecolatina escritas por Solís en años próximos y representadas también en la corte de Felipe IV.

Tan importante como rastrear esta influencia es tratar de entender con qué fin un autor como Solís recurre de manera tan evidente a una obra anterior. En su estudio *L'Arioste en Espagne*, Maxime Chevalier da algunas respuestas sobre la recepción del poema italiano en el teatro escrito en España desde finales del siglo XVI hasta Calderón y su escuela. A modo de conclusión de este análisis el autor propone que, en el caso de Lope y su escuela, interesan esencialmente los relatos amorosos de Angélica y Medoro y la locura del caballero Orlando. Según el trabajo de Chevalier (1998), la predilección de Lope por estos temas, que alimentan las tramas de sus comedias de enredo, contrasta con la lectura que de la obra de Ariosto hacen Calderón, Vélez de Guevara o Rojas Zorrilla, que ponen su atención en los elementos maravillosos y la atmósfera mágica que envuelve las aventuras de Orlando.

Aunque las historias de la literatura que se detienen en Antonio de Solís tienden a situarlo bajo la influencia directa de Calderón, con quien convivió en la corte de Felipe IV, a menudo se revela como un autor singular en muchos aspectos. También lo hace en la recepción y lectura del *Orlando furioso*, ya que no se adhiere a ninguna de estas dos lecturas de la obra que acabamos de comentar. Solís ofrece una interpretación personal del poema y acude a él de un modo más similar al que lo hace, según M. Chevalier, el poeta renacentista Rey de Artieda quien "pensaba que las ficciones del *Orlando furioso* y el *Orlando enamorado* eran susceptibles de recibir un segundo sentido"<sup>3</sup> (1966: 401) al que habitualmente no se atiende. Efectivamente, los temas y los personajes de Ariosto a los que recurre Solís en sus obras, dejan entrever que su lectura de la obra italiana tiene muy en cuenta ese segundo sentido y que, por tanto, es este aspecto lo que a Solís más interesa del *Orlando*.

Además de en *El alcázar del secreto*, Solís toma prestados recursos del *Orlando furioso* en otras de sus comedias, demostrando así que para él es lectura de cabecera. En *Eurídice y Orfeo*<sup>4</sup> aparece el anillo de invisibilidad de

---

<sup>3</sup> La traducción es nuestra.

<sup>4</sup> *Eurídice y Orfeo* es una obra peculiar dentro de la dramaturgia de Solís. Conservamos dos versiones del texto con notables diferencias entre sí. El más temprano es un impreso de 1662 que corresponde a una representación del año 1643 en Pamplona. Además de esta versión, se conserva un manuscrito con fecha de 1718 que corresponde a una versión palaciega, de mayor

Angélica (canto XIII, copla 23) y se toma prestado el nombre del gracioso, Anfriso, del río del mismo nombre al que se alude en el canto XLII, copla 88. En el caso de *Las amazonas* la elección del nombre del protagonista, Astolfo, está también estrechamente ligada al personaje creado por Ariosto y le otorga determinadas connotaciones que determinarán su configuración y el devenir de la trama.

*El alcázar del secreto*, no obstante, es la comedia de nuestro autor que toma prestado mayor número de personajes y temas del poema de Ariosto. Todos ellos, además, parecen haber recibido poca atención por otros dramaturgos, de modo que el recurso a los personajes y temas que desgranaremos y que pertenecen al poema renacentista, tiene una función similar a la del mito clásico en otras comedias Antonio de Solís. La recreación de personajes acuñados por la tradición y por otros autores, permite a nuestro dramaturgo profundizar en la lectura simbólica o alegórica de los mismos y ofrecer al lector-espectador una reflexión de mayor hondura, a la vez velada y desvelada.

En las páginas que siguen veremos cómo la relación entre ambas obras excede el mero préstamo de un personaje o un elemento concreto. Ambas obras comparten aspectos visibles como los que acabamos de mencionar, pero ofrecen, además, un segundo nivel de lectura similar y un mismo uso de la materia mitológica. Por esa razón, acudimos al concepto *hipotexto* de Genette en este trabajo; el *Orlando* se inserta en la creación dramática de *El alcázar del secreto* de manera profunda, trascendiendo el comentario y constituyendo una base argumental y temática fundamental.

Como decíamos más arriba, la huella más llamativa del *Orlando* en *El alcázar del secreto* se encuentra en los nombres y caracterización de los personajes. Nuestra comedia se estructura en torno a dos parejas de enamorados Segismundo y Diana y Astrea y Rugero que, víctimas de las trazas de la maga Alcina y de los dictados de un tirano rey Fisberto, ven entorpecida su felicidad.

Debe tenerse en cuenta que, aunque la disposición de dos tramas de amor paralelas es común en las comedias de nuestro Siglo de Oro, en el caso

---

calidad lírica y de concepción escénica y musical más elaborada. Por lo menos la versión doméstica de la obra, puesta en escena en 1643, sería anterior a la composición de *El alcázar del secreto*.

de *El alcázar del secreto* parecen funcionar de forma especular. El enredo de identidades de los dos galanes que tiene lugar en las dos primeras jornadas, termina por mostrar a un solo Rugero pretendido por dos damas. La figura del galán se concentra en un solo nombre y podría decirse que las damas también se complementan la una a la otra.

La princesa Diana se encuentra encerrada en el alcázar durante toda la comedia, gozando solo de algunas salidas nocturnas al jardín, acompañada por sus criadas. La identificación de la princesa con la diosa Diana Luna resulta, pues, evidente si atendemos a la periodicidad con la que la princesa sale de su escondite en las horas nocturnas. Por otro lado, es evidente también la relación del personaje con la luna como representación del alma, y las alusiones a la nocturnidad y el sueño como momentos propicios para que el alma alcance su plenitud. Diana y Astrea, la Justicia según la tradición, funcionan, pues, en conjunción para representar la espiritualidad y el alma humana que, en relación con Venus, consiguen la libertad a través de la resolución de los conflictos amorosos.

Segismundo y Rugero, los galanes encarnarán, pues, al hombre buscador que, movido por el amor, insiste y se ve inmerso en numerosas aventuras hasta conseguir el objeto de su busca. Las damas, Diana y Astrea, serán ese objeto buscado y representarán la justicia y la plenitud espiritual a la que solo el hombre elegido y guiado por el amor, puede acceder.

Si atendemos a ellos de un modo más preciso vemos que el Rugero de *El alcázar del secreto* es un personaje de gran importancia en el *Orlando*, donde representa a la cabeza de la familia d'Este, a quien Ariosto dedica la obra. Enamorado profundamente de Bradamante, abandona a su amada a lomos de un hipogrifo que, de entre todos los caballeros de la corte le ha escogido a él.

Este personaje que desde el canto IV del *Orlando* se revela como elegido, absorbe además en *El alcázar del secreto* características y rasgos de otros dos caballeros de la obra italiana: Ariodante y Astolfo. Ello es especialmente notorio en las alusiones a las aventuras de estos caballeros que tienen lugar en el canto VI. Ariodante, a quien ama Ginebra, se lanza al mar y, aunque logra alcanzar la orilla y salvar la vida, todos le dan por muerto. Astolfo, por su parte, es el caballero al que anteriormente eligió el hipogrifo y que, tras su viaje ascensional a la luna, ha caído preso de la maga Alcina y se

ha convertido en mirto parlante de los bosques mágicos de la bruja. Este personaje ilustra, también, al hombre elegido que pese a atravesar dificultades en su camino, es poseedor del amor necesario para alcanzar la santidad.

Rugero en *El alcázar del secreto* es príncipe de Creta y va en busca de su amada Astrea, de quien no conoce el nombre y a quien solo ha visto en un retrato. Las artes de Alcina le llevan hacia Chipre, a cuyas costas llega a nado tras naufragar su nave. Rugero personifica, también en nuestra obra, al hombre que asume riesgos y transita su propio camino de perfección y ascenso, persiguiendo a su amor, Astrea, a quien anhela, pero no conoce.

Por su parte, el caballero Segismundo, asume también características del caballero Ariodante pues, igual que Rugero, se lanzó al mar y alcanzó las costas de Chipre. Desde entonces no ha enviado noticia a su padre, rey de Epiro, que lo cree muerto. Mientras en su tierra lloran su muerte, Segismundo ama profundamente a Diana bajo el nombre de Rugero. Podemos encontrar fuertes correspondencias entre el texto del canto VI del *Orlando*, que explica la situación de Ariodante y fragmentos de *El alcázar del secreto* en los que Segismundo narra su situación y se descubre (en las jornadas I y III).

Cabe añadir también que, en la obra de Solís, Segismundo se configura como el asesino del hermano de Diana, su amada, quedando enfrentado a su familia. Este hecho también parece estar refundido a partir de la obra de Ariosto, en la que Ariodante se opone a su propio hermano Lurcanio para restaurar el honor de Ginebra. De hecho la doncella del poema italiano guarda también importantes similitudes con la Diana de Solís; ambas damas cuyo destino depende de la gallardía del caballero que luche por desposarlas.

Diana, la dama primera de nuestra comedia, se encuentra presa, rodeada de sus doncellas y con las únicas visitas de la maga Alcina y de su padre. La confusión de identidades de los galanes, que no se resolverá hasta la tercera jornada, deja a la princesa a expensas de las disposiciones de su padre. Su encarcelamiento en una gruta de doble entrada le permite, sin embargo, el contacto con Segismundo y, tras los enredos de Alcina, Diana se mostrará desdeñosa y hará honor a su nombre; se presentará como una dama fría y distante, herida en su orgullo y dispuesta a renunciar a su amado al creerle infiel. Cabe destacar que, como comentábamos antes, Diana absorbe también las connotaciones que se atribuyen a la luna y al alma y que su condición de presa que ha de ser liberada, fortalece esta lectura alegórica. El alma

encarcelada nos remite directamente a lecturas platónicas en las que el hombre solo podrá acceder a niveles espirituales superiores a través del amor. Del mismo modo, Diana solo saldrá definitivamente de su prisión cuando Fisberto permita su amor con Segismundo y la libere. Aunque este es un personaje de fuerte carga simbólica, no podemos encontrar una correspondencia clara con alguna de las damas del *Orlando*, si no es con Ginebra, como hemos comentado a propósito de Segismundo.

El caso de la sacerdotisa Alcina vuelve a presentarse como un préstamo del *Orlando furioso* y, a su vez, Ariosto toma de la tradición épica medieval, del ciclo artúrico. Su protagonismo en nuestra comedia es total, pues de ella dependen el inicio, el conflicto y el desenlace de la obra. Alcina maneja a los personajes y dispone los enredos hasta el final de la comedia, en que desvela su intervención.

Su aparición en el *Orlando* se restringe a los cantos VI a VIII y su descripción corresponde a la que marca la tradición artúrica; es hermana de las magas Morgana y Logistila, y su reino es una isla en la que retiene a sus amantes gracias a un encantamiento que la hace parecer joven y bella a sus ojos. Precisamente su hermana Morgana se caracteriza en las leyendas artúricas como oponente de Ginebra y Arturo, mientras que, en el *Orlando*, Ginebra es la amada de Ariodante, a quien el caballero busca incesante tras darse por muerto. El caballero de Ariosto, como el Rugero de Solís, terminará en los dominios de la maga Alcina, quien determinará sus destinos.

A propósito de Alcina, que en *El alcázar del secreto* es sacerdotisa de Venus, conviene detenerse momentáneamente en la diosa que, aunque no aparece sobre las tablas y, por tanto, no constituye uno de los personajes de la comedia, sí se presenta como el motor de las acciones de Alcina. Esta estrecha relación entre Alcina y Venus no es arbitraria. Boccaccio ya reconoce que la diosa del amor es "docta en adivinación" (h. 1350: 214), y la tradición así lo confirma haciendo de sus oráculos los más recurrentes en las obras literarias, junto con los de Apolo. Además, su nacimiento es paradigma de la unión del cielo y la tierra, de lo espiritual y lo corpóreo; unión esta que se materializa a través del amor. Y es precisamente el amor y los conflictos amorosos los que obstaculizan o hacen avanzar la trama de *El alcázar del secreto*; y es, también, a través de la resolución de estos conflictos establecidos por Alcina, mensajera de Venus, que se descubre el secreto del alcázar. Esta lectura simbólica



desvela que el amor constituye la clave para desentrañar el secreto que alberga el alcázar de la comedia y que ha tenido en vilo a Fisberto desde que se le desvelara el oráculo. Además, uno de los cantos de Alcina –*El secreto del alcázar / del secreto es el camino*– termina de orientar al espectador sobre el verdadero significado de las distintas tramas amorosas que configuran la comedia. La aparición de Venus y de sus designios –que se cumplen a través de su sacerdotisa Alcina– constituyen una alegoría del amor como medio para alcanzar la unión de alma y espíritu.

Astrea, la segunda dama que protagoniza *El alcázar del secreto*, es apenas nombrada unas pocas veces en el *Orlando* y su invocación corresponde siempre a los rasgos que ya le atribuyera la mitología clásica; es la representación de la Justicia que, incapaz de sobrevivir entre los hombres, subió a los cielos y se convirtió en la constelación de Virgo. Precisamente su papel como personificación de la Justicia, hace que sus menciones en el *Orlando* constituyan más a menudo una suerte de epíteto épico de otros personajes, que una alusión directa que la convierta en protagonista.

En *El alcázar del secreto*, su presencia es determinante pues forma parte de los enredos que vertebran la trama –la confusión de identidades de los galanes y el secreto que esconde la gruta–. El modo en que Solís la presenta recuerda inevitablemente a la Siques de *Triunfos de Amor y Fortuna*: ambas, condenadas por los designios de un oráculo, son abandonadas por sus padres, quedan a merced de un fiero monstruo o de la ferocidad del mar.

En el caso del personaje de Astrea, Solís no rescata sencillamente un personaje ya dibujado en la obra anterior para insertarlo en la suya sino que acude a él por la carga simbólica que le ofrece la tradición. De este modo escoge cuidadosamente los rasgos de los personajes –principales o secundarios– que mejor le sirven para su propósito y los trabaja para acomodarlos en una nueva situación.

Finalmente, atenderemos a Turpín que en *El alcázar del secreto* ostenta el papel de gracioso, criado de Rugero. Aunque de modo menos evidente que en otras comedias este gracioso actuará como tracista y, en menor medida que Alcina, será el responsable de transmitir información entre los distintos personajes y situar a cada uno de ellos en un espacio determinado para el desarrollo de la trama. En nuestra comedia, como es también habitual, Turpín entablará relación con Laura, criada de Diana, y se declarará conmovido ante

los cantos de Alcina. Será el personaje que más se interrelacione tanto con criados, como con los príncipes y la propia Alcina.

Igual que ocurre con otros caracteres de *El alcázar del secreto*, Turpín tiene un antecedente en el *Orlando furioso*. En el poema de Ariosto, el obispo guerrero Turpín aparece citado como fuente de determinados relatos y detalles que el narrador utiliza para justificar episodios interpolados y relaciones de hechos antiguos. Al modo de Cide Hamete, Turpín es testimonio de autoridad, autor de crónicas previas a la redacción del *Orlando*, a quien Ariosto acude en numerosas ocasiones para apuntar detalles de determinados episodios. Este personaje al que recurre Ariosto tiene, no obstante, una larga vida anterior como cronista del ciclo carolingio. De hecho, se considera a Turpín el autor del Libro VI del *Códice Calixtino* y, en la *Chanson de Roland*, es quien narra la entrada de Carlomagno en la Península, su lucha contra los moros y la liberación de la tumba del apóstol Santiago<sup>5</sup>. Turpín es, por tanto, tanto en el *Cantar de Roldán* y el *Orlando furioso*, como en *El alcázar del secreto*, personaje y autor. Ambos desempeñan un importante papel en las

---

<sup>5</sup> Cabe destacar que el *Cantar de Roldán* supone, a su vez, la refundición de diferentes crónicas y que, por tanto, en la obra "se superponen o combinan dos hechos fundamentalmente y otros muchos de segunda fila: uno es la retirada del ejército carolingio que había penetrado en España –término usado por el poema para lo que denominamos al-Andalus– por el Pirineo occidental y que tras fracasar en la ocupación de Zaragoza habría regresado a sus cuarteles y campamento sin apenas incidente alguno de relevancia; otro es, por el contrario, el desastre sufrido e ignorado por algunas fuentes oficiales, por un segundo ejército capitaneado entre otros por Roldán, Oliveros y Turpín, que había entrado por el Pirineo oriental y a su regreso, por el mismo itinerario o por otro cercano, se habría visto sorprendido por lo que el cronista y el recuerdo popular llamaron vascones, el *Cantar sarracenos* y algunos indicios permiten hablar de 'aquitanos'" (Sarasa, 1995: 781).

Precisamente el hecho de que el propio *Cantar* sea un poema épico que recoja episodios de hechos históricos diversos para conformar una obra mayor que incluye personajes y escenas legendarias, entronca perfectamente con la misma actitud creadora de Ariosto al utilizar ese mismo material para la redacción del *Orlando*, y con la de Solís que de nuevo refunde algunos aspectos en *El alcázar del secreto*. Es, precisamente, esta maleabilidad del mismo material histórico y mítico a lo largo de los tiempos lo que aporta a ese conjunto de episodios y personajes una fuerte carga simbólica que permite nuevas lecturas cada vez que se releen las distintas obras que de él parten. "En fin, que si la realidad, la invención y la traslación de episodios, lugares y nombres desfiguran la veracidad del relato ajustado a la trascendencia histórica de unos hechos, la riqueza, la versatilidad y sugestión del *Cantar de Roldán*, sigue y seguirá siendo este un libro abierto cuyas páginas no acabarán de cerrarse, porque cada lectura personal e individualizada tratará de aportar 'algo', por mínimo que sea y aunque se trate simplemente de unas sugerencias evanescentes que puedan aumentar el interés por el tema" (Sarasa, 1995: 790).

tramas del poema y de la comedia y ambos, o bien narran la historia o bien urden las trazas que permiten su desarrollo. El gracioso, como el arzobispo guerrero, se revela pieza imprescindible para conocer los episodios de la tradición que se trasladan a obras posteriores al *Cantar* y para contribuir a la evolución de la trama.

## Conclusiones

Las correspondencias que hemos ido señalando entre los personajes de *El alcázar del secreto* y del *Orlando furioso* muestran cómo los episodios incluidos en un poema épico renacentista pueden convertirse en fuente de relatos míticos para escritores posteriores. En la narración de ese poema confluyen un conjunto de *realizaciones*, de puestas en escena que ayudan a representar los conflictos interiores del hombre. De un modo similar a como sucede con la *Ilíada*, la *Eneida* y la *Odisea*, en que el relato del origen de una estirpe, de una civilización y del viaje de Odiseo, se convierte en eterna fuente de inspiración de poetas y pensadores, el *Orlando furioso* sirve a los autores posteriores de galería donde encontrar la ilustración perfecta de los procesos espirituales y reflexiones más diversas que, de otro modo, resultan difíciles de expresar, especialmente en el lenguaje teatral. Así es como sirve el *Orlando* a Solís que regresa a él a por relatos y personajes, pero, sobre todo, a por modos de expresión fabulísticos que refundir en sus obras. Prueba de ello es que los personajes de Solís reúnen, a un mismo tiempo, rasgos de dos o tres personajes distintos de Ariosto. Y prueba de ello, también, es que la importancia que uno y otro autor dan a un mismo personaje es bien distinta, pues cada uno de ellos lo utiliza para dotar de relevancia a un concepto o a una reflexión concreta.

Este mecanismo de convertir al *Orlando* en una obra universal, como en efecto ha sido con el avance de la historia de la literatura, se ve reforzado por el hecho de que Ariosto recurra a la técnica del manuscrito encontrado. Del mismo modo que hará Cervantes<sup>6</sup> casi un siglo después, Ariosto nos ofrece el *Orlando* como un compendio de historias que otros contaron antes. Ya hemos

---

<sup>6</sup> "También es ahí donde Ariosto nos muestra más claramente su perfil de maestro de Cervantes, apelando a la autoridad o a la mera información del 'cronista de esta historia' (XXIII, 38) en quien finge basarse" (Micó en *Introducción al Ariosto*, 2005: XVIII).

visto que Turpín, personaje que Solís recupera como gracioso, es en el *Orlando* escritor previo de las aventuras del poema y que, además, goza de respeto y de buena acogida por haber sido cardenal en la época de Carlomagno. Todas las historias contadas por Ariosto en su poema devienen, por tanto, eternas, pues se las declara anteriores a la escritura de la obra y, podemos decir desde nuestros días, que siguen estando vivas y resultando actuales muchos siglos después. He aquí, por tanto, la capacidad de la expresión de un autor de erigirse eterna y recurrente, en útil para el hombre de cualquier tiempo.

De este modo, la obra y los relatos míticos que de ella salen y que serán semilla para la literatura europea posterior, gozan de un reconocimiento y de un respaldo que precisamente facilitan su perpetuidad en los escritos posteriores. Al decir de J. M. Micó, la obra de Ariosto es

un palacio, una galería regia, una máquina de sueños, un atlas de la naturaleza humana, un alarde de humor y fantasía, una enciclopedia de los ideales caballerescos, un universo con su propio *moto perpetuo* o una fuerza creadora equiparable a la del océano cuando rompe en la playa (Micó en *Introducción al Ariosto*, 2005: XI).

El dominio que tiene Solís de la mitología, de la tradición y de la literatura europea anterior es claro; fusiona y duplica personajes y se sirve de ellos y de todas las connotaciones y alegorías que les van aparejadas. Solís advierte ya en el título de la comedia el doble nivel de lectura de la obra e invita al lector-espectador a prestar la máxima atención a todos los sucesos de la escena para conseguir alcanzarlo. Tanto con *El alcázar del secreto* como con otras de sus obras, Solís nos invita a adentrarnos en la misma búsqueda que los personajes y a emprender, con ellos, el mismo camino de descubrimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARIOSTO, Ludovico [1532] (2005). *Orlando furioso*. En José María Micó (Trad., intr., ed.), *Biblioteca de Literatura Universal*. Madrid: Espasa.
- BOCCACCIO, Giovanni [1350] (1983). *Genealogía de los dioses paganos*. En M. Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias (eds.), *Clásicos para una biblioteca contemporánea*. Madrid: Editora Nacional.
- CHEVALIER, Maxime (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Bordeaux: Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bourdeaux.
- SARASA, Esteban (1995). "Una lectura histórica del *Cantar de Roldán*". En *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 779-790.
- SOLÍS, Antonio de [1681] (1984). *Comedias de Antonio de Solís*. En Manuela Sánchez de Regueira (ed.). Madrid: CSIC.

# LOS CLÁSICOS EN UN TUIT: DIFUNDIR, DIVULGAR, COMUNICAR EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

Universitat de València

¿Por qué le cuesta tanto a este país conocer a sus clásicos? ¿Por qué ha sido más fácil convertir a Cervantes, a Lope o a Calderón en estatuas, dar su nombre a colegios y salas teatrales, rotular con él calles y ofrecer su efigie en sellos de correo que hacerlos lectura obligatoria en cualquier nivel educativo? ¿Por qué el teatro clásico español puede ingresar sin objeción en el abstracto prestigio de la “memoria histórica” pero con mucha más dificultad en la “memoria colectiva” real, es decir, en el esfuerzo de reconstrucción solidaria de un pasado? (Halbwachs, 1968). ¿Por qué esa indefectible tendencia a su “monumentalización” anticuaria sin sentirnos concernidos por su significado? ¿Por qué negociamos tan mal con cualquier pasado que no se diluya fácilmente en las aguas contemporáneas? Como suelo buscar “autoridades” que no participen unánimemente de mi entusiasmo por el teatro barroco, me pregunto si no fue Azorín quien mejor caracterizó la fórmula de la producción teatral lopesca cuando escribió:

*Productos Lope de Vega, S.A.* Placa reluciente, brillante, dorada, en la puerta. Y sus productos, excelentes, los mejores de todos, los más económicos, los más prácticos (...) Una Sociedad de financieros norteamericanos se ha encargado de la explotación de los productos Lope de Vega (...) Lo mismo da; tragedias, comedias, dramas, novelas, romances, sonetos, liras, silvas, odas, libros de prosa y verso (...) una ligera

visita le convencerá a usted de la inmejorabilidad –in-me-jo-ra-bi-li-dad– de los productos Lope de Vega (1958: 60-1).

Aparte de la posmoderna irreverencia que destila este texto – difundiendo con irónica eficacia lo que también fue el teatro de los siglos XVI y XVII– Azorín planteó diáfano en otros en qué debería consistir a mediados del siglo XX y, sin duda a mediados de la primera década del XXI, divulgar un clásico:

(...) No existe más regla fundamental para juzgar los clásicos que la de examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y de sentir la realidad (...) Juzguemos a los muertos con arreglo a los vivos (...) (1949: 191-3).

Sería un programa impecable si no fuera porque conceptos como *clásico*, *Siglo de Oro* o *Edad de Oro* parecen hoy una rancia terminología o un motivo de gresca ideológica identitaria. Pero, incluso desde el punto de vista lúdico, cada nación gestiona de modo diferente el patrimonio de sus clásicos. Recientemente TVE emite la serie *El Ministerio del Tiempo*, una institución responsable de que nadie tuerza los renglones de la historia. Los protagonistas, exiliados de su propia época, deambulan por un laberinto de puertas que conducen a periodos más o menos remotos. Es bien significativo que entre ellos figuren un soldado “de espátula y gregüesco” (Alonso de Entreríos) y el mismísimo Velázquez, tal cual se autorretrató. Siempre que se trate de viajar a los siglos XVI o XVII son héroes invitados un Lope de Vega simpático y promiscuo, aspirante a una saga a lo *Fast and Furious*, y un Miguel de Cervantes empeñado en estrenar *Los baños de Argel* –lo que los funcionarios de la serie deben evitar para que su posible éxito no le desvíe de escribir el *Quijote*–. Es un buen intento, no vamos a ponernos puntillosos. Hace poco uno de los estudios publicados con motivo del centenario de la muerte de Shakespeare describe la indignación suscitada entre los “blogueros” ingleses por el hecho de que parte de los estudiosos hayan admitido que su obra *Cardenio* –hoy desaparecida– se inspiró sin duda en el personaje homónimo del *Quijote*. Algunos concedían que fuera fruto de la colaboración de un grupo de autores, reconociendo la posibilidad de que, entre ellos, tal vez estuviera un tal Cervantes: “Las películas de Walt Disney – cito textualmente– no están hechas por el hombre Walt Disney, sino por la

productora conocida como Walt Disney Company y, lo mismo que Disney, William Shakespeare podría ser una marca” (Kubus: 2016, 105-6). Está claro: el patrimonio del teatro clásico de un país como Gran Bretaña no se interioriza o expresa en términos de *thriller* o aventura en el tiempo sino constituyendo una marca, corporación o industria que funcione como cohesión de identidad. No iba tan equivocado Azorín en las líneas citadas más arriba. La cuestión reside en no poner bajo sospecha nociones como difundir o divulgar, olvidando su original significado educativo de *paideia* o transmisión de valores que forman al individuo. Ingrediente o ADN esencial, por tanto, de la cultura. Como tal debemos entender la definición que el *Diccionario de Autoridades* otorga a *difundir* (“extender, dilatar o comunicar alguna cosa”) y, todavía más, a *divulgar* (“publicar, extender, esparcir alguna cosa diciéndola a muchas personas y a muchas partes”).

Desde que comencé a estudiar, y luego a enseñar, he visto como sucesivas reformas han vapuleado las humanidades en cada uno de los niveles educativos. La literatura o el teatro han ido perdiendo pie en su esencia específica de lectura apasionada de textos, imponiéndose la dimensión digital y ese falso conceptismo gracianesco de escribir en formato de *tuit*. Un término que, al parecer, responde a la taquicárdica manera en que buena parte de nuestros estudiantes alcanzan a expresarse. ¿Cabe un clásico en un *tuit*? La palabra –consagrada a toda prisa en nuestro elástico *Diccionario* académico– es definida en su versión original inglesa (*tweet*) por el *Oxford Dictionary* como “chirp of bird” (“gorjeo de pájaro”), lo que da sentido al logotipo de esa red tenida últimamente como autoridad máxima en el ámbito de la opinión y del pensamiento. Un *tuit* abarca la enciclopédica extensión de 140 caracteres. Admitamos que esos 140 caracteres puedan superar las barreras de la descontextualización o de la desideologización; y entonces intentemos explicar a los estudiantes (o que ellos expliquen), en un *tuit*, *La vida es sueño*, *El médico de su honra* o *Don Gil de las Calzas Verdes*. Y, sin embargo, cumple recordar que el inventor de lo que hoy llamamos teatro clásico y cuya génesis relató en los 389 versos del *Arte nuevo* fue capaz de expresar su doctrina en dísticos del tipo:

Porque como las paga el vulgo es justo  
hablarle en necio para darle gusto.



Contemos: 60 caracteres sin espacios y 73 con espacios. Lope de Vega ofertó en 30 *tuits* la prensada e irónica esencia de un teatro que cumplió los tres requisitos de un teatro popular que, más de tres siglos después, definió Barthes: “un público de masas, un repertorio de alta cultura y una dramaturgia de vanguardia” (2002: 95). En esos 30 dísticos Lope *divulgó* su teatro con sagaz precisión racional y sin demagógica estupidez. Mi pasión por el teatro clásico proviene de los libros de bachillerato en los que, tras renglones de sobria conceptualización de los autores y obras, me embarcaba en fragmentos de Lope o Calderón –o de Homero o de Virgilio o de Dante– que aprendía de memoria y que me empujaron luego a leer por entero *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea*. Era un modo de unir, desde luego sin saberlo, el “gusto” y lo “justo”. La frontera entre el enseñar, difundir o divulgar el teatro clásico me parece, en consecuencia, un espejismo. En las tres dimensiones el esfuerzo que debemos plantearnos es, si no disolver, sí establecer un canal saludable entre el acto de leer (asombrarse, interrogarse) y el acto de entender la colonización del presente por imágenes del pasado (y viceversa).

Antes, al comenzar a explicar teatro o poesía clásicos, recordaba la manoseada cita de Italo Calvino: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (1994: 15). Dejé de hacerlo el día en que un estudiante apostilló: “Sí, sí, pero es un libro”. Sin duda: un libro en el que, sobre todo si de teatro se trata, se habla francamente raro. ¿Acabaremos en la Universidad echando mano de las adaptaciones infantiles y juveniles de los clásicos? Aunque Rosa Navarro, muy experimentada en la cuestión, escribe que “(...) nuestros clásicos son modelos inaccesibles para nuestros aprendices de la lengua y el conocimiento” (2013: 65), juzgo absolutamente demagógico despreciar, en todos los niveles de la enseñanza, el componente literario y artístico de la textualidad del teatro clásico. Los clásicos “oídos” desde la íntima percepción mental de la lectura (en el Siglo de Oro la gente acudía a los corrales precisamente a “oír la comedia”) dejarán de ser páginas impresas para convertirse oral y virtualmente en clásicos vistos y no sólo imaginados. El contexto actual no siempre es propicio a ello; el “leer” ha sido desplazado peligrosamente por la cómoda ingesta del “ver”. Y, a veces, me asalta la pesadilla de que estemos frente a una generación que repite la historia de la mía: superar el trauma que algunos novelistas contemporáneos nos planteaban a quienes osamos investigar el teatro del Siglo de Oro. Hablo de aquella

*Reivindicación del Conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo cuyo protagonista “indagando en la necrópolis de los bardos” de una biblioteca escoge los dramas de honor “de Calderón, Tirso o del con razón Vega por lo simple llano” disponiéndose a alojar entre sus páginas un “salutífero haz” de insectos devoradores del papel “cerrando de golpe, ¡zas!, y aplastándolos” para después comprobar el resultado: “espachurradas, la masa abdominal por de fuera: indelebles manchones que salpican la peripecia dramática y la contaminan con su difluente viscosidad” (1976: 36-7). Todavía hoy me estremece leer en esta novela el paladino desprecio hacia *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y, por supuesto, hacia los autos de Calderón declamados “con voz estentórea”. Cuando la novela fue publicada en 1970 Mario Vargas Llosa, entre otros, la recomendó como lectura obligatoria en los manuales escolares.

El “ver”, antes o después de “leer”, lo proporciona, en lo que se refiere a la difusión del teatro clásico, desde luego, en primer lugar, la puesta en escena –lo que no resulta ni fácil ni frecuente en provincias–. También la trasposición al lenguaje cinematográfico: recordemos que, en su condición de máquina de consumo de placer, lo llamó Menéndez Pidal “ilustre cinedrama”. Pero aquí no me interesa tanto recordar las versiones en cine de obras clásicas, como el eficaz estímulo que, bajo mi experiencia, proporcionan películas cuyo argumento o imágenes pueden ayudar a desentrañar los mensajes abstractos o premodernos de dramas calderonianos. Mi explicación de *La vida es sueño* de Calderón suele ir precedida de un debate en torno a películas (en cierto modo también ya clásicas en su especie) como la trilogía *Matrix* –especialmente *The Matrix* dirigida en 1999 por Lana y Lilly Wachowski (Fig. 1)–, *El show de Truman* (1998) de Peter Weir (Fig. 2) o, incluso *Minority Report* (2000) de Steven Spielberg (Fig. 3). Las tres ofrecen una trama colonizada por el extrañamiento de situaciones que parecen regresar desde el drama calderoniano: la confección artificial de una vida paralela para un protagonista dominado por máquinas robóticas; o una vida prestada, confeccionada en directo en el interior de un inmenso estudio para alguien que, sin saberlo, ha protagonizado, desde su nacimiento, una serie de televisión: el telón del estudio acaba rasgado por el propio héroe que se dispone a regresar a una deseada cuanto dolorosa realidad. La futurista *Minority Report* ofrece el paralelo entre la forma de interpretar Basilio el horóscopo de Segismundo o la

pesadilla de su esposa Clorilene y la información obtenida de los sueños premonitores de los llamados "precogs" sobre los delitos que presuntamente puedan cometerse, habilitando, en esa tecnología psíquica, una metáfora del miedo a la libertad y a la capacidad del decidir (Caro Valverde, 2005).

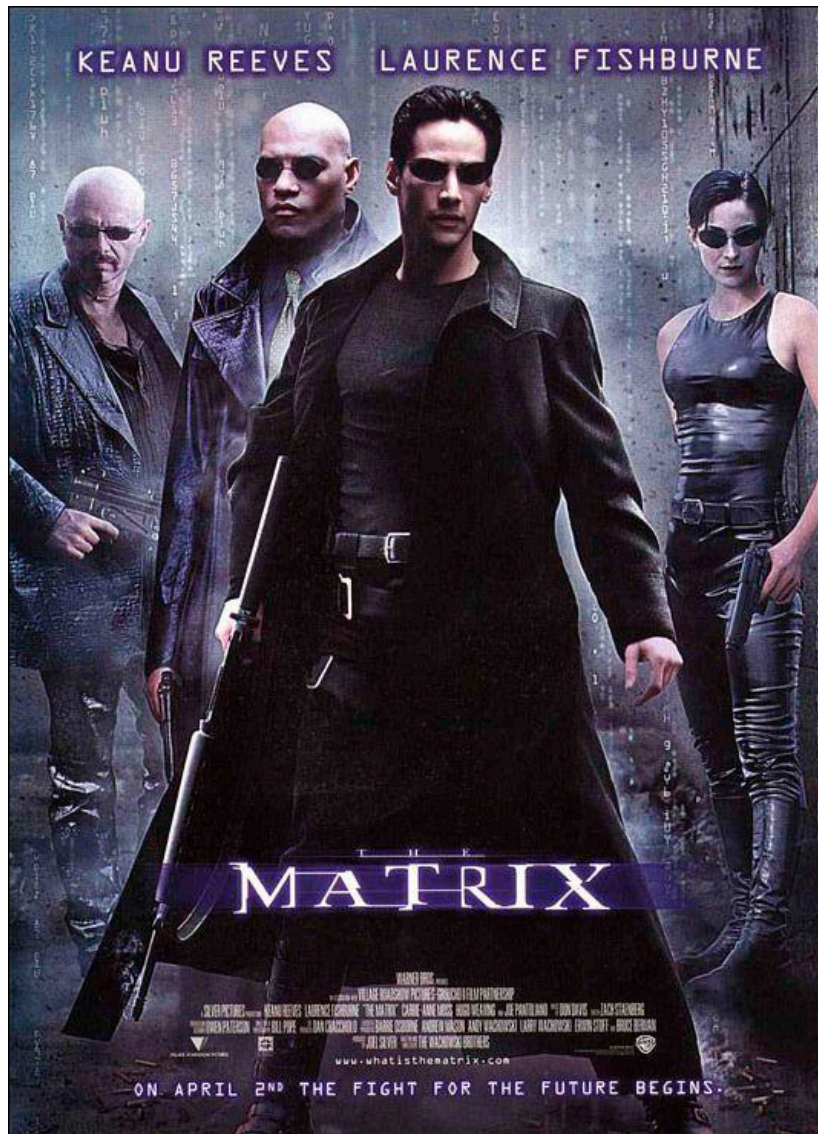


Fig. 1. *The Matrix*. Dir. Andy Lana Wachowski (1999)

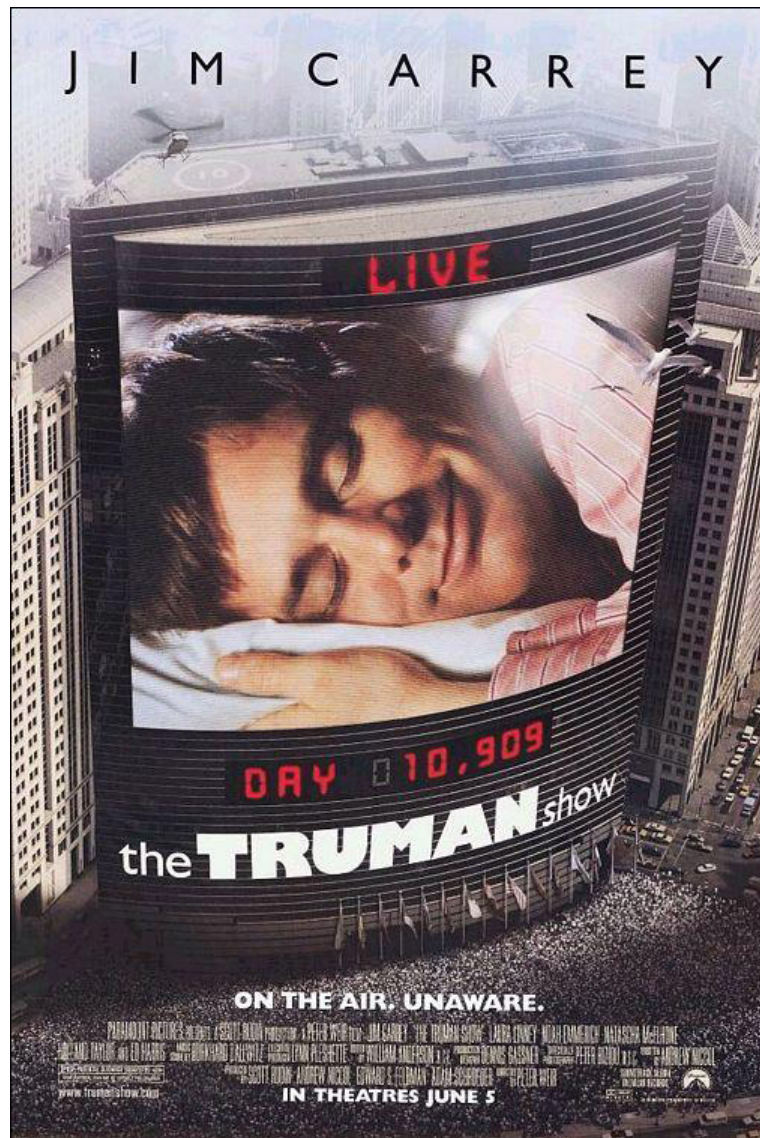


Fig. 2. El show de Truman. Dir. Peter Weir (1998)



Fig. 3. *Minority Report*. Dir. Steven Spielberg (2002)

Las reformas de la educación secundaria en los últimos decenios no han hecho sino empobrecer el sentido iniciático del conocimiento; de modo que la mayoría de los estudiantes llegan a la Universidad con hábitos de estudio en lo referente a la literatura o al teatro más próximos a lo anecdótico que a la curiosidad intelectual, discursiva o filológica. Un mal compartido en la Universidad con las humanidades históricas o clásicas que encontramos en el llamado Grado, sometido a estrambóticas limitaciones e itinerarios impuestos desde la vigilancia “acreditadora” y/o “verificadora” de la ANECA. Tal vez el mayor obstáculo para la deseable contribución de nuestros clásicos a un relato patrimonial colectivo haya sido la miope e indiscriminada prevalencia de materias de lingüística pragmática, de “norma” y “uso” (ni siquiera de materias referidas a una historia de la lengua como cultura y creación) sobre la literatura o el teatro. No participo de la nostalgia de la Universidad decimonónica. Simplemente me pregunto cómo demonios, habiéndose producido tal vuelco hacia la pragmática de la lengua en detrimento de la historia del teatro o la literatura en los planes de estudio que afectan a la Filología Hispánica –justo en el paso del siglo XX al XXI– la mayor parte de los estudiantes escriban, hablen o se expresen cada vez peor. La pérdida de referentes de la propia

noción de "clásico", la inexistencia de materias dedicadas a la creación artística, estética e ideológica del lenguaje y el desplazamiento de los hábitos reales de lectura a la instantánea pulsión de información de internet han desarmado la curiosidad y evaporado lo que queda en el fondo del vaso de un clásico: el sentido de secuencia en el tiempo o en la historia. Ha sido nefasta la dogmática prevalencia de las aplicaciones profesionales de la lengua como más contemporáneas o competitivas. ¿Cuántas veces se ha publicitado en los últimos años la "industria del español" frente a la "industria" del patrimonio colectivo de las creaciones del español clásico, de su teatro, de su deseable conversión en flexible identidad de vanguardia? El entusiasmo mostrado por las comisiones universitarias por multiplicar esos enunciados "pragmáticos" frente a la aversión de todo lo que fuera precedido por "historia de" y sobre todo acompañado por el adjetivo "español" o "hispanico" ha sido asombroso.

En una lectura integral, carente de complejos y sin plegarse a métodos parciales es donde, a mi juicio, debe residir la difusión de los clásicos, esas vértebras que sostienen el esqueleto y la carne de lo universal que atañe al ser humano. Es posible que no hayamos sabido defender con lucidez el teatro clásico español de tales presiones metodológicas; y, sobre todo, no hemos sabido liberarlo del impuesto que ha debido pagar por conceptos con los que se le ha asociado (lo privativo de lo "nacional" o "lo propio") siendo, como fue, un teatro moderno y de vanguardia en el contexto del nacimiento de la industria teatral europea. Ha debido soportar el reproche de herencia "casticista", de artificial invención o "fabricación" de un pasado –como dijo, respecto a la pintura histórica decimonónica, Haskell (1994)–. Y, en consecuencia, es posible que no hayamos esquivado el complejo de almacén de anticuario que rodea tópicamente su estudio, empezando por su lenguaje proveniente, en efecto, del "país extraño" que según Lowenthal (1998) supone el pasado. ¿Qué competencias transversales, instrumentales o sistémicas han aportado la nueva casta de pedagogos, reafirmando la importancia de la pragmática de la lengua, si cuando un estudiante lee en *El alcalde de Zalema* que don Lope de Figueroa sale "con hábito, muy galán y bengala" (I, acot. v. 777) cree que lo que lleva en la mano es un fuego artificial y no la insignia o bastón para denotar su autoridad militar? ¿Qué cara se le queda habitualmente cuando escucha las dos primeras palabras de *La vida es sueño*, es decir, aquello de "hipogrifo violento"? Ya he dicho alguna vez que la

condición de clásico no viene otorgada por el hecho de que algo se repita asidua o anualmente (como el “clásico Madrid-Barça” de cada temporada). Ni tampoco por un plan de estudios o una guía docente. Pero sí por una educación (racional, cultural y, a la postre, también sentimental) que justifica la concatenación de palabras como historia, cultura y sociedad.

En consecuencia, es también imprescindible tener en cuenta la tradición epistemológica y académica de nuestra disciplina y de cómo esta se ha debido enfrentar en los últimos tiempos a una evaluación más cuantificada que cualificada de su excelencia: términos arrojados por las directrices y/o comisiones que se han revelado siniestras por lo que a la investigación en las humanidades históricas se refiere. No se trata sólo de la devaluación del trabajo filológico sino también de los llamados despectivamente “manuales” aunque estén rigurosamente planificados (eso de la aplicación pedagógica se queda en la competencias o habilidades que se prometen en una *Guía Docente*) o de ensayos divulgativos, y el esfuerzo de sumergir en ellos o en nuestras clases un activo comparatismo por encima de las diferencias geográficas, lingüísticas o temporales. Se trata de reflexionar sobre por qué nuestra historia literaria o teatral han tenido tan serias dificultades para cuajar la imagen de sus personajes, excepción hecha, como siempre, de don Quijote –que es una “figura” teatral, pero no de teatro–. ¿Por qué ha costado tanto materializar una imagen de Segismundo más contemporánea que la romántica selvatiquez de una figura con pieles y cadenas y, en cambio, nos fascina el Calibán de *La tempestad*? ¿Por qué sí Otelo y no don Gutierre? ¿Por qué sí la Viola de la *Noche de Reyes* shakesperiana y no la doña Juana de *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso? ¿Por qué sí Lady Macbeth y no *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara? Viola, Calibán, Lady Macbeth (y también Alonso Quijano) tienen entrada particular en la llamada *Wikipedia*, pero no la tienen Segismundo ni don Gutierre ni doña Mencía (con ese nombre sólo aparece en internet un hotel en la ciudad de Córdoba).

Creo que deberíamos plantear nuestros objetivos didácticos (y de investigación, que es la base imprescindible para una buena divulgación) con consciente libertad subjetiva. Si hablamos de las ventajas que Shakespeare ofrece para su difusión como marca icónica, valdría la pena observar cómo la crítica más contemporánea (estoy pensando, por ejemplo, en el neohistoricismo) se ha ocupado de él y de su obra. Los estudiosos ingleses

usan sin aspavientos la expresión “industria de Shakespeare”; y no por ello reniegan de la responsabilidad moral de la investigación académica para leer, o hacer que se lea *El Rey Lear* o *Julio César* desde una perspectiva política republicana o antimonárquica que cuestione el poder. ¿Es posible hacer nosotros lo propio con *La vida es sueño*, además de referirnos al escepticismo científico y al debate teológico que puede representar Basilio? ¿Por qué un “scholar” británico habla con naturalidad del teatro isabelino como un “órgano de comunicación” y como un inmenso proyecto de educación pública sobre ética y valores públicos y en España la crítica del teatro barroco casi ha derivado a pedir perdón por una celebración conformista y culpable de valores premodernos o directamente represivos? Si de verdad queremos que nuestra investigación del teatro áureo ofrezca el perfil de aplicada y útil, debemos compartir sin prejuicios ejemplos (sin necesidad de elevarlos a modelos) para acabar con la fatídica observación del teatro áureo como fenómeno ajeno a las circunstancias que acompañaron al isabelino. Y no sólo por el anecdótico acoso moral a que ambos fueron sometidos, tanto desde el rigor católico como desde el puritanismo anglicano, acerca de la toxicidad del arte escénico en la conducta del público (Greenblatt, 2016: 223). O el lúcido e irreverente neoaristotelismo que recorrió la espina dorsal del arte teatral europeo tanto en Shakespeare como en Lope o en Calderón para quienes el arte y la naturaleza pactaron con el espejo de la vida.

Greenblatt y otros estudiosos, nos ofrecen ejemplos de cómo divulgar a Shakespeare explotando una circunstancia biográfica de notable semejanza a otra del temperamental y arribista Lope. El llamado “bardo de Stradford”, cumpliendo una antigua aspiración de su padre (el “guantero” John Shakespeare), intentó en 1596 hacerse oficialmente con un escudo de armas (lo que era todo un desafío a la jerarquizada sociedad isabelina para un simple actorzuelo y sospechoso autor de obras dramáticas). La descripción de dicho escudo revela el deseo de William de reinventar su pasado para, escapando de sus propios orígenes, convertirse en “otro” (Fig. 4):

Campo de oro. Sobre una banda de sable, una lanza de acerada plata. Y en el timbre, como cimera, un halcón con alas de plata desplegadas, de pie sobre una guirnalda con sus colores, y sujetando una lanza de oro, todo él plateado, como se ha indicado anteriormente y colocado sobre un casco de lambrequines o penachos (Greenblatt, 2016: 91).





Fig. 4. Ralph Brooke, *Boceto del escudo de armas de los Shakespeare* (1602)

Shakespeare puso como lema en el citado blasón "Non sanz droict" ("No sin derecho"). El aplicado funcionario que tramitó la solicitud reescribió las palabras con una coma detrás del adverbio ("No, sanz Droict"), es decir "No, sin derecho". Estamos ante datos interpretados desde un discurso de divulgación de dos clásicos en paralelo. El padre de Shakespeare, guantero. El padre de Lope, bordador. Y ambos, bajo el claro deseo de desclasamiento social, persiguieron con un escudo autogestionar "otra" identidad. En el caso de Shakespeare, como queda explicado. Y en el de Lope inventando el escudo de las 19 torres del supuesto linaje de los Carpio que incluyó en la portada de

La *Arcadia* de 1598 (Fig. 5) para rechifla de sus numerosos enemigos especialmente, de Luis de Góngora en un envenenado soneto:

Por tu vida, Lopillo, que me borres  
las diecinueve torres del escudo,  
porque, aunque todas son de viento, dudo  
que tengas viento para tantas torres.

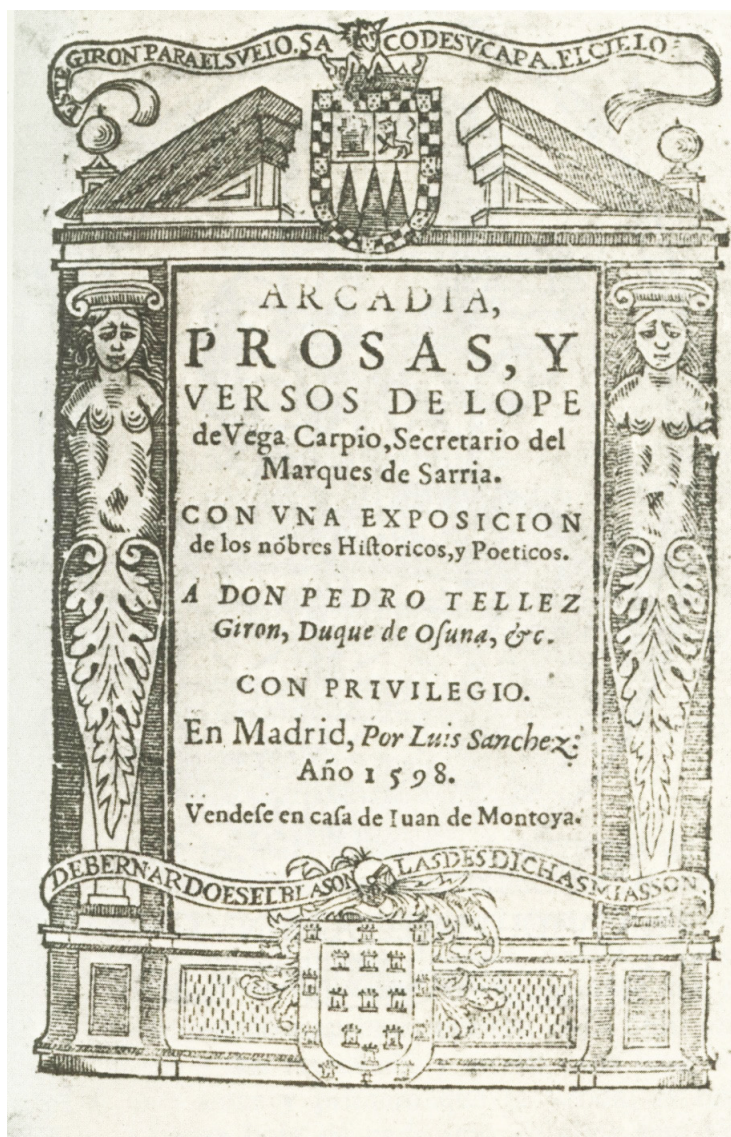


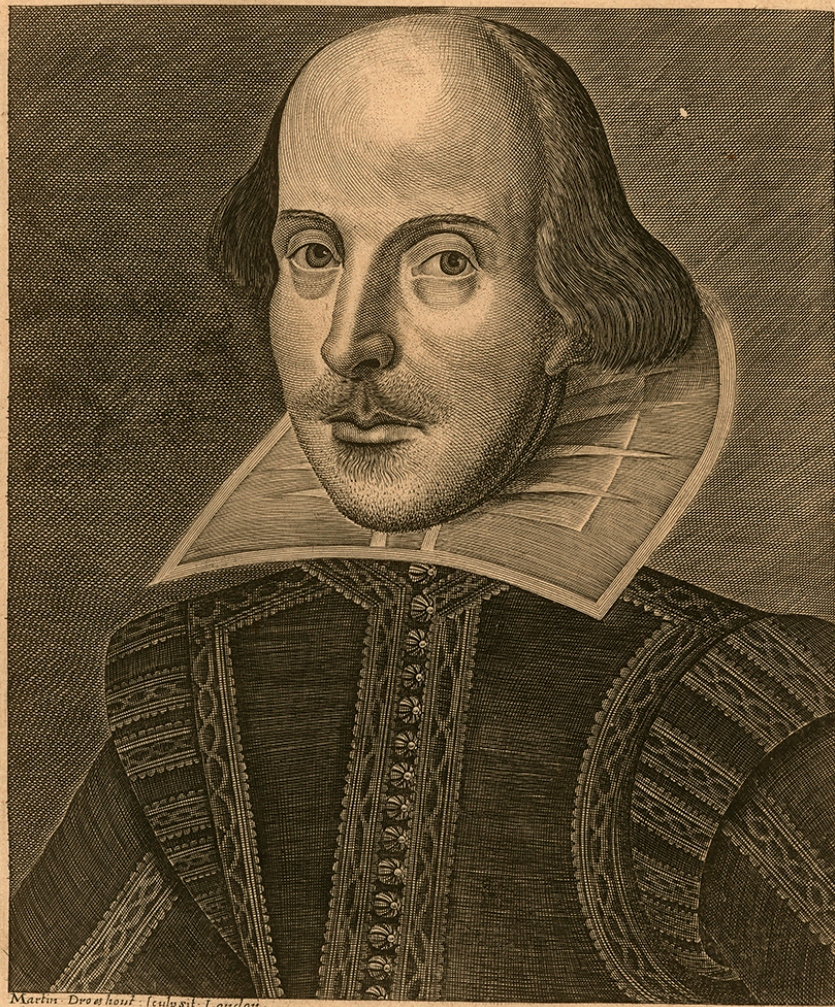
Fig. 5. Portada de *La Arcadia* de Lope de Vega (1598)

El enfoque neohistórico del mito shakesperiano permite aplicar otro ejemplo al estudio de nuestros clásicos áureos. No son muchos los estudios iconográficos de los retratos que de ellos poseemos y, en concreto los de

Lope, sólo desde hace poco han sido analizados en profundidad (McGrath: 2008). Shakespeare no cuenta con muchos más. Sin embargo, estudiosos como Lillian Schwartz (1985) con el objeto de forjar la marca o franquicia de prestigio de su dramaturgo nacional no han dudado en aplicar procedimientos digitales para comparar el grabado de Shakespeare realizado por Martin Droeshout (Fig. 6) para el primer *Infolio* (obras del dramaturgo publicadas en 1623) con otros similares como el célebre –aunque tal vez infundado– *Retrato Chandos* de John Taylor fechado en torno a 1600-1610 (Fig. 7), concluyendo que tal imagen icónica se basa, sin lugar a dudas, en el retrato de Isabel I – conocido como *El retrato de la Armada o Isabel I de Inglaterra*– fechado en 1588 y atribuido a George Gower (Fig. 8). El empeño de exaltación política es evidente (porque, naturalmente “Armada” se refiere a la que envió Felipe II como “Invencible” y que acabó no siendo tal). Con la mayor seriedad (y con medios técnicos solventes) se ha concluido que las líneas maestras de ambos retratos son idénticas, encajando a la perfección la nariz y la curvatura del rostro. Nuestra tradición crítica –más especulativa que didáctica– se ha acogido a señalar la usurpación lopesca del escudo que “ennoblecía” su nacimiento en *La Arcadia* (1598) y que se ha mencionado antes–. Pero nadie ha estudiado digitalmente el retrato que aparece en el reverso del 8.º folio preliminar de la misma obra (Fig. 9), o el inserto en la edición de *El peregrino en su patria* (1602) donde se funden retrato y escudo de armas. No se si por temor a que la curvatura del rostro coincidiera con la de Felipe II o, incluso, Felipe III.

MR. WILLIAM  
**SHAKESPEARES**  
COMEDIES,  
HISTORIES, &  
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



LONDON  
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

Fig. 6. Martin Droeshout, Retrato de William Shakespeare (First Infolio, 1623)



Fig. 7. John Taylor, *William Shakespeare (Retrato Chandos)* (ca. 1600-1610)



Fig. 8. George Gower, *Retrato de la Armada de Isabel I* (1588)



Fig. 9. Retrato de Lope de Vega en *La Arcadia* (1598)

Sería un error pensar que un enfoque menos temático o ideológico y más ingenioso o provocador del modo de enseñar o divulgar el teatro áureo resultara, a la luz de los ejemplos mencionados, pura banalidad. A fin de cuentas, lo que de verdad convierte a Shakespeare en “marca” nacional y en ingrediente del PIB del Reino Unido es que su Primer Ministro David Cameron escribiera un artículo (“Shakespeare lives”, 5 enero 2016) glosando su dimensión universal y que los británicos se encargaron de publicar prácticamente en los principales periódicos del mundo. Un artículo del mismo tenor (al menos firmado) por nuestro actual Presidente del Gobierno –casi siempre en funciones– ni está ni se le espera.

El poder de la palabra del teatro clásico también se ha enfocado de manera distinta en la difusión de Shakespeare. Me remito, otra vez, a Greenblatt al recordar en su escritura dramática la base esencial del aprendizaje de la retórica. Una palabra denostada, inserta en el concepto mismo de "imitatio" que es el teatro (y que Lope señalaba en su *Arte nuevo* como la esencia del "decir" en escena) se subraya así como una de las huellas que el aprendizaje escolar dejó en el autor inglés: no como fórmulas áridas sino como canales energéticos para transmitir sentimientos. Es decir, Shakespeare aprendió en la escuela lo que aprendieron Lope y Calderón a través de los jesuitas en el sistema educativo basado en *Ratio Studiorum*: transformar las palabras en emociones. Greenblatt, que llega a sospechar que el primer maestro de Shakespeare en Stradford –Simon Hunt– era católico (2016: 113), recuerda que en las escuelas inglesas de primaria se obligaba a los estudiantes a formarse en el arte de la persuasión persiguiendo el asombro de su público ante los efectos del "arte" de aquella pródiga textualidad. En la propia escuela aprendió también Shakespeare a componer y producir prosopopeyas (es decir, crear o personificar personajes) prestándoles su voz y su corporalidad de acuerdo a la retórica figuración de sus sentimientos emocionales, convirtiéndose él mismo en personaje. De hecho palabras como "personate" o "personification", en su sentido escénico, se incorporan por entonces al inglés. Y lo curioso de este ejercicio –dado que a aquellas "Grammar Schools" británicas asistían sólo niños– era que trabajaron textos centrados sobre todo en sentimientos femeninos: Níobe llorando a sus hijos, Dido traicionada, Hécuba gritando por el exterminio de su familia. Se convertían en "el otro" o, sobre todo, en "la otra". Ejemplar entrenamiento de un dramaturgo y una razón de peso para entender, fuera de los prejuicios puritanos que afortunadamente no triunfaron en nuestro Siglo de Oro, el hecho de que en el teatro isabelino fueran actores quienes precisamente interpretaban los papeles de mujer (Chillington Rutter, 2016: 230-2).

En una reflexión sobre cómo replantearnos la difusión del teatro clásico es inevitable situarnos en el debate –aunque paulatinamente ya no es tal– sobre las llamadas TIC (acrónimo de las "tecnologías de la información y de la comunicación"). No deseo extenderme en este aspecto; no porque sostenga a estas alturas –lo que se sería estafalario– que no son útiles las herramientas informáticas y la tecnología en general para la difusión del teatro. Nuestro

Departamento ha sido pionero en la creación de portales y plataformas en las que los dos poderosos ingredientes del teatro clásico –el texto o palabra y la imagen– se han ofrecido como material de investigación y docencia. Pero las humanidades digitales no pueden caer en la ingesta desordenada de información o en lo trivial. Comparto estas palabras de Manuel Vicent, nada sospechoso de militar en la fanática erudición:

Todo el catálogo de pasiones humanas ya fue convertido en teatro en la Grecia clásica. Tampoco el estoicismo de Séneca y Marco Aurelio ni el talento político de Cicerón encuentran un equivalente en la cultura contemporánea. En cambio cualquier idiota tiene a su disposición (...) una pantalla a través de la cual puede emitirse esféricamente cualquier idiotez (2016: 64).

Pero no deberíamos olvidar quizá lo más importante en la difusión del significado colectivo y patrimonial del teatro clásico. En los últimos tiempos, como era de esperar tras la devastadora crisis (económica y de ideas) que padecemos, se advierte con indisimulada autosuficiencia del peligro de que haya “pocas vocaciones científicas” y que sobren “las de humanidades”. Lo dicen los mismos profetas que predicaban las virtudes de la “interdisciplinariedad” (por ejemplo, la engañifa de que el primer curso del Grado de las carreras de humanidades, iba a posibilitar el tránsito de los estudiantes por la historia, la filosofía, el arte, el teatro y la literatura). Son también los zahoríes que reclaman el “hablar en público” como competencia transversal imprescindible. ¿No es el teatro clásico una escuela del *bene dicendi* tanto en el sentido retórico como en el emocional y conceptual? En el ámbito concreto de una Facultad de Filología, Traducción y Comunicación no entiendo en absoluto que ni haya sido posible ofertar un “minor” de Filología Hispánica a otras filologías ni que en titulaciones como Periodismo, Comunicación Audiovisual o Traducción e Interpretación no exista ninguna materia en el que los futuros periodistas y “comunicólogos” se aproximen a la historia de la literatura o del teatro.

Las Universidades han jaleado, presionadas por la necesidad de demostrar su éxito en términos de matriculación y asegurar la empleabilidad, las dobles titulaciones; pero siempre en el área económica y empresarial: por supuesto Administración de Empresas o sus variantes son el título estrella. Pero en la Universidad de Navarra, se ha implantado el doble título Periodismo-



Filología Hispánica, lo que parece razonable en un mundo en el que los medios de comunicación o el llamado periodismo cultural deberían exigir una calidad que no siempre es manifiesta. Mi experiencia es que, con frecuencia, las palabras de un profesor de teatro del Siglo de Oro trasladadas por un periodista son descontextualizadas; no sólo porque tenemos miedo de parecer profesores (lo académico despierta verdadero horror) sino porque vivimos en una sociedad en la que la divulgación debe ser o entretenimiento o alienación en la cultura de masas. Si alguien, con toda la buena voluntad del mundo, quiere enfatizar la importancia de una obra como el *Arte Nuevo* de Lope, advirtiendo de la excelente capacidad de éste por asimilar los diversos ensayos o experiencias dramáticas previas que darían lugar a un teatro moderno, no obtendrá el titular apetecido por el periodista. Sí lo hará si dice que Lope fue un “coolhunter” (cazador de tendencias).

Y es que siempre acabamos topando con los centenarios. En este de 2016 nuestros autores (y sobre todo Cervantes que siempre tuvo mala suerte) son inevitablemente encarados con Shakespeare, incluso por parte de reputados intelectuales. Alberto Manguel no dudó en situar la escritura teatral y retórica declamativa de Shakespeare por encima de cualquier dramaturgo europeo, afirmando que el riquísimo inglés del siglo XVI le permitió “una extensión sonora y una profundidad epistemológica asombrosas”. Ofrecía un ejemplo concreto: Shakespeare –escribe–

logró ser milagrosamente barroco y exacto, expresivo y escrupuloso al mismo tiempo. La acumulación de metáforas, la profusión de los adjetivos, los cambios de vocabulario y de tono profundizan y no diluyen el sentido de sus versos. El quizá demasiado famoso monólogo de Hamlet sería imposible en español puesto que este exige elegir entre el ser y el estar. En seis monosílabos ingleses el Príncipe de Dinamarca define la preocupación esencial de todo ser humano consciente; Calderón en cambio requiere 30 versos españoles para decir la misma cosa (2016: 3).

Además de recordar que Shakespeare disponía de cinco actos para definir verbalmente a sus caracteres, en tanto que Calderón –como Lope se encargó de advertirnos– contaba solo con las tres horas que soportaba “la cólera de un español sentado”, Manguel nos deja con las ganas de saber cuáles son esos 30 versos en los que Calderón es incapaz de explicar lo que Hamlet logra en un pentámetro yámbico sin rima. Si se refiere al célebre soliloquio de Segismundo en la torre, ese humilde parlamento en décimas –

pieza magistral de la construcción retórica y emocional del teatro español áureo— contiene probablemente los versos más subversivos que podían pronunciarse en la España del siglo XVII: “¿No nacieron los demás? / Pues si los demás nacieron / ¿qué privilegios tuvieron / que yo no gocé jamás?”. Y concluía Manguel: “(...) el español de Cervantes es despreocupado, generoso, derrochón. Le importa más lo que cuenta que cómo lo cuenta, y menos cómo lo cuenta que el puro placer de hilvanar palabras”. El actor español de un corral de comedias no podía recitar en la “extensión sonora” del pentámetro yámbico sino en octosílabos. Pero es que en el *Globe* londinense los comediantes contaban con un escenario de 8 metros de profundidad y 13 de anchura, mientras que el de los corrales del Príncipe o de la Cruz apenas llegaban a los 8 metros de ancho y a los 5,3 metros medidos desde la fachada del vestuario a la orilla del tablado. Teniendo en cuenta que los actores realizaban obligatoriamente las entradas o salidas desde los paños del primer nivel del “teatro” o fachada del vestuario en el fondo, el recitado del octosílabo tenía un sentido dramático tan exacto o retórico como el pentámetro.



Fig. 10. Retrato de Lope de Vega en *El peregrino en su patria* (1604)

Enseñar o difundir el teatro clásico es una constante negociación con el pasado desde las dudas y las razones del presente. El teatro del Siglo de Oro obliga a buscar las grietas de aquella su modernidad “complicadamente torpe”, como han calificado al Siglo de Oro algunos estudiosos de la literatura poscolonial (Stavans y Jacksié, 2011: 37). Y hacerlo con una voluntad distanciadora y crítica semejante a aquel grupo de artistas valencianos –el Equipo Crónica– que supieron utilizar un lenguaje pictórico “pop” para colonizar el presente con imágenes” del pasado (Fig. 11 y Fig. 12).



Fig. 11. Equipo Crónica, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (1968)



Fig. 12. Equipo Crónica, *La rendición de Torrejón* (1971)

A mi juicio, el teatro clásico debe difundirse con un significado de pertenencia colectiva, no de esencia nacionalista. Fue, pese a lo debatible del término, un teatro popular al menos en el sentido que propuso Francisco Ruiz Ramón: un teatro cuyos motivos y temas se pensaban “desde un punto de vista compartido o convivido” (1992: 148). Dicho de otro modo, aspirando a una identidad colectiva, pero “siendo su esencia antropológica la de ser juego de los juegos –juego pactado y codificado– de toda una sociedad” (Ruiz Ramón, 2000:18-20). De ahí que sea preocupante su cada vez más insólita ausencia en la educación pública; tanto como el descrédito sembrado hacia todo lo “público”.

Lo que creo que debemos rechazar sobre todo es la idea del teatro clásico español como mero juego de abstracciones. Fue una forma de arte social aunque, en ocasiones –en el plano de lo sagrado o de lo estrictamente cómico– se despojara de las limitaciones de la realidad. La historia del teatro se escribe a partir de su materialidad: la de sus textos, la de sus vestigios arqueológicos en diferente soporte (incluido el digital), la de los oficios artesanos que lo vistieron, la de los tramoyeros, altareros, ensambladores, carpinteros –el conjunto llamado “ministerio de las apariencias”–, la de quienes lo convirtieron en libro vivo y la de quienes le abrieron paso desde el rito al elemental negocio. Los años me han enseñado que hablar de teatro clásico exige construir un relato intelectualmente estimulante, empapado de experiencias vitales de personajes que viven deambulando entre el pasado y el presente. He interiorizando tal convicción en muchos años de crecimiento intelectual en un Departamento universitario que intuyó que el estudio del teatro del Siglo de Oro demandaba nuevas cartas de navegación o la reinención de una cartografía interdisciplinar. En la concepción de una obra teatral como dípolis entre el texto y el espectáculo, bajo el respeto a la ecdótica, los *stemmas* y el debate de las atribuciones; más allá de la pulsión documental sobre la práctica escénica que ha rescatado legajos, contratos y ordenanzas de millares de archivos; más allá, sobre todo, de la rutina de esas aproximaciones críticas que un hispanista norteamericano titulaba con gracia como “imágenes y estructura en *y-ponga-usted-aquí-el título-de-su-comedia favorita*” (Blue, 2014: 61); en parcelas tan diferentes como el teatro preloquista, las múltiples experiencias dramatúrgicas valencianas entre los siglos XVI y XVII, el teatro de Lope o de Calderón creo que aportamos un ejemplo de porosa

filología creativa que reescribió la contribución periférica a lo que todavía se insistía en llamar “teatro nacional”. En esta tarea –cabe hoy recordarlo con justicia y, en mi caso, además, con amistad– Joan Oleza tuvo un papel decisivo. Como lo tuvo en el proyecto más importante de validación contemporánea del teatro áureo de los últimos años: el Consolider TC/12. Usando sus propias palabras –con las que describió los borrosos límites entre géneros teatrales– este proyecto, como todo lo que deja hecho y hará en la Universidad, marcó “el rumor de las diferencias”.

Y la principal de todas ellas: difundir el teatro clásico, incluso en esta a veces insolente época, es mostrarlo como una gran síntesis de reinenciones dramáticas, de público autoconstituido por vez primera en mecenas colectivo. Un teatro del que no podemos permitir que deserten las generaciones actuales, aunque éstas, como también la nuestra, lo digieran y reinventen en un pacto individual. Único modo de que el teatro de Cervantes, de Lope, de Tirso, de Vélez de Guevara, de Rojas Zorrilla, de Calderón no acabe sembrándose, como dijo Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, “en los ligeros vientos y en la arena”.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- AZORÍN [José Martínez Ruiz] [1913] (1949). *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Losada.
- AZORÍN [José Martínez Ruiz] [1943] (1958). *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*. Madrid: Espasa Calpe.
- BARTHES, Roland [1954] (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil.
- BLUE, William R. (2014). "¿Qué hacer con mis estudios de español?". En Anna Caballé y Randolph D. Pope (eds.), *¿Por qué España? Memorias del hispanismo estadounidense*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, pp. 49-66.
- CALVINO, Italo (1994). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- CARO VALVERDE, M.<sup>a</sup> Teresa (2005). "La vida es sueño en las pupilas del cine (la otra escena de Calderón)", *Lenguaje y textos*, n.º 23, pp. 161-66.
- CHILLINGTON RUTTER, Carol (2016). "Shakespeare y la escuela". En Paul Edmondson y Stanley Wells (eds.), *La verdad de Shakespeare. Argumentos, evidencias y polémicas*. Barcelona: Stella Maris, pp. 221-61.
- GOYTISLO, Juan [1970] (1976). *Reivindicación de Conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral.
- GREENBLATT, Stephen [2005] (2016). *El espejo de un hombre. Vida, obra y época de William Shakespeare*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- HALBWACHS, Maurice (1968). *La mémoire collective*. París: PUF.
- HASKELL, Francis (1994). *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza.
- KUBUS, Matt (2016). "Sospechosos inusuales". En Paul Edmondson y Stanley Welles (eds.), *La verdad sobre Shakespeare. Argumentos, evidencias y polémicas*. Barcelona: Stella Maris, pp. 91-108.
- LOWENTHALL, David [1985] (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- MCGRATH, David (2008). "Lope as icon". En Alexander Samson y Jonathan Thacker (eds.), *A companion to Lope de Vega*. Londres: Tamesis, pp. 269-84.
- MANGUEL, Alberto (2016). "Shakespeare no es Cervantes", *El País, Babelia*, n.º 1273, 16 abril, p. 3.

- NAVARRO, Rosa (2013). "La salvación de los clásicos: las adaptaciones fieles al original", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, XVIII, pp. 63-75.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1967] (1992). *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra. 1992.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2000). *Calderón, nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia.
- SCHWARTZ, Lillian (1995). "The Art Historian's Computer", *Scientific American*, n.º 272, pp. 106-11.
- STAVAN, Ilan y Jacksié, Iván (2011). *¿Qué es la hispanidad? Una conversación*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- VICENT, Manuel (2016). "Explosivo", *El País*, 15 mayo, p. 64.



## PARA UNA SOCIOGRAFÍA LITERARIA: A PROPÓSITO DE GÓNGORA Y SU VIDA Y ESCRITOS\*

PEDRO RUIZ PÉREZ  
Universidad de Córdoba

Siendo Góngora un autor fallecido sin dar a la imprenta y el mercado una edición amplia y/u orgánica de su obra (y esto es parte sustancial de su *habitus* y su posición de campo como poeta, en términos de Bourdieu, 1995), el manuscrito Chacón (Góngora, 1991) representa algo más que una inestimable pieza de valor filológico e histórico en la tarea de recomponer el texto gongorino y la trayectoria de su escritura<sup>1</sup>. Se trata también de un verdadero icono o emblema<sup>2</sup> del discurso gongorino, marcado por el signo de la aristocracia tanto en su designio formal como en el aspecto performativo de sus prácticas, y, con él, de los mecanismos de canonización que han consagrado su imagen para la posteridad. Una de las piezas más explícitas de esta estrategia<sup>3</sup> es la semblanza biográfica atribuible a Paravicino, aunque rubricada con unas no demasiado indescifrables iniciales. Con una función

---

\* De manera muy sintética, por razones de espacio, se ordenan aquí algunas herramientas conceptuales y un esbozo metodológico de la tarea en desarrollo en el marco del proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R, del Plan Estatal de I+D+i).

<sup>1</sup> Era una fecha temprana para nuestro país cuando Joan Oleza (1976) comenzó a señalar “la dimensión social e histórica del texto”. De aquellos polvos...

<sup>2</sup> No solo por la imagen del retrato; para un acercamiento a la mecánica véase Wickberg Månsson (2013).

<sup>3</sup> Habría marcas más encriptadas u oblicuas, como la materialidad del soporte y la escritura, la dispositio de los textos y el empeño mismo de su integración en un *codex integrus; infra*.

similar a la del retrato que aparece en el folio siguiente para dar paso a los textos del cordobés, la “Vida y escritos de don Luis de Góngora” constituye una pieza básica en la labor de síntesis (Pask, 1996), una vez concluida (y cerrada en la edición subsiguiente) la obra y la vida del poeta, para la construcción y fijación de su imagen, del perfil identificable para sus contemporáneos y, consciente o inconscientemente, para el canon posterior (López Bueno, 2005 y 2010; Ruiz Pérez, 2009). Salvo lo relativo a una atención más pormenorizada a la concreta producción poética y una más sistemática consideración de su materia y estilo, esta biografía, bien que *minor*<sup>4</sup>, teje los mimbres esenciales (Jammes, 1987; Sliwa, 2004) con los que en la actualidad puede atenderse a la consideración de una figura autorial, tras la muerte, descenso a los infiernos y resurrección de este concepto y su funcionalidad en la crítica y la historia literarias<sup>5</sup>.

La referencia inicial a las fechas precisas de nacimiento y muerte, junto con el lamento por la considerada como brevedad de esta vida, singularizan a la persona tratada antes de su inscripción genérica (o genética) en una clase o condición, a partir de la condición hidalga de los padres (Ruiz Pérez, 2016). Las posteriores referencias a la profesión sacerdotal y la canonicidad en la catedral cordobesa enmarcan con sus reiterados rasgos de clasificación grupal el que pudiéramos considerar perfil de patrón común, el del clérigo de origen hidalgo, que se mueve entre el patriciado urbano y la jerarquía media-baja de la iglesia, más relevante en su periférico entorno local que en el escenario amplio de la centralidad de la corte. En estrecha relación con las etapas de juventud, madurez y plenitud creativa, se ordenan en un discurso ascendente las referencias a la sátira y la poesía burlesca (correspondientes al *genus humilis*), a las composiciones amorosas (*mediocris stilus*) y a los poemas mayores (*sublimis stilus*), sin faltar las alusiones a la subsiguiente polémica, que dividió el campo entre partidarios y detractores. El diseño dispositivo de los párrafos y las referencias, si no vincula directamente la tipología de la obra y las consecuencias sociales, establece una paralela carrera social, pasando por las reticencias frente a la poesía jocosa, la mediocre posición alcanzada en la

---

<sup>4</sup> Más extensa es la atribuible a Pellicer (quien pretendía incluirla en sus *Lecciones solemnes*, 1630) e impresa en los preliminares de la edición gongorina por Hozes (1633).

<sup>5</sup> Muy reciente es el panorama crítico trazado por Pérez Fontdevila y Torras Francés (2016). Puede sumarse la temprana crítica de López García (1993); y, más cercano al planteamiento de estas páginas, Ezell (1999).

jerarquía eclesial y, finalmente, la marcha a la corte, la protección nobiliaria y el acceso a alguna prebenda de privilegio, como la de capellán de honor del rey. Las directas y nominales menciones a los aristócratas que protegieron a don Luis (Lerma, Siete Iglesias, Olivares) traen a estas breves páginas la fundamental institución del mecenazgo, bastión de resistencia ante el avance de la mercantilizada imprenta como cauce para una poesía que también parece renunciar a sus prerrogativas de élite (social y estética)<sup>6</sup>. En el entorno del mecenas se inscribe la elogiosa mención de la labor del señor de Polvoranca, que en el contexto del códice se convierte en una metarreferencia, por cuanto es una vindicación del valor de las páginas que siguen. De la labor de Chacón se asciende a la relevancia de la protección del conde-duque para la pervivencia de la obra gongorina, frente a los aludidos desmanes propiciados por la presión del mercado, en lo que es a todas luces una referencia a la edición de Vicuña, que remite la biografía a una fecha posterior a la muerte de Góngora. Concluida su vida (como quisiera Ginés de Pasamonte), la corrección del texto transcrito (superior en el códice que en el libro de molde) se presenta en relación con la adecuada fijación de la imagen del autor (en biografía y en retrato, ambos monumentales), siempre con el marchamo de canonización o institucionalización que supone la sanción nobiliaria, en este caso, la aceptación por la autoridad de Olivares:

El mismo agrado y estimación del conde-duque y la ambición gloriosa suya de ilustrar las letras de España y honrar los ingenios de ella permitirán cuando juzgare convenir segunda copia que dar a la estampa para seguridad del crédito de don Luis, en esta tumultuaria impresión abajado, para lustre de esta nación con la notoriedad pública de la pluma de don Luis a otras, donde apenas llegaron sino las de su fama, y para gloria de este príncipe a quien verdaderamente se las deberemos. ((f.V))

Como indicaba, se trata de los datos (y su específico subrayado) con que opera la actualizada atención a la figura autorial, tanto en lo que se refiere a su identidad individual como en lo tocante a su inserción en un panorama colectivo, entre el Parnaso y la República literaria. Las noticias sobre origen y linaje, las relativas a los estudios y las concernientes al *modus vivendi*, nos hablan de un sujeto social, histórico, que se desenvuelve (o no) en la vida

---

<sup>6</sup> El panorama de la disolución del mecenazgo está muy bien establecido para los otros ámbitos europeos de la edad moderna: Collins (1973); Brown (1995); Marotti (1995).

cotidiana y real, como tantos otros sujetos contemporáneos ajenos al mundo de las letras. No obstante, en este campo pueden alcanzar particular relevancia las condiciones sociales derivadas de los elementos de inscripción (personal o grupal) en las estructuras establecidas. Es el caso de las vinculaciones con la iglesia o la corte y su traducción en términos de centro y periferia, con los elementos de movilidad (o no) que pueden darse entre ellos. No se trata solo de cómo el modelo social se proyecta y conforma la estructura del canon literario, con su creciente juego de inclusiones y exclusiones; más bien es el modo en que el individuo participa de las prácticas socioculturales, queda marginado por ellas o reacciona contra las mismas, de donde puede resultar la creación de nuevos espacios para el discurso de la poesía. Se trataría en este caso de una relación, en la línea apuntada por Jammes (1987) para nuestro autor, en que unas circunstancias de orden social afectan a la escritura de un autor, a la relación con ella y a las consiguientes estrategias de proyección. Entre ellas alcanza una relevancia especial la que, en la diacronía de una trayectoria, se revela como una "carrera literaria" (Cheney y Armas, 2002; Montero y Sánchez Jiménez, 2017), definida, de acuerdo con el modelo virgiliano, como una secuencia que escala la vía jerarquizada y trimembre de los estilos, para situar en la plenitud creativa la obra de mayor ambición y alcance; y no se puede prescindir de lo que ello supone de conciencia autorial y de voluntad de diseño de su obra (lejos ya de la espontaneidad y dispersión de la poesía de corte o academia), pero también lo que conlleva de molde para el juicio crítico y, por tanto, sancionador, como queda señalado en esta biografía.

En una traducción a términos más actualizados de la teoría literaria, podemos ver traslucirse en las palabras suscritas por el anónimo amigo la perspectiva del *career criticism* para la interpretación del relato acerca del desarrollo de la escritura lírica gongorina, arrancando de la forma más humilde, por intención, tono y métrica, hasta la más elevada, que eclosiona en *Polifemo* y *Soledades*, tras el paso por el género de modalidad petrarquista, el soneto amoroso, situado en un nivel medio ya en la ordenación inicial de las obras de Boscán y Garcilaso<sup>7</sup>. Según adelanté, la referencia, que parte de la noción clásica establecida por los comentaristas de Virgilio, denotaría, de ser

---

<sup>7</sup> Ruiz Pérez (2007); la proyección de esta ordenación en la composición de las *Soledades* se apunta en Ruiz Pérez (2009: 229-250).

acertada, la existencia de una estrategia autorial, apoyada en una clara conciencia de esta naturaleza y de sus prácticas consiguientes, propia de una agencia performativa característica de un escritor que sigue usando los códigos del clasicismo, pero en el que se opera un giro hacia una moderna figura de autor, al menos en lo que se refiere al control de su producción, concebida ya como algo más que una espontánea dispersión de *fragmenta*; en este punto, solo podríamos añadir al relativo silencio de la biografía, la contradicción, al menos superficial, perceptible al poner en diálogo el cuidado de la escritura y su macrosecuencia con el casi absoluto desinterés por la circulación de los textos, apenas alterado por necesidades materiales, presiones externas o la necesidad de orientar su lectura en medio de la polémica desatada por la *Soledad primera*.

Un segundo concepto que vemos dibujarse como trasfondo de esta "Vida" es el campo literario (Bourdieu, 1995), sobre todo si valoramos la transmisión manuscrita de la obra gongorina como un hábito en relativo declive, prácticamente desplazado por el uso lopesco. Si bien la noción de mecenazgo, como el emparentado cauce manuscrito, mantiene las raíces de un estadio anterior, la noción de corte que se dibuja en la referencia biográfica apunta más que al modelo antiguo a un espacio de referencia literaria, pero también de creación y circulación de los textos (García Santo-Tomás, 2004; Ruiz Pérez, 1998), ligado a la concentración de corrales, compañías e imprentas. Deja de ser oblicua la referencia a la realidad de un incipiente campo literario en la alusión a las polémicas literarias, interpretables, como se viene haciendo, como una manifestación germinal de la crítica literaria, por más que en ella se mantengan en gran medida los usos y valores de una concepción reglada del arte, de profunda raíz clásica. Más aún que en este enfoque, la "batalla en torno a Góngora" se revela como otro episodio fundacional de un campo definido ya por su teorizador como un campo de batalla, donde los mecanismos de rivalidad entre escritores, por más que se disfracen de juicios literarios, manifiestan la tensión por la ocupación del centro del espacio, representado en nuestro caso por el lugar de privilegio en la corte literaria y real.

Finalmente<sup>8</sup>, en esta "escenografía" (Díaz) cabe percibir cómo se dibuja una "agencia" escritural y autorial plasmada tanto en el propio discurso textual

---

<sup>8</sup> Recojo a continuación varios conceptos metodológicos desarrollados en los estudios sobre la

como en la *performance* (Berensmeyer, Buelens y Demoor) desarrollada por el poeta, perceptible en un *ethos* (Maingueneau) fijado en la biografía canonizadora, un género que en la retórica clásica supone tanto una prosopopeya como una etopeya. En su síntesis es posible percibir lo conceptualizado hoy como “postura” (Meizoz), para matizar la noción de *habitus* (Bourdieu) y definir una actitud categorial en la toma de posición de campo, la que Góngora ocupa en el centro de la poesía sancionada como canónica para estas décadas.

La posición de campo, también en nuestro caso, viene en gran medida condicionada por la elección de géneros, como parece intuir el biógrafo al esbozar una trayectoria autorial donde el criterio selectivo deviene en ordenador y valorativo. Además de proponer una carrera literaria, las referencias a las modalidades líricas (sátira de costumbres, filografía, discurso mítico), sin salir de este macrogénero, se ordenan en un proceso ascendente que, sobre todo en sus extremos, se relacionan con modalidades no líricas (tratado moral, novela, historia o topografía) con el rasgo común de la relación con el mundo objetivo, complementado con la subjetividad manifiesta de modo más perceptible en la expresión sentimental. Entre el rechazo y la celebración puede diseñarse y/o apreciarse un itinerario para alcanzar el centro, para ocupar un lugar de relieve en el campo literario.

Las escasas referencias a lo que hoy denominaríamos “estilo” del autor pueden tomarse como las claves para una individuación del modelo de carrera literaria identificable con la noción de “postura”, que es, justamente, la que, además de la natural lucha por la posesión del lugar de privilegio, suscita la rivalidad manifiesta en la polémica, interpretable también como una partición del campo para dejar a los dos lados de la palestra los bandos en conflicto, con los resultados de hacer girar en torno a la del autor de referencia las posiciones y posturas de los demás participantes en el escenario configurado.

Finalmente, la dimensión colectiva de este punto nodal en la historia de nuestras letras nos trae a la mesa de trabajo la noción de sociabilidad (Albert, 2013), especialmente en su vertiente de establecimiento de redes de relaciones (generalmente de colaboración, aunque también cabría incluir aquí las de oposición, como sociabilidad negativa), destinadas a favorecer (o

---

autoría en los últimos años, oportunamente antologados en Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016. Indico junto a los conceptos la fuente en el citado volumen.

contrarrestar) la agencia autorial y el desarrollo de sus estrategias de ubicación en el campo literario. En forma de alianzas, no exentas de rivalidad, o de franco enfrentamiento, los vínculos en estas redes asientan, en primer lugar, la consolidación misma del campo y permiten la *performance* de los autores, impulsando estrategias de individuación, aun partiendo de estructuras de base corporativa, de las que las academias, por ejemplo, mantienen importantes rasgos, por su sentido selectivo y jerarquizado. Los defensores y detractores del cordobés, en ocasiones relacionados en nóminas expresas ya en la contemporaneidad de la polémica, no solo conforman una específica escenografía y ordenan el campo. También establecen a partir de sus diferencias los perfiles intelectuales o específicamente literarios que codifican las diferentes modalidades de *ethos* autorial en juego en estos momentos y que, por su fuerza configuradora, se asientan para los momentos posteriores<sup>9</sup>.

La diversidad de modelos conceptuales puestos en juego en este breve repaso, aun dentro de la relativa unidad proporcionada por el parentesco en sus componentes teóricos, demanda al menos la posibilidad de una integración, también para dar respuesta y articular la multiplicidad de factores aludidos incluso en un modelo textual tan sintético como el de la "Vida" gongorina. En sus breves páginas la linealidad del relato permite una secuenciación de los elementos, pero se merma de manera considerable la posibilidad de percibir con claridad las relaciones actuantes entre todos ellos, a modo de una red, un conjunto de tensiones que desborda la dirección única de lectura, pero también de las presuntas relaciones de causa y efecto. La noción de escenografía aplicada por José-Luis Díaz en el análisis de la configuración autorial conlleva la tridimensionalidad del espacio, como una estrategia de representación sugerente y productiva, aunque de difícil traslado fuera de la (aún) utópica incorporación de las herramientas digitales en la presentación/producción de modelos conceptuales o críticos. En un posible camino hacia modos más ricos de articulación, merece la pena explorar las posibilidades de un modelo adaptado de "sociografía", en el doble sentido desarrollado por las ciencias sociales de estudio de una estructura compleja y de representación de la misma en forma de modelos gráficos (Hostos, 1982). Esto nos permite, al menos, incorporar en el plano una dimensión adicional a

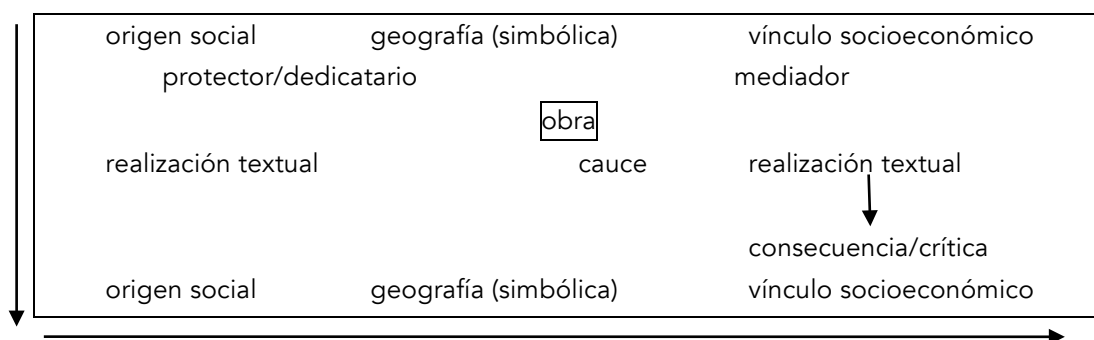
---

<sup>9</sup> El paralelo en Francia, incluido el papel de una *querelle*, la de *anciens et modernes*, queda de relieve en Viala, 1985.

la de la línea del discurso textual, además de visibilizar la cuarta dimensión, la temporal, tanto en lo relativo a la trayectoria autorial como en lo concerniente a la diacronía de los procesos colectivos, de los movimientos socioculturales, y siempre sin perder de vista la esencial historicidad de los hechos, también los literarios, desde los más específicos a los que pueden considerarse como más externos (Oleza, 1976). Se propone, pues, en el esquema que sigue un ensayo, entre el tanteo metodológico y el experimento de laboratorio en lo que tiene de mesa de trabajo *in fieri* (también a la manera teatral, de puesta en escena provisional), de un esquema de representación susceptible de valor interpretativo, es decir, que en su diseño recoge una conceptualización inicial de las relaciones entre los elementos, desde su selección y jerarquización, y apunta a una reflexión crítica a partir de su particular *mise en page*. El punto de partida en la "Vida" de Góngora y los elementos abstraídos en su discurso y conectados con los conceptos críticos vigentes se plantea como un paso previo al establecimiento de paradigmas de alcance más general. Esta sería una posible solución:



Y esta su abstracción conceptual:





El eje vertical se traza entre los factores ligados a una categoría más individual, en cuanto que propios (no exclusivos) de la biografía personal del autor, en un desplazamiento de arriba abajo que ordena la secuencia cronológica. También existe un sentido diacrónico en la línea de lectura horizontal, pero en un orden más complejo: la secuencia genealogía-nacimiento-primera adscripción, en la línea inicial, específicamente gongorina; entre la demanda nobiliaria y la respuesta material de la confección del manuscrito, en la segunda; en la "carrera literaria" de las obras, en el eje central; en la diacronía de dos poemas mayores, el del tributo nobiliario y el de la creación más "desatada" (en el sentido cervantino); y, finalmente, en el de un proceso histórico que es a la vez conceptual, desde un modelo de raíz medieval a un forma moderna, pasando por la materialización histórica de esa complejidad en el Madrid de los Austrias, pero también el de Lope de Vega y Alonso Pérez.

En torno a la imagen de carrera literaria, y siempre con los textos como foco de todos los radios, se dispone la relación con un mundo, el de la nobleza más o menos cortesana, que, desde sus raíces en el pasado impone valores ideológicos, elementos de referencia (para el encomio o el vituperio, entre el panegírico y la sátira), y, finalmente, un marco de cauce para los textos y de sustento para sus autores, como se perfila en la fallida relación con Lerma y la póstuma materialización de la sombra del conde-duque. El desplazamiento de Córdoba a Madrid, con sus retornos, escenifica, más allá de la tradicional oposición entre andaluces y castellanos, la que va de un modelo de literatura (sobre todo, lírica) de base (pragmática y temático-formal) humanista, como el de las escuelas locales generalmente en torno a un mecenas nobiliario, y el que representa la babilonia de la corte y su modernizada diversidad; al mismo tiempo, este eje materializa el que enfrenta a centro y periferia, más con un valor simbólico que geográfico, más operativo en la axiología de valores y comportamientos que en el de la mera espacialidad. De una manera más concreta y evidente se plasma la oposición en la línea que lleva desde la catedral (como instancia arcaica y extraliteraria de sustento material e inscripción social) al mercado no aludido en el texto, pero gravitando, por oposición y realidad histórica masiva, en la propia materialización del códice singular para el mecenas, asentando la realidad de otro *modus vivendi* del

escritor, mucho más literario, por más que levante las suspicacias y reticencias de formalistas, inmanentistas e idealistas (Oleza, 1976).

De nuevo atendiendo al códice y su significación, encontramos que recoge similares indicios de sociabilidad que los textualizados en la biografía, como relato construido de una vida. Su singularidad apunta a las peculiaridades de la transmisión de la obra gongorina, en tanto su *dispositio* (como la selección previa) materializa una determinada lectura de unos textos inicialmente dispersos en su aparición, distribuidos en el tiempo, pero también en las circunstancias variables de la trayectoria del poeta y de la propia realidad humana y social que le da soporte a la voz lírica. La ausencia de una impresión de las obras por el autor puede considerarse una manifestación de su *ethos*, un modo que se ha venido considerando "aristocrático" de distinguirse de un creciente auge de la edición, y sin duda este rasgo puede considerarse una clave de acceso a su obra, sobre todo si no olvidamos que ese gesto de "desdén" por la transmisión de sus composiciones encierra también una actitud ante la obra, tanto en su rechazo a la articulación del poemario a modo de macrotexto, como en lo relativo a su valor pragmático, al valor concedido a la escritura en tanto cauce de comunicación con el entorno.

El rasgo nos lleva a la consideración de la que podemos llamar "sociabilidad vertical", esto es, la que se establece, hacia arriba, con las relaciones de mecenazgo (fuente de sustento material y de capital simbólico, por la protección aurática del poderoso), y hacia abajo, en la comunicación con el destinatario, concebido inicialmente en un entorno determinado y bastante delimitado. La trascendencia del gesto, vinculado a la opción por el manuscrito y su mecánica de dispersión, confiere todo su alcance a la "postura" de Góngora, en su apuesta por la ubicación en el campo literario, en la construcción de su propia escenografía, contribución decisiva en la configuración de su aura como poeta, que no debió de ser ajena a la virulencia de la polémica suscitada cuando la difusión de los poemas mayores magnificó la singularidad de su discurso, trasladando a la propia textualidad las marcas de extrañamiento.

En la batalla suscitada por la aparición de la *Soledad primera* el factor de sociabilidad, en este caso tanto positiva como negativa, se extiende al nivel horizontal, escenificando las relaciones del poeta con sus iguales, compañeros a la vez que rivales en una república literaria en camino de configurarse como

un campo donde los elementos de conflicto acaban de definirlo como tal. Agrupados a uno y otro lado de la línea trazada por la silva gongorina, los poetas asumen sus posiciones, toman conciencia de las mismas y de su propia condición y tratan de incidir en los procesos de conformación del campo, dando a la polémica una dimensión mucho más compleja que la del simple debate estilístico o en torno a nociones como la oscuridad y el decoro, por más que en ellas se centraba la radical novedad de la obra del cordobés. En este caso, las respuestas le otorgan a su escritura su caracterización institucional, como en otra vía lo es la elaboración del código manuscrito por el señor de Polvoranca, con la biografía (en tanto repetición del modelo clásico y actualización del mismo en un perfil singular) como componente sustancial.

Los procesos de institucionalización (Dubois, 1978; y Godzich y Spadaccini, 1987) cierran, en fin, el círculo en la configuración de una imagen al tiempo individual y social, de la que la sociografía esbozada representa una cartografía inicial, donde podemos encontrar algunos de los elementos que la sustentan. En la propuesta de la "Vida" late la intención de conformar una figura modélica en la que se personifican las "reglas del arte" (Bourdieu, 1995). De una parte se sitúa la caracterización de la obra según una reconocible y aceptada "carrera literaria", la que lleva de la sátira a las composiciones mayores. De la otra actúa la continua referencia a los elementos de prestigio: linaje, estado clerical, puestos en la corte, protección nobiliaria... La conformación de una imagen de poeta a la vez consagrado y normalizado sintoniza con el designio de Olivares, destinatario del código e impulsor de un programa político dirigido a la revitalización de la idea imperial, en la que una figura poética de prestigio, marcada por el exceso y la fastuosidad de lo que se entiende como ornato, juega un rol de primera magnitud<sup>10</sup> (Middlebrook, 2009; Torres, 2013; Cruz y Quintero 2016). La consiguiente propuesta de un modelo canónico, rápidamente proyectado en los modelos de enseñanza, representa una pieza esencial en dicha estrategia, como de manera más o menos consciente y expresa percibieron Lope y, sobre todo, Quevedo, como impulso a sus airadas respuestas. En tanto el primero insistía en la elección de

---

<sup>10</sup> Así lo señala, ya desde el petrarquismo, Middlebrook (2009); y acerca el análisis a la cronología gongorina Torres (2013). La intención era expresa en el fragmento citado de la "Vida": "ilustrar las letras de España", "honrar los ingenios de ella", "para lustre de esta nación".

los poemarios impresos para la configuración de la poesía, orientada al mercado, el segundo, en gran medida aunado con Góngora en su reticencia a la publicación impresa de su lírica profana, optaba finalmente por una compilación organizada con más propiedad respecto a las normas del *decorum*, privilegiando en la distribución por musas la materia sobre la marca formal del molde métrico.

El manuscrito Chacón, en definitiva, daba cuerpo en su propio polisistema (Even-Zohar, 1999) a todo este conjunto de elementos, desde la conformación de la figura autorial a su institucionalización, pasando por la puesta en escena de unos mecanismos de sociabilidad. Para ello se conjugaban todos los componentes de su propia opción editorial; en ella se encontraban, en primer lugar, la particular disposición del texto, no solo en su ordenación y distribución por cauces estróficos, también la novedosa marca de la datación, como el reflejo más evidente de la mencionada sanción del volumen por parte de su autor; una contribución importante, en segundo término, venía dada por la materialidad del soporte, desde su cuidadísima caligrafía (incluyendo orlas y otros ornamentos y, en especial, el retrato del poeta) al selecto soporte de la vitela; finalmente, la magna figura del destinatario actualizaba una función muy distinta a la habitual en los volúmenes impresos. En este verdadero programa, de dimensión polifónica, como correspondía a una percepción del polisistema en que se insertaba la creación y la transmisión de esta poesía, la "Vida" de Góngora se perfila como uno de los mecanismos más claros y efectivos de autorización, en el doble eje de sustento de la entidad del texto y de consagración de su creador. En una prefiguración de las perspectivas más actuales de consideración del autor y de su función, el relato biográfico encierra los factores en juego en este proceso, que la propuesta metodológica esbozada permite poner en escena y articular en un plano, para profundizar en las relaciones que se establecen entre los distintos elementos y su conjunto.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALBERT, Mechthild (ed.) (2013). *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Pamplona /Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BROWN, Cynthia J. (1995). *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France*. Ithaca: Cornell University.
- CHENEY, Patrick; ARMAS, Frederick A. de (eds.) (2002). *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*. Toronto: University of Toronto.
- COLLINS, A.S. [1927] (1973). *Authorship in the Days of Johnson: Being a Study of the Relation between Author, Patron, Publisher and Public 1726-1780*. Clifton: August M. Kelley.
- CRUZ, Anne J; QUINTERO, M.<sup>a</sup> Cristina (2016). "Garcilaso/Góngora: Imagining the Self, Imagining Empire", *Bulletin of Spanish Studies*, n.º 93, 7-8, pp. 1205-1242.
- DUBOIS, Jacques (1978). *Institution de la littérature: introduction à une sociologie*. Paris/Brussels: F. Nathan/Labor.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas". En Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.
- EZELL, M.J.M. (1999). *Social Authorship and the Advent of Print*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- GODZICH, Wlad; SPADACCINI, Nicholas (ed.) (1987). *The institutionalization of Literature in Spain*. Minneapolis: Prisma Institute.
- GÓNGORA, Luis de (1991). *Obras de don Luis de Góngora (Manuscrito Chacón). Homenaje a Dámaso Alonso*. Madrid: RAE. Es facsímil del ms. RES/45 de la BNE. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015414&page=1&search=G%C3%B3ngora&lang=es&view=main> [Fecha de consulta: 15/2/2018]
- HOSTOS, Eugenio M.<sup>a</sup> de (1982). *Moral social. Sociología*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- JAMMES, Robert (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (dir.) (2005). *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2010). *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1993). *Ensayo sobre el autor*. Madrid: Júcar.
- MAROTTI, Arthur (1995). *Manuscript, Print, and the England Lyric*. Ithaca: Cornell University.
- MIDDLEBROOK, Leah (2009). *Imperial Lyric. New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. Pennsylvania: Pennsylvania University.
- MONTERO, Juan; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.) (2017). *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, eHumanista, 35.
- OLEZA, Juan (1976). *Sincronía y diacronía: la dialéctica del discurso poético*. Valencia: Prometeo.
- PASK, Kevin (1996). *The Emergence of the English Author: Scripting the Life of the Poet in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina; TORRAS FRANCÉS, Meri (ed.) (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1998). "La corte como espacio discursivo", *Edad de Oro*, n.º 17, pp.195-211
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2007). "Las Obras de Boscán y Garcilaso: modelo editorial, modelo poético". En Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Del Verso al Libro, Calíope*, 13.1, pp. 15-44.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2016). "El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura". En Ignacio García Aguilar y Adrián J. Sáez (eds.), "Auctor in fabula". *Imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro, Studia Aurea*, n.º 10 , pp. 239-270.
- SLIWA, Krzysztof (ed.) (2004). *Cartas, documentos y escrituras de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y sus parientes*. Córdoba: Universidad / Ayuntamiento de Córdoba.
- TORRES, Isabel (2013). *Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire*. Woodbridge: Tamesis.

VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éditions du Minuit.

WICKBERG MÅNSSON, Adam (2013). "La poesía manuscrita de don Luis de Góngora: inscripción, almacenaje y copia de la palabra". En Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *"Festina lente"*. *Actas Del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 493-502.

## EL LEGO CLEMENTE EN LA TRADICIÓN DRAMÁTICA DE CAUDETE

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO  
Universidad Complutense de Madrid

Mi objetivo en el presente trabajo será analizar, desde un punto de vista literario, pero también dramático y escénico, el personaje de fray Clemente, uno de los más reconocibles de la tradición festiva de Caudete (Albacete). Estamos ante una de las fiestas más singulares dentro del panorama de las de moros y cristianos del levante peninsular, una celebración en la que tiene especial protagonismo un componente teatral que hunde sus raíces hace más de cuatrocientos años y que, precisamente por ello, mereció la distinción de Bien de Interés Cultural en el año 2013. Para mi propósito, he decidido organizar mi estudio en tres aspectos: 1) en cómo se concibe el personaje originariamente en *El Lucero de Caudete*; 2) en la evolución que sufre en *Los episodios caudetanos*; y, por último, 3) en la impronta que ha dejado en el acervo cultural del pueblo.

Una de las características que más llaman la atención al acercarnos al personaje de fray Clemente es el desequilibrio que se produce entre su escasa presencia real en las dos obras en cuestión (recuérdese que no aparece en los *Autos a El Lucero de Caudete*) y la profunda impronta que deja en el lector o espectador. A pesar de aparecer relativamente poco en ambas piezas, *El Lucero de Caudete* y *Los episodios caudetanos*, se termina convirtiendo en uno de los más identificables y gratos para el público. Otra característica llamativa es el desconcierto sobre su verdadera condición. Aunque la



impresión que deja en nosotros es la de ser un hermano lego, es decir un miembro de una orden monástica, en este caso la encargada de custodiar y posteriormente proteger la imagen de la Virgen de Gracia y otras reliquias, como las de San Blas, ante la inminente e inevitable invasión de las tropas musulmanas, su verdadero rango no queda en ningún momento claro e inequívocamente explicitado. Sus actos y los apelativos que recibe (“lego” y “motilón”) así parecen confirmarlo. De hecho, realiza las labores seculares de la comunidad con el fin de liberar a los hermanos de los quehaceres mundanos y, de este modo, permitirles dedicarse a la vida contemplativa.

Sin embargo, son varias las ocasiones en las que él mismo se define de manera distinta, creando una cierta ambigüedad en este sentido. Como “donado” se declara en la jornada primera de la primera parte de la obra (Anónimo, 1988: f. 18r) para, sólo un centenar de versos después, hacerlo como monje que lleva hábito (f. 20v). Más adelante, de hecho, maldecirá su condición de “monje” (“Nora mala / para quien me puso de monje”, espetará), porque le obliga a guardar el respeto y decoro debidos a sus superiores (f. 41v). La diferencia no es baladí, pues su categoría condiciona su modo de hablar y actuar. De hecho, creo que es en esta indefinición donde reside la discrepancia que se produce entre los dos manuscritos y las dos ediciones impresas en los que se conservan *Los episodios caudetanos*, ya que en los primeros se le denomina “Lego”, mientras en las segundas “Hermano”. Y no sólo eso, sino que tampoco sería descabellado considerar que la dimensión épica y trágica que adquiere Clemente en estos últimos se posibilita debido a que se asume su pertenencia a la primera de las categorías (“Lego”) en lugar de a la segunda (“Hermano”).

Es, por consiguiente, un miembro de la congregación, que comparte, obviamente, su ideario y valores, que participa de la vida monástica y de ciertas obligaciones que conlleva la misma, pero que, al no haber recibido las órdenes, se comporta con una cierta libertad y relajación. Y no digo que lo haga deliberadamente, sino que hay que considerar que estos individuos provenían de la extracción social más baja, que eran iletrados (como, por cierto, lo era la inmensa mayoría de la población hasta épocas no muy remotas) y, por consiguiente, uno de los beneficios que se obtenían al entrar a formar parte como lego o donado de una comunidad religiosa era, además de la manutención, el de la formación o educación. Desde un punto de vista

aristotélico, podría decirse que fray Clemente es simultáneamente acto y potencia: es el acto del sentimiento puro, el que nace a partir del instinto, de la visceralidad, pero se trata de un sentimiento tan natural y sincero que contiene la potencia del ennoblecimiento.

Es así como se construye el personaje, a partir de una combinación de opuestos. Y es precisamente por ello por lo que consigue dejar una impronta intensa. Estamos ante una caracterización paradójica, ésa es la clave; la fusión de rasgos antitéticos crea una sensación de veracidad que automáticamente provoca un sentimiento de empatía en el espectador, que no se siente identificado con su continente, pero sí con su contenido; no se ve reflejado en sus formas, que le parecen ridículas e incluso en ocasiones le pueden producir estupor e incluso rechazo, pero sí en buena parte de sus actos, que aparecen guiados por las leyes más elementales de la integridad. Tras la sonrisa que, en un primer momento, causan sus intervenciones se encubre y se termina descubriendo una hondura que no se preveía. Fray Clemente es espontaneidad, es pueblo en estado puro, y por eso el pueblo se identifica con él.

Pero el germen de todo ya está en *El Lucero de Caudete*, cuya impronta, directa o indirecta, consciente o inconsciente, es perceptible en *Los episodios*. En *El Lucero*, el hermano Clemente aparece definido fundamentalmente por su falta de prudencia y su impertinencia. Ésa es la impronta que deja en el lector-espectador, la de un personaje que no cumple con las mínimas normas de decoro que le serían exigibles. Un personaje al que el resto se ve obligado a reprender de forma constante para evitar su tendencia natural al exceso, a la extralimitación. Porque es un personaje construido desde la hipérbole. Y, aun siendo así, cumple con el criterio de verosimilitud dramática pues, como ya señalé anteriormente, se trata de un fraile lego (o así se percibe), lo que significa, como sabemos, que tiene un origen humilde, rústico, no cultivado, pero también, al no estar ordenado, que no siente la coerción propia de la orden religiosa que profesa. Estas dos circunstancias le definen como alguien al que le son ajenas dos de las virtudes cardinales, (la Prudencia y la Templanza), las vinculadas, en este caso con su *actio*, esto es, con su caracterización más exterior y superficial. El equilibrio se produce (un equilibrio con aire de paradoja, otra vez), en el momento en el

que detrás de esa *actio* se vislumbran las otras dos virtudes cardinales: la Justicia y la Fortaleza.

Se saca partido de su temperamento y naturaleza en escenas cómicas que hoy nos resultan de trazo grueso pero que están muy en consonancia con el teatro popular postbarroco al que pertenece la pieza. Buen ejemplo de ello sería el momento en el que un emisario al que cruelmente han cortado la lengua por mandato del bandolero Mireno, por haber criticado sus viles acciones, llega al convento para entregar una misiva. Quien le recibe allí será nuestro fraile lego:

*Sale el hermano Clemente y el Correo sin lengua.*

CLEMENTE      Ya le digo, hermano amado,  
que ni lo entiendo ni habrá  
quien lo entienda en casa.

CORREO          A.

CLEMENTE      Es por demás. Él ha dado  
en eso, y saldrá con ello. *Hace señas.*  
Por segunda, hermano caro,  
le digo que hable más claro,  
que yo no puedo entendedorlo.

CORREO          A, A, A.

CLEMENTE      ¿En su tema está?  
También yo me enfadaré.  
Diga algunas veces B,  
que no todo ha de ser A,  
que, aunque no soy hombre grave,  
ya en efecto entenderé,  
diciendo el A y el B,  
que quiere decirme "Ave".

FRAY LEOPOLDO    ¿Qué [es] eso hermano?

CLEMENTE      (...) Aquí estoy con este hombre,  
tan grande como su madre,  
que de ningún modo puede,

en dos horas que aquí está,  
hablar claro, y sólo suele  
pronunciar la A A A.

FRAY LEOPOLDO ¿Será por ventura mudo?

CLEMENTE ¡Por cierto que tiene gracia!  
Si es muda esta criatura,  
no diga que es por ventura,  
sino que es por su desgracia (Anónimo, 1988: f. 14r-v).

Pese a sus defectos, demuestra poseer unas virtudes innatas de la más alta consideración. La clave nos la da él mismo. Fray Leopoldo, el abad del monasterio, solicitará que se busque a un médico para atender al mensajero y, de este modo, intentar sanarle de algún modo. Fray Clemente intervendrá para afirmar con contundencia en quién deposita él su confianza y, de paso, declarar el verdadero pilar en el que sustenta su existencia:

CLEMENTE (...) Es error  
hacer eso [llamar al médico]. Lo mejor  
es que a la Virgen de Gracia,  
pues en su víspera viene,  
la pidamos que piadosa  
lo cure, que es esto cosa  
que lo hará si le conviene.

*Oye el Correo lo que dicen y pide por señas lo entren en la iglesia.*  
(...) Venga, hermano, y tenga fe (f. 15v).

Ahí está la clave de todo: en su fe. Que no es otra cosa que el modo en el que sus valores le hacen entender y afrontar la realidad. No parece, por sus méritos adquiridos, merecedor de profesar siquiera las órdenes menores, pero de manera connatural demuestra, en sólo una escena, que practica las tres virtudes teologales: la Fe (como acaba de quedar explicitado), la Esperanza (con la que confía que la Virgen sane al correo mudo, como, a la postre, sucede, porque le devuelve la lengua) y la Caridad, que evidencia al intentar ayudarle de la manera que considera más pertinente y eficaz. A ellas habría que sumar, además, su propensión hacia la Justicia, motor de sus acciones, y que, como virtud, orbita a medio camino entre las capitales y las teologales.

En *Los episodios caudetanos* el personaje ha pasado por el tamiz del decoro decimonónico y del evento para el que el texto fue renovado y gracias al que adquirió su forma actual: la celebración de la coronación canónica de Nuestra Señora de Gracia, que tuvo lugar en el año 1907. Para ocasión tan señalada y solemne se acometieron toda una serie de ajustes de diversa índole, entre los que se incluyó el adecentamiento de fray Clemente, que ahora aparecía mucho más refinado. Como en su día señaló Miguel Requena (1988: 12), los personajes que sufrieron una transformación más profunda en dicho proceso fueron el que nos ocupa y el bandolero Mireno que, sin duda, se convierten en los verdaderos protagonistas del primero de los tres días en los que se organiza la fiesta.

Para empezar, como señala el estudioso, entre los dos manuscritos (1902 y 1903) y las dos ediciones (1905 y 1922) en las que se conservan los *Episodios* existe una disparidad, creo yo que significativa, en lo que respecta al estatus del personaje en el seno de la congregación a la que pertenece. En los primeros se le califica de “Lego” mientras que en las segundas de “Hermano”. Como ya apunté, la confusión procedería de la manera en la que se percibe e interpreta el personaje en *El Lucero*. Pero, no parece tratarse, como dije, de un mero aspecto anecdótico, puesto que su condición va a afectar a su forma de ser, al modo de expresarse, obligado por el decoro debido a su función. Así, aparecerá en escena mostrando su arrojo al realizar una arenga al pueblo de Caudete con la que le anima a enfrentarse valerosamente contra los moros invasores al tiempo que se presenta a sí mismo como un auténtico profeso:

LEGO	¡Valor, pueblo caudetano! ¡Salud, invictos guerreros! Esforzados caballeros, aquí tenéis vuestro hermano. Hijos de esta hermosa tierra por la Virgen bendecida, sabremos dar nuestra vida al primer grito de guerra. Pues aunque en celda he vivido y en Religión fui criado, provisto de este cayado tendré fama de atrevido (Requena, 1988: 45, vv. 411-422).
------	--

La propia caracterización del personaje también ha cambiado, como acabamos de descubrir por sus propias palabras. De hecho, ya en la acotación se nos previene de que sale “con un grueso cayado en la mano” (45) que, como nos indica Requena (pág. 12), en la versión manuscrita del texto se denomina “espárrago”, aunque popularmente se conoce como “chuano”<sup>1</sup>. Sin embargo, la conjunción de una serie de factores (el lirismo con el que ahora construye su discurso, la conciencia que muestra de sí mismo e incluso la posición que ocupa en el mismo momento de salir a escena, precediendo al abad fray Ruperto y a otros monjes que transportan “reliquias y vasos sagrados”) confieren a nuestro personaje de una dignidad que en *El Lucero* hay que escarbar mucho para poder siquiera atisbar. Hemos pasado de un personaje eminentemente ridículo a otro predominantemente digno. Y, sin embargo, no ha perdido su esencia. Lo que hubiera provocado la risa en el espectador que presenciara *El Lucero*, que fray Clemente encabezara la comitiva de religiosos dispuesto a enfrentarse con sus enemigos armado únicamente con una tranca, provoca una sonrisa de ternura que delata un sentimiento de respeto y estima por parte del espectador de *Los episodios*. Y todo ello debido a la labor de adaptación y pulimento que en su día llevaron a cabo Manuel Martí Herrero y Manuel Bañón Muñoz a la hora de sintetizar y fijar la centenaria tradición dramática caudetana.

Desde el punto de vista compositivo, la trascendencia que se le concede queda reflejada por medio del soliloquio que pronuncia al inicio de la Escena VII, y que le sirve para mostrar abiertamente sus sentimientos más íntimos a un público que se percatará de la angustia de un hombre que, habiendo podido elegir un futuro menos comprometido, ha decidido hacer frente a un destino que él considera irrevocable. Un personaje que, a diferencia de sus compañeros, que han abandonado el lugar para refugiarse en tierras más seguras, ha elegido la libertad de morir dónde y cómo quiere: en su tierra natal, de la que sentimentalmente se ve incapaz de desvincularse, y defendiendo de la amenaza mahometana a la Virgen de Gracia, por la que ha sentido devoción desde la infancia. Ahora reivindica su sentimiento mostrándose consciente no sólo de su idiosincrasia, sino de la desfavorable imagen que proyecta hacia los demás. Es en esta intervención donde se

---

<sup>1</sup> Véase Requena (1988: 45 y 12), respectivamente. Para una recreación visual del personaje por parte del propio Requena, véase la página 27.

produce definitivamente la vinculación emocional del espectador con él, donde se lleva a cabo su gran metamorfosis con respecto a la obra precedente. En un par de trazos, descubrimos sorprendidos que la actitud descarada del lego no era más que una pose con la que encubrir su angustia vital. Y su consciencia al respecto aporta al espectador un poso de amargura. Ya no hay comicidad alguna, sino todo lo contrario, el desconsuelo de un personaje que realiza la honda reflexión vital que le permitirá encarar su destino de forma decidida:

LEGO                    ¡Y qué mal que me juzgaba  
                              el que mi risa advirtió  
                              y la amargura no vio  
                              que el pecho me destrozaba!  
                              ¿Qué importa? La risa franca  
                              vuelva a desnublar mi frente,  
                              y siga el lego Clemente  
                              siendo el lego de la tranca.  
                              Que mi figura irrisoria  
                              excite la hilaridad,  
                              que ya la posteridad  
                              conservará mi memoria (Requena, 1988: 51, vv. 622-633).

Dos momentos adicionales terminan de perfilarle y darle su dimensión definitiva. El primero, es el modo en el que trata con el Parlamentario moro. Volvemos a tener en esta escena un destello de su esencia primigenia, pues nos muestra de nuevo su imagen más tosca. Para empezar, porque el hecho de ser él quien converse con el embajador de las tropas enemigas es un nuevo ejemplo de su tantas veces señalada imprudencia. Fray Clemente vuelve a ser voz del pueblo en sus intervenciones, despojadas de todo protocolo bélico y caballeresco. En sus palabras late el sentir popular, no siempre, como sabemos, bien articulado y elaborado; un sentimiento generado en el entusiasmo y la vehemencia de la pasión, y no en el sosiego y la cordura de la razón. Un discurso al que a la masa le resulta imposible abstraerse, especialmente cuando se están dirimiendo cuestiones que afectan a su identidad y propia existencia. Y enfrente se tiene a un enemigo al que la tradición ha moldeado con rasgos eminentemente despreciativos:

LEGO (...) si más habláis, osado musulmán,  
no os lo tolero ya con faz serena:  
os apaleo, os cuelgo de una almena,  
y a Tarif cuando venga, y al Sultán.  
(...) Podenco, si replica  
le arrojo a puntapiés de su montura;  
váyase el muy rastrero ya y no tarde,  
váyanse los traidores a su tierra (53, vv. 710-713 y 715-719).

Su final, sin embargo, será heroico. En su monólogo último volverá a recalcar sus ansias de libertad, ésas que le han hecho arriesgar y, en última instancia, le harán perder la vida. Una libertad que va indeleblemente unida, aunque no se explicita, a su voluntad de culto, a su vocación mariana. Porque la invasión mahometana llevará aparejados dos tipos de sometimiento: uno, el físico, y otro, el mental. Con el primero, se doblegará al enemigo mediante la muerte o la prisión; con el segundo se coartará su libertad de credo. El momento adquiere tintes trascendentes, realmente trágicos, debido al mensaje premonitorio que encierra sus últimas palabras. Un mensaje que tiene sabor a final de una época, a inicio de un futuro incierto y oscuro. El espectador, que conoce sobradamente los acontecimientos posteriores, recibe sus palabras impregnadas de la melancolía que le confiere su perspectiva privilegiada. Concluye de esta manera la participación de fray Clemente en *Los episodios*:

*Aparece herido el Lego, rodeado de moros y sostenido por dos soldados cristianos.*

LEGO La tranca me habéis quitado  
que ha hecho rodar mil turbantes;  
viles, cobardes, tunantes,  
sendos palos os he dado.  
Mas, de la lucha cruenta  
contra el árabe inhumano,  
este pecho caudetano  
mortal herida presenta.  
No importa; que Motilón  
prefiere, en su genio altivo,  
morir a quedar cautivo  
de la extranjera invasión.  
Caudete, siglos de duelo



veo para ti en lontananza;  
no renuncies la esperanza  
de reconquistar tu suelo;  
lucha y vence confiado  
que no quedará altanero  
ni un traidor ni un extranjero  
en tu recinto sagrado.

*Cae en el interior del castillo* (59, vv. 882-901).

Un aspecto relativo a la caracterización del personaje llama poderosamente mi atención: nada queda del seglar rústico, grosero, impertinente e incordiante que vimos en *El Lucero*. Su esencia religiosa, por una parte, y burda, por otra, ha quedado sintetizada únicamente en su indumentaria y accesorios (la tranca). Pero el personaje es sustancialmente otro, y ello es debido al plan general con el que se construyen *Los episodios*, que es claramente heroico. La propia fiesta, como ya comenté anteriormente, se elabora con ese afán de síntesis, que elimina todo lo accesorio de la pieza Setecentista para cargar las tintas sobre la naturaleza trascendente que subyace en ella, porque la obra se apoya y se abastece en el atávico sentir de todo un pueblo. En realidad, se trata de dos composiciones creadas siguiendo los mismos parámetros pero que muestran perfectamente el cambio de horizonte de expectativas que se ha producido entre los dos momentos en los que nacieron. Ambas son obras populares, pero compuestas bajo marcos ideológicos dispares. Y, lo que es más importante, *Los episodios* filtran *El Lucero* a partir del tamiz culto de sus adaptadores que, conscientemente, proporcionan al pueblo de Caudete un patrimonio del que sentirse orgullosos y con el que enaltecer sus espíritus. Un legado que nace con vocación de eternidad. El personaje ha sufrido una evidente metamorfosis: del clérigo simple que, a pesar de sus vicios y pecados cuenta con el favor divino debido a su buen corazón y a su sincera devoción, al monje guerrero que no duda en blandir la espada para defender sus ideales y creencias religiosas. Está en lo cierto Miguel Requena (1988: 12-13) cuando señala que en la primera parte de *El Lucero de Caudete* fray Clemente “está pintado como un antiguo soldado que aún conserva el resabio del habla y actitudes soldadescas en el convento, y es terco y respondón”.

Desde un punto de vista literario, estaríamos ante una mutación que partiría de un modelo prototípico presente, por ejemplo, en la poesía de Berceo, especialmente en *Los milagros de Nuestra Señora*, obra, como sabemos, elaborada a partir de diferentes historias todas ellas vinculadas por su asunto mariano, y de otro que lo está en la épica, y cuyo ejemplo paradigmático en nuestra tradición es el obispo don Jerome, personaje cidiano tras el que se encubre don Jerónimo de Perigieux, obispo de Valencia de origen francés y que fue capellán del Cid. Desde el punto de vista estrictamente literario, estaría directamente influenciado por el arzobispo Turpín, personaje destacado en el ciclo carolingio y, de manera especial, en *La chanson de Roland*. Entiéndaseme bien, no estoy afirmando que fray Clemente se haya construido pensando en dichos modelos de forma consciente e intencionada, pero no podemos negar que éstos forman parte insondable de nuestro acervo literario más profundo y ya sabemos que ninguna obra de arte se genera y nace en un vacío cultural.

Por supuesto, nada queda en *Los episodios* de la traza de gracioso de comedia áurea que tenía nuestro personaje, incluso del sustrato entremesil con el que se elaboran buena parte de las escenas en las que participa pues, no lo olvidemos, uno de los tipos habituales en dichas piezas cómicas breves era el sacristán, personaje, como el nuestro, que no pertenece al clero de manera formal al no haber recibido las órdenes preceptivas y que, debido a ello, resulta un blanco admisible para recibir todo tipo de burlas, generalmente vinculadas por su afición a saciar los apetitos carnales y mundanos, en las piezas breves en las que participa.

Para mí es evidente que el anónimo autor de *El Lucero de Caudete* se ha formado dramáticamente en el modelo compositivo de nuestra comedia barroca. Y se reelabora bajo los dictados que imponía la comedia popular dieciochesca y, claro está, el propio talento teatral de los autores de *Los episodios*. Porque, como ya se ha ido apuntando a lo largo de estas páginas, en fray Clemente no se percibe ni la sutileza, ni el ingenio, ni la agudeza que caracterizan a las figuras del donaire de la comedia nueva. De ellos se le confieren la inmensa mayoría de sus rasgos definitorios, como su haraganería, su impertinencia, su fanfarronería, su tendencia refranera y sentenciosa o su afán por satisfacer sus apetitos corporales (su glotonería). Su retrato se completa y complementa con esos detalles que le aportan el fundamento

bondadoso y honrado que termina decantando la balanza hacia una consideración positiva. Porque fray Clemente bien es cierto que tiene muchos defectos, pero en esencia es bueno, y eso es suficiente. A la devoción real y sincera que siente por la Virgen de Gracia se suman una valentía igualmente sincera tras esa fachada de bravuconería de la que hace gala. Se trata de un arrojo nacido muy posiblemente de su inconsciencia; es un temerario precisamente porque no es capaz de calcular los riesgos a los que se enfrenta, lo que genera en el público una nueva reacción cómica ante sus habituales quijotadas.

Y, cómo no, el personaje se construye también sobre un cimiento importante de sensatez e incluso seriedad que le viene otorgado por su nobleza innata que, a su vez, es consecuencia de su pertenencia a la casta de los cristianos viejos. Esta condición, que reivindica en varias ocasiones, le dispensa de ciertos servilismos inherentes a su estatus que no se avienen con los derechos adquiridos en virtud de su limpieza de sangre. Pero como toda persona honrada, entiende que sus derechos vienen acompañados de ciertas obligaciones.

Fray Clemente es, sobre todo y ante todo, pueblo y sentir popular. Como un coreuta, verbaliza el sentimiento y el parecer que ha anidado en la conciencia colectiva. Y, no contento con ello, convierte en acto el dictamen derivado de este proceso más intuitivo que reflexivo. Se muestra consciente del papel que ha decidido desempeñar y, así, "en nombre de todo el pueblo", conmina al caudillo Tarife para que se retire con sus hombres y ceje en su empeño de tomar la villa. Y todo ello se consigue en los poco más de ciento treinta versos en los que fray Clemente, nuestro fray Clemente, interviene activamente en *Los episodios* y se engasta en la médula del pueblo de Caudete.

## BIBLIOGRAFÍA

---

ANÓNIMO [1988]. *El lucero de Caudete. Auto Sacramental Nuestra Señora de Gracia*. [ed. facsímil]. Prólogo de Juan Díaz Bañón. Caudete: Gráficas Nasve, S. L.

REQUENA MARCO, Miguel (ed.) [1988]. *Episodios caudetanos. Drama histórico en tres actos y en verso en honor de Nuestra Señora de Caudete*. Caudete: Gráficas Bañón.

## LUCAS FERNÁNDEZ DIGITAL

JAVIER SAN JOSÉ LERA

Universidad de Salamanca

*A Joan Oleza, maestro analógico y digital*

La suerte de los autores cambia de manera notable de unos tiempos a otros y por rachas. Lucas Fernández fue tradicionalmente el discípulo joven de Juan del Encina, cuya obra apenas innovó<sup>1</sup>. Si a este se le consideró desde temprano el padre del teatro español, y sus obras se reeditaron y nunca fueron difíciles de encontrar, a Lucas Fernández se le adscribía sin más a la categoría de mero continuador de las propuestas encinianas, heredero de sus églogas y sus modos pastoriles, y sus obras tuvieron una vida editorial escasa. Las *Farsas y églogas* vieron la luz en Salamanca en 1514, edición conservada en una exigua tradición textual de dos únicos ejemplares, (que fue uno solo para todos los editores hasta la aparición del de Rodríguez Moñino, depositado en la RAE en 1995, como relata Valero Moreno, 2009: 369-371), ejemplares cargados de problemas de toda índole, que durmieron el sueño de los justos hasta que de él los sacó el esfuerzo de Manuel Cañete trescientos cincuenta (y tres) años después; en 1867 veía la luz aquella nueva edición, porque:

---

<sup>1</sup> Así se lee en Menéndez Pelayo "Pero ni Lucas Fernández, ni Diego de Ávila, ni el clásico y correcto Hernán López de Yanguas (...) ni otros de los cuales todavía nos queda alguna obra (...), innovaron cosa alguna substancial en la fórmula dramática dada por Juan del Encina» (Menéndez Pelayo 1944: 295-296); aunque en otro lugar apunta el valor innovador de Lucas: "Lo cierto es que las églogas, las farsas y las casi-comedias de este autor son mucho más dramáticas que las de Juan del Encina" (Menéndez Pelayo, 1941: 119).

Es de mayor urgencia reimprimir el teatro de Lucas Fernández, pues ni saben de él propios y extraños otra cosa que lo dicho por Gallardo en el número 4 de su *Criticón*, ni disfruta el público sino las dos *farsas* y el *Diálogo para cantar* impresos en ese papel volante y copiados por aquel diligente investigador del único ejemplar de estas obras que se conoce (Cañete, 1867: XVI-XVII).

Bartolomé José Gallardo, en efecto, había dado a conocer parcialmente al autor y su obra en 1836, y en 1929 Cotarelo y Mori prologaba la edición facsimilar de la Real Academia española, sobre el ejemplar depositado en la Biblioteca Nacional de España.

La colección de piezas teatrales de Lucas Fernández volvió a dormir plácidamente en los anaqueles desde entonces. Y eso a pesar de la relevancia que el impreso del salmantino tiene para la historia del teatro español (San José Lera, 2016). Hasta que un nuevo impulso filológico lo rescata en tres ediciones sucesivas en apenas seis años, las de John Lihani (1969), Alfredo Hermenegildo (1972) y la canónica de M.<sup>a</sup> Josefa Canellada (1976).

De entonces acá un nuevo parón editorial, motivado sin duda porque la edición de M.<sup>a</sup> Josefa Canellada resolvía muchos de los problemas, especialmente lingüísticos, del texto de Lucas Fernández, aparentemente de forma definitiva, dejando constancia minuciosa de los errores del impreso de 1514 (Canellada 1976: 15-21) desde el facsímil<sup>2</sup>. Así lo explicaba la propia investigadora, junto con su esposo Alonso Zamora Vicente en 1975, reseñando la edición de Lihani:

En una edición que reúna los requisitos exigibles es indudable que se debe partir de la edición prínceps. El investigador tiene que echar mano de la producción facsimilar publicada por la RAE. Dicha edición (...) suple con eficacia la ausencia de la auténtica (Zamora y Canellada, 1975: 454).

El entorno de 2014, con la celebración de los quinientos años del impreso salmantino, ha constituido un nuevo hito en torno a las *Farsas* y *églogas* de Lucas Fernández. El grupo de investigación TESAL16 de la Universidad de Salamanca emprendió un proyecto de edición, pensado para

---

<sup>2</sup> Con la salvedad, no pequeña, de que muchas de las erratas consignadas entonces corresponden en realidad al facsímil de 1929, pero no al ejemplar de la RAE, que Canellada no pudo ver.

culminar el aniversario del impreso salmantino, que se ha visto paralizado al carecer de financiación. Pero en 2015 vio la luz la más reciente edición hasta ahora de Lucas Fernández, la de la estudiosa francesa Françoise Maurizi (2015).

En este contexto editorial de sorprendente nueva actividad en torno a Lucas Fernández ve la luz en junio de 2015 el proyecto que aquí presento y que resulta del encargo del Portal *Teatro Clásico Español* dirigido por Germán Vega para la Biblioteca Virtual Cervantes: el portal de autor Lucas Fernández (San José Lera 2015a).

No cabe duda de que el acceso digital a obras y materiales teatrales del Siglo de Oro ha crecido en los últimos años exponencialmente (Lucía Megías, 2007; Lobato, 2015; López Poza, 2018). La virtualidad de las plataformas puestas en juego supone no solamente la posibilidad de acceso a los textos, sino la combinación de múltiples territorios de información complementaria sobre obras y autores. Hablar de esto en la Universitat de València, pionera en digitalización (Canet, 2014) y de la que han salido proyectos de la brillantez y rentabilidad para la investigación del teatro áureo como LEMIR, PARNASEO, TEATRESCO, DICAT, ARTELOPE, CATCOM, etc. (Ferrer Valls, 2018), parece hablar en lo excusado.

Mi contribución al territorio de las humanidades digitales es más humilde: se trata de un portal de autor de arquitectura prefijada por las premisas formales de la plataforma en que se integra. No obstante, creo que no deja de tener interés y me permite alguna reflexión sobre la utilidad y el alcance de estas herramientas propias del "giro digital"<sup>3</sup>. No es necesario insistir en que este giro implica una revolución equiparable a la que sustituyó las tabletas de cera por los rollos de papiro, a estos por los pergaminos y después por los manuscritos en códices de papel y a estos, finalmente por los libros impresos, hacia la constitución de la "Biblioteca Global" (Bloch y Hesse, 1993: 1; Briggs y Burke 2002; Lucía Megías 2012: 13-14).

El portal de autor se concibe a manera de monografía, pero el libro tradicional queda superado en sus límites textuales por la acumulación de materiales de diversa índole a disposición del lector / investigador y por la libertad y facilidad de acceso. Y no solamente para actuar por acumulación, como depósito o repositorio de materiales, sino con nuevas exigencias

---

<sup>3</sup> "The Digital Turn" es el título del número especial de la revista *The Journal for Early Modern Cultural Studies* en el otoño 2013 (col. 13, n.º 4).

respecto al trabajo del editor: una nueva plataforma para los textos clásicos que no exime de las obligaciones del rigor filológico, pero que añade el valor de la posibilidad de visualizar la complejidad del sentido de unos textos a través de materiales interdisciplinarios.

Como en los libros en papel, lo último que se escribió y compuso fueron los textos a los que primero accede el lector: preliminares y portada. Me refiero a la portada como texto compuesto, porque quiso ser esta una portada significativa, al estilo de las viejas portadas significantes del Siglo de Oro (gustoso y consciente *rendez vous* al modelo editorial antiguo); montada sobre las bases formales de los portales del sitio, reúne de un vistazo y permite identificar varios de los elementos que particularizan el contexto de la obra de Lucas Fernández. Aprovecho este espacio para “descifrar” sus códigos:

- La fotografía del calvario pertenece a un sepulcro del crucero de la Catedral Vieja de Salamanca (lado de la epístola) e identifica, por una parte, la potencia escenográfica que contiene el *Auto de la Pasión* y que se traduce en la única xilografía incorporada al impreso de 1514; y por otra, la relación de Lucas, con la catedral salmantina como cantor de su capilla.
- Los tímpanos recogen escenas pastoriles procedentes de algunos manuscritos coetáneos. Son además las imágenes que se emplean en la portada del portal de autor que el mismo sitio dedicó a Juan del Encina, elaborado por Alberto del Río (2014). Con ello se significa cómo la actividad teatral de Lucas se relaciona con la de Encina, especialmente a través de esos pastores que pueblan las églogas y la farsas de los dos salmantinos.
- La firma de Lucas Fernández, procede de los libros universitarios, en concreto del juramento como Maestro del Estudio, y remite así al otro centro urbano de actividad profesional del dramaturgo, la Universidad de Salamanca.
- Los ojos que miran desde la banda superior pertenecen a una escena de un viejo retablo que estuvo situado en la capilla de Santa Catalina de la Catedral de Salamanca, el espacio escénico en el que se documentan



representaciones en la catedral<sup>4</sup>, y que pudo formar parte de la escenografía de alguna de ellas (Sánchez Hernández, 2019).

Otros muchos materiales se ofrecen en el portal, resultado de trabajo colaborativo (los proyectos grandes requieren trabajo en equipo): M.<sup>a</sup> Jesús Framiñán ha realizado una síntesis biográfica de Lucas (2015); María Vázquez Melio (2015) ha continuado la recensión bibliográfica sobre Lucas Fernández actualizando la que llevó a cabo Constantin Stathatos; y Sara Sánchez ha elaborado una cronología teniendo en cuenta los fenómenos teatrales europeos, con el fin de situar la obra dramática de Lucas en un contexto internacional (2015a); además, ha realizado fichas completas que desbrozan en elementos significantes cada una de las piezas de la colección de *Farsas y Églogas* (2015b). Estudios a texto completo, algunos de ellos antiguos y de difícil acceso en su primera vida en papel, e imágenes relacionadas con la vida y la obra de Lucas Fernández, presentados con una reflexión sobre la iconografía en su relación con los espacios escénicos y escenográficos del teatro de Lucas Fernández, son otros materiales que ofrece el portal web; la sección de “Enlaces” busca facilitar esos nuevos itinerarios de lectura mediante asociaciones con otros espacios intelectuales (Lucía Megías, 2012: 73).

Pero quiero centrarme en la parte que constituye la piedra angular del portal, y de la que soy más responsable, la edición digital de las obras dramáticas de Lucas Fernández. La edición digital facilita, naturalmente, el acceso al texto, pero no es una mera “digitalización”, una transcripción en pantalla de los textos conocidos ni una reproducción en imagen fotográfica de ediciones existentes al viejo modo facsimilar. La edición digital aprovecha la potencialidad de la web incorporando herramientas de búsqueda por concordancias; y además, como la estándar en papel, debe responder a unos criterios editoriales rigurosos establecidos por el editor, que está obligado a tomar decisiones textuales, aunque en ocasiones –y es este el caso– no quede huella explícita de la labor ecdótica en forma de aparato crítico (lo que no indica irreflexión); y decisiones editoriales que atañen a la propia naturaleza del texto que edita.

---

<sup>4</sup> Si bien la documentación de este lugar de la catedral como espacio escénico es muy posterior a nuestro autor, podemos suponer la continuidad de una trayectoria (Marcos 237; Carrero Santamaría 71; San José Lera, 2015b: 50).

Más allá de la estandarización propuesta para la edición de textos antiguos (Sánchez-Prieto Borja 2011: 10) se ha querido aquí atender a la naturaleza especial de los textos que se editan (una colección de textos teatrales) y a la diferencia que implica editar para un medio digital, que cuenta con la ventaja del nuevo paradigma, que permite ofrecer la reproducción de la *editio princeps* en el ejemplar de la RAE (1514), y de poder confrontar sobre la marcha las decisiones editoriales con el testimonio base. Además, se proporciona el enlace al otro ejemplar conservado en la BNE y digitalizado en la *Biblioteca Digital Hispánica*. Texto digital e imagen configuran un diálogo crítico hipertextual de gran valor para el estudioso.

Esa simultaneidad de texto e imagen permite al editor tomar decisiones editoriales arriesgadas, como es, por ejemplo, la de modernizar, o mejor “regularizar” la forma gráfica del texto<sup>5</sup>, decisión que trata de evitar el añadir inconvenientes ortográficos a la no siempre fácil comprensión del texto dramático de Lucas Fernández, más en un momento de la imprenta en que las decisiones ortográficas dependían con frecuencia de los oficiales del taller y con una tradición textual exclusivamente impresa; insisto en que la simultaneidad de la edición digital con la *princeps* permite al interesado contrastar esta forma gráfica regularizada con la del impreso antiguo, preservando las necesidades de arqueología” y “modernización” del editor (Orgel, 1996: 25).

No obstante, el proceso de regularización del texto trató de hacerse, no de manera radical y completa, sino desde la conciencia de la doble naturaleza del texto que se edita. En primer lugar se trata de un texto que pertenece, por un lado, al espacio de la cultura escrita renacentista (y como tal mantiene, por ejemplo, grupos consonánticos cultos, o emplea el latín en algunos fragmentos), pero por otro pertenece a un espacio de reproducción de hablas populares (o de su intento de imitación en la escena y traslación al impreso), norma oral que se hace evidente, creo, en la vacilación de las vocales átonas o en las abundantes amalgamas del texto tal y como se imprimió. Pronunciación y métrica son para estos aspectos componentes que necesariamente deben tenerse en cuenta como elementos esenciales para establecer el sistema

---

<sup>5</sup> “El criterio general para el establecimiento de la forma gráfica del texto crítico no es la modernización, sino la regularización de diferencias gráficas no fonológicas” (Sánchez-Prieto Borja, 2011: 18).

fonético y fonológico que late detrás del texto dramático (Pla Colomer, 2014). En segundo lugar, se está imprimiendo –por primera vez en la historia de la literatura española– una colección de textos dramáticos, teatro al fin, y en la fijación del diálogo teatral parece lógico que tenga mayor peso la norma oral que la escrita, y que se adopten determinadas medidas referentes a facilitar (quizá potenciar) la lectura del texto como teatro.

Con relación a esa primera naturaleza, cabe destacar el hecho de que el impreso de Lucas Fernández de 1514 denota en sus hábitos grafemáticos una indudable voluntad de reproducir la contrastante oralidad diatópica y diastrática de los personajes, diferenciando entre personajes de procedencia urbana y rural o cortesana y popular. Esta diferenciación se hace explícita en las abundantes amalgamas resultado de la fonética sintáctica, con la apócope extrema de pronombres personales como rasgo del habla vulgar, en las palatalizaciones, rotacismos, aspiraciones de la /h/ inicial (que se había perdido ya en Castilla hacia el 1500), alteraciones vocálicas, etc.; incluso en la confrontación grafemática de las formas (*señor/senor*), para diferenciar el habla de personajes palaciegos del de los pastores, problema conocido de antiguo para los estudiosos y editores de Lucas. Por eso es necesario conservar todos esos casos, identificadores del habla teatral del sayagués, sin regularizar el texto.

El difícil equilibrio entre la voluntad de facilitar la lectura de los textos y no traicionar su substancia fónica choca con algunas dificultades. Así ocurre con la aspiración de la *h-*, evidente en algunos casos de F- etimológica (*huego, hu, huerte, ahuera, alahé...*) en los que evita la sinalefa o contabiliza para el cómputo silábico métrico<sup>6</sup>; se optó por no introducir ningún signo diacrítico, visualmente extraño, dejando la realización sonora de la aspiración (mental en la lectura) al buen criterio del lector (que lo suele tener). Por lo demás, las medidas regularizadoras responden a los criterios habituales en ediciones no paleográficas sobre el uso de *-j-*, *-y-* > *i* con valor vocálico y de *-u-* con valor consonántico; la alternancia de *b/v* con criterio moderno, puesto que el proceso de desfonologización se está completando: “*b* por *v* y *v* por *b* muy usado está”, dice Encina en su *Arte de poesía* (Pla Colomer 2012: 148); la

---

<sup>6</sup> “A vemos también de mirar que entre la una vocal y la otra estuviere la *h*, que es aspiración, entonces, y juzgarlo hemos según el común uso de hablar o según viéremos que el pie lo requiere”, escribe Juan del Encina en el *Arte de poesía castellana* (Pla Colomer, 2012: 155).

reducción del sistema de sibilantes sorda / sonora, pero manteniendo las grafías *g/x/j* por la seguridad de que el sonido fricativo velar sordo no se ha fijado aún en la época del impreso; o la reducción de grupos cultos en las grafías.

Caso aparte constituyen las numerosas amalgamas del texto (apócopes, enclisis o contactos entre vocales), que ponen de manifiesto, desde mi punto de vista, la naturaleza oral del texto dramático y la voluntad de caracterización del habla rústica; es lo que ocurre con las apócopes extremas de pronombres personales pospuestos, tal y como había hecho ya Juan Ruiz para caracterizar el habla de sus serranas (Pla Colomer, 2013: 735). Como regla general, se optó por mantener la amalgama cuando la vocal que se pierde y la que se mantiene son la misma. Pero esta regla general puede matizarse y desenvolver la amalgama si se crean ambigüedades, o si interviene una forma acentuada, un sustantivo, pronombre o un tiempo o modo verbal. En esos casos, la desenvoltura se marca con la incorporación del apóstrofe en el lugar de la contracción. Otros casos de mantenimiento o desenvoltura pueden verse en el sitio web.

La segunda naturaleza del texto que se edita, como texto teatral, obligaba a poner en juego otras decisiones editoriales, referentes a la puesta en página (virtual) del texto dramático, según estándares de la edición teatral en papel. El impreso de Lucas Fernández sufre las limitaciones que son propias de la edición de teatro en el principio del siglo *xvi* (San José Lera, 2017) y de cierta “inestabilidad” propia de los textos teatrales del Siglo de Oro, producto de convenciones literarias, prácticas escénicas implicadas, usos de imprenta, etc., que el editor de textos teatrales está obligado a tener en cuenta<sup>7</sup>. Al final, el editor actúa como mediador o transponedor del texto de unas convenciones a otras, las nuestras (Orgel, 1996: 24). Por eso se decidió:

1. Respetar la disposición original en coplas, pero sangrando los versos compartidos por dos o más interlocutores y numerando los versos al margen.

---

<sup>7</sup> “It is then textual instability itself that contemporary editions should try to foreground, however imperfectly, through multiple version editions, facsimile editions, hypertext editions, and so on” (Zimmerman, 1996: 71).

2. Desarrollar los nombres de los interlocutores que en el impreso de 1514 se presentan abreviados y restituir los errores. Los criterios de economía del impreso imponen con frecuencia reducciones en la estructura de los villancicos, en los nombres de los interlocutores y en otros lugares que dificultan la lectura teatral del texto dramático (San José Lera, 2017).
3. Destacar en mayúsculas los nombres de los personajes en los argumentos, que son así considerados como auténticos DRAMATIS PERSONAE del texto dramático.
4. Incorporar algunos signos distintivos como cursivas en textos latinos o en estribillos y vueltas de los villancicos, comillas («») para parlamentos referidos.
5. Puntuar de acuerdo con criterios modernos y atendiendo a la oralidad del texto dramático, desde un impreso que carece por completo de puntuación, y con la conciencia de la importancia de los puntos para un texto de naturaleza oral (San José Lera, 2017).

Aprovechando la virtualidad de la edición digital, se incorporó, además, como enlace hipertextual un glosario, no especializado, sino como herramienta de ayuda a la lectura, para resolver de primera instancia las numerosas dificultades léxicas del texto de Lucas Fernández, especialmente en lo que se refiere al habla pastoril. No obstante, el investigador interesado puede disponer en el mismo portal del estudio clásico sobre el tema de Lamaso (1915)<sup>8</sup>.

La dificultad y los numerosos problemas textuales que plantea un impreso como el de 1514 requieren de una labor crítica que en gran parte fue llevada a cabo por los editores anteriores. Por eso, la consulta de sus ediciones resulta imprescindible para la profundización en los problemas críticos de Lucas Fernández. Naturalmente, este texto pensado para la difusión digital (y no tanto como una edición digital) no sustituye a la extraordinaria labor llevada a cabo por los filólogos que trabajaron con otros medios y otras perspectivas. Esta es otra, pensada específicamente para el medio digital que la acoge y por ello complementaria.

---

<sup>8</sup> Aunque lo intentamos, no pudimos incorporar el estudio de Lihani ni el excelente glosario de la edición de Canellada (1976).

Nuevos formatos para los contenidos de siempre, pero presentados de manera dialéctica, con la posibilidad de consulta simultánea de materiales diversos y amplios. La dialéctica texto / imagen permite una profundización en el conocimiento, la confrontación de alguna de las ediciones anteriores (la de Cañete 1867 se frece en PDF), y sobre todo el acceso inmediato y simultáneo a las imágenes del ejemplar de la *princeps* de la RAE, permite confrontar (y discutir) las decisiones editoriales del editor del texto digital.

Hipertextualidad, interactividad e hipermedialidad son las virtualidades del revolucionario nuevo formato que merece el elogio de Lucía Megías en el aprovechamiento de las virtualidades de la web, para “reconfigurar el texto”, (Landow, 1995); pero al mismo tiempo, superando –confío– su denuncia de que “el trabajo filológico quedaba sin reconocimiento” en los primeros trabajos de la BVC y “en ocasiones a partir de ediciones no muy fiables” (2012: 106). La hipertextualidad permite ahora el cotejo del texto propuesto con la *editio princeps* mediante saltos automáticos, y el acceso inmediato al glosario en ventanas emergentes; la interactividad queda aquí reducida (pero no me parece poco) a la accesibilidad a todos los materiales, algunos de ellos de difícil localización; y la hipermedialidad a la posibilidad de acceder a los materiales iconográficos organizados con referencia a la obra dramática que se edita (aunque hubiese sido deseable una mayor conexión mediante nexos con el texto, a imágenes o reproducciones musicales, por ejemplo). Sin duda pueda avanzarse más en el planteamiento de la edición como “texto digital” o “plataforma de edición”; quizá sea posible implementar el valor de la edición en los sentidos señalados, con segmentaciones al modo de los textos de Lope de Vega editados para el proyecto ArteLope, pero los aspectos destacados permiten avanzar algo respecto a las ediciones analógicas de estos primeros textos del teatro renacentista. Y aunque sigamos aún dentro de ese territorio del “incunable del hipertexto” al que se ha referido Lucía Megías (2008: 87 y 119), principio quieren las cosas...

Solo es de desear que estos nuevos formatos, estas bibliotecas digitales sean capaces de conservar el patrimonio textual con tanta solvencia como lo han hecho las bibliotecas convencionales, en cuyos anaqueles durmieron y duermen (con permiso del fuego, los expolios y los gusanos) los viejos volúmenes, dispuestos para ser abiertos todavía hoy y leídos, a quinientos, ochocientos, mil años desde que se elaboraron, a mano o en la imprenta. Que

el avance imparable de la tecnología, la obsolescencia programada de nuestro hardware y nuestro software (yo ya no puedo leer en los nuevos sistemas operativos el benemérito CD original de TESO) y de nuestros dispositivos de almacenamiento digital, así como la incompatibilidad de formatos, no afecte a este universo infinito de los libros. No nos ocurra como en la dramática distopía ideada por Andrés Neuman (2011) en ese terrible *Fahrenheit.com* en el que los estudiosos quedaron: “con un rictus de extrema seriedad, con la vista perdida, rodeados de montañas de reproductores estériles, dispositivos de lectura vacíos, memoria sin recuerdos” (2011: 126); y como aquellos memorables poetas enfrentados al vacío, nos veamos obligados a reinventar “la extraña maravilla que alteraría para siempre nuestra noción de la lectura. La llamaron imprenta” (2011: 126).

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BLOCH, R. Howard and HESSE, Carla (1993). "Introduction", *Representations*, n.º 42, Special Issue: Future Libraries, pp. 1-12.
- BRIGGS, Asa y BURKE, Peter (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- CANELLADA, M.ª Josefa (1976). *Farsas y églogas*. En Lucas Fernández (ed.). Madrid: Castalia.
- CANET, José Luis (2014). "Reflexiones sobre las humanidades digitales". En Sagrario López Pozas, Nieves Penas Sueiro (eds.), *Humanidades digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro, Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo I, pp. 11-20, <https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5> [15 de marzo de 2018].
- CAÑETE, Manuel (1867). *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*. En Lucas Fernández (ed.). Madrid: RAE.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2004). *La Catedral Vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*. Murcia: Nausícaä.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M.ª Jesús (2015). "Apunte biográfico". En San José Lera (ed.), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9738> [21 de noviembre de 2016].
- FERRER VALLS, Teresa (2018). "Hacia un sistema integrado de bases de datos sobre teatro clásico español y práctica escénica: el proyecto coordinado ASODAT", *Cuadernos Aispi*, n.º 11, pp. 115-130.
- GALLARDO, Bartolomé José (1836). *El Criticón. Papel volante de Literatura y Bellas Artes*, 4. Madrid: Imprenta de D.E.F. Angulo.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1972). *Teatro selecto*. En Lucas Fernández (ed.). Madrid: Escelicer.
- LAMANO y BENEITE, José (1915). *El dialecto vulgar salmantino*. Salamanca: Tipografía Popular.
- LANDOW, George (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- LIHANI, John (1969). *Farsas y églogas*. En Lucas Fernández (ed.). New York: Las Americas Publishing.



- LOBATO, M.<sup>a</sup> Luisa (2015). "Nuevas máquinas para el investigador: instrumentos digitales para el estudio del patrimonio teatral español del Siglo de Oro y su aplicación práctica a una fiesta teatral (Lerma 1617)", *Olivar*, vol. 16, n.º 23, <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a0> [21 de noviembre de 2018].
- LÓPEZ POZAS, Sagrario (2018). "Algunas reflexiones sobre los humanistas digitales en España", *Humanidades digitales hispánicas*, <https://humanidadesdigitaleshispanicas.es/contribuciones/algunas-reflexiones-sobre-los-humanistas-digitales-en-espan%cc%83a/> [20 de febrero de 2019].
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2008). "Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición", *Signa*, n.º 17, pp. 85-129.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2012). *Elogio del texto digital. Claves para interpretar el nuevo paradigma*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- MARCOS, Florencio (1984): "La capilla de Santa Catalina de la Catedral Vieja y la historia de la Universidad de Salamanca", *Salmanticensis*, n.º 31, pp. 225-244.
- MAURIZI, Françoise (2015). *Farsas y églogas*. En Lucas Fernández (ed.). London: Tamesis Books.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1941). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III. *Teatro: Lope, Tirso, Calderón*. Santander: Aldus.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944). *Antología de poetas líricos castellanos*, Parte 1.<sup>a</sup>, *La Poesía de la Edad Media*, III. Santander: Aldus.
- NEUMAN, Andrés (2011). "Fahrenheit.com". En *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 123-126.
- ORGEL, Stephen (1996). "What is an Editor", *Shakespeare Studies*, n.º 24, pp. 23-29.
- PLA COLOMER, Francisco (2012). "Cómo pronunciaba Juan del Enzina? Su poesía religiosa a la luz del Arte de poesía". En García Valle, Adela, et al. (dirs.), *Fablar bien e tan mesurado. Veinticinco años de investigación diacrónica en Valencia. Estudios ofrecidos a María Teresa Echenique Elizondo en conmemoración de su cátedra*. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 139-162.

- PLA COLOMER, Francisco (2013). "Pronunciación en el monte: las serranas y la metaparodia de Juan Ruiz". En *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, vol. I. Berlin: De Gruyter, pp. 731-742.
- PLA COLOMER, Francisco (2014). *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*. Valencia: Tirant Humanidades, Universitat de València, Université de Neuchâtel.
- RÍO, Alberto del (dir.) (2014). *Portal Juan del Encina*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc544k4> [21 de noviembre de 2016].
- SAN JOSÉ LERA, Javier (dir.) (2015a). *Portal Lucas Fernández*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8160> [21 de noviembre de 2016].
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2015b). "Lucas Fernández, 1514-2014. Del texto a la escena", *eHumanista*, n.º 30, pp. 41-82.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2016). "Lucas Fernández 1514- 2014: historias y problemas de un impreso que cumple años". En Blanco, Emilio (ed.), *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 643-657.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2017). "Lucas Fernández, entre representación y texto: los límites del impreso". En Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal; Elena E. Marcello (eds.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-213.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (2015). "Lucas Fernández. Cronología". En San José Lera (ed.), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7m241> [21 de noviembre de 2016].
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (2015b). "Lucas Fernández. Farsas y Églogas. Fichas sinópticas". En San José Lera (ed.), [http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas\\_fernandez/su\\_obra\\_sinoptica/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/su_obra_sinoptica/) [21 de noviembre de 2016].
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (2019). "(Re)construcción iconográfica del Auto de la Pasión de Lucas Fernández", *eHumanistas*, vol. 41, pp. 343-359,

<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume41/ehum41.sanchezhdez.pdf> [15 de julio de 2019].

SÁNCHEZ-PRieto Borja, Pedro (2011). *La edición de textos españoles medievales y clásicos. Criterios de presentación gráfica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

VALERO MORENO, Juan Miguel (2009). "Fernández, Lucas". En Pablo Jauralde (dir.), *Diccionario Filológico de Literatura Española*. Madrid: Castalia, pp. 365-373.

VÁZQUEZ MELIO, María (2015). "Lucas Fernández. Bibliografía". En San José Lera (ed.), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k951> [21 de noviembre de 2017].

ZAMORA VICENTE, Alonso y CANELLADA, M.<sup>a</sup> Josefa (1975). "Al margen de Lucas Fernández". En *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario, 1923-1973*. Buenos Aires: Comisión de homenaje al Instituto de Filología, pp. 452-479.

ZIMMERMAN, Susan (1996). "Afterword", *Shakespeare Studies*, n.º 24, pp. 71-74.

# DE SEGUNDA DAMA A DAMA SUELTA: VARIACIONES SOBRE UN TIPO TEATRAL EN LA COMEDIA CÓMICA DE LOPE DE VEGA

MARCELLA TRAMBAIOLI

Università del Piemonte Orientale, Vercelli

Mañana, en el teatro se hará una,  
donde por poco precio verán todos  
desde principio al fin toda la traza,  
y verán que no acaba en casamiento,  
cosa común y vista cien mil veces (906, vv. 3169-3173).

Así, Pedro de Urdemalas, portavoz de las malicias cervantinas, anuncia la representación de una comedia que se separe de la fórmula de la Comedia Nueva en el cierre de la pieza homónima. Y quién sabe si lo que asienta Ginés en el acto intermedio de *Lo fingido verdadero*, obra coetánea, no constituya una respuesta irónica de Lope de Vega a los ataques del alcaíno:

y aunque es comedia de amor  
si el autor no la remedia,  
no tendrá fin de comedia,  
pues no ha de parar en bodas,  
porque las figuras todas  
las hace el dolor tragedia (185)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase Trambaioli (2016: 153): “no me parece descaminado conjeturar que *Lo fingido verdadero*, comedia hagiográfica sobre la vida de Ginés, farsante, autor y poeta dramático que se convierte en un santo, sea una posible respuesta de Lope a la parodia cervantina de su

Es un hecho que los subgéneros de la comedia doméstica y de la comedia palatina en su formulación madura suelen acabar con una rígida geometría de múltiples bodas que atañen no solo a los protagonistas nobles, sino también a sus respectivos criados. Pero es verdad que se encuentran excepciones a esta norma sobre todo en el teatro *de senectute*, puesto que el afán experimentador del dramaturgo madrileño va modificando paulatinamente el brillante arte combinatorio de la Comedia en muchos aspectos<sup>2</sup>.

En concreto, en las páginas que siguen me interesa detenerme sobre la figura de la dama suelta, bastante rara por cierto, pero, por lo mismo, muy intrigante de cara a su funcionalidad y conformaciones dramáticas. En efecto, si, tal como destaca Serralta, el galán destinado a quedar sin casamiento resulta connotado de forma bufonesca, y, con pocas excepciones<sup>3</sup>, acaba convirtiéndose en un figurón<sup>4</sup>, la dama suelta recibe un tratamiento dramático muy distinto.

Empecemos por recordar que en el teatro juvenil de Lope las damas suelen ser de fáciles costumbres, prescindiendo del estatuto social de solteras, casadas o viudas. Así, pues, en *Las ferias de Madrid*, además de dos mujeres casadas y por más señas malmaridadas, Violante y Eufrosia<sup>5</sup>, aparece una tercera dama, Eugenia, que desempeña el papel de amante de Patricio, esposo de la primera, esfumándose como personaje a lo largo de la acción<sup>6</sup>.

---

*Pedro de Urdemalas* elaborada tanto en el *Quijote* como en la pieza homónima. Ciertamente es que la composición de *Lo fingido* coincide cronológicamente con el *Urdemalas* del enemigo, dado que las dos comedias se remontan, al parecer, a 1608”.

<sup>2</sup> Acerca de la comedia doméstica, observa Oleza (2004: 269): “este (...) género, sin lugar a dudas el más constante en la entera producción de Lope, pues de la primera a la última época las comedias que lo representan siempre figuran entre los grupos más numerosos, aunque sus conflictos y sus rasgos más característicos cambien no poco de una época a otra...”.

<sup>3</sup> Véase Trambaioli (2008).

<sup>4</sup> Serralta (1988, 2001 y 2003); también, García Lorenzo (2007).

<sup>5</sup> Con respecto a la primera, véase Trambaioli (2015: 96-97): “Violante está casada, pero pertenece a la categoría de las malmaridadas, puesto que el viejo consorte mantiene desde hace tiempo una relación con otra mujer, y se entrega a Leandro por amor puro y desinteresado, según los dictámenes del aludido hedonismo del primer teatro de Lope”; la segunda, amiga suya, está casada con Alberto, quien la corteja tapada sin percatarse de su identidad durante la feria de San Mateo, resultando asimismo una malmaritada.

<sup>6</sup> Véase Gavela (2005: 309): “las comedias iniciales se caracterizan por escenas multitudinarias

Tratándose de la primera comedia urbana conservada, que reúne aspectos y tradiciones heterogéneos<sup>7</sup>, no resulta modélica con respecto a la connotación de los personajes y a la construcción de la intriga. Con todo, resulta emblemático que Eugenia desaparezca de la acción, porque es evidente que el dramaturgo no sabe qué hacer teatralmente con una dama que va a terminar sin amante y/o marido. De hecho, el Fénix entiende muy pronto que al lado de la pareja constituida por el primer galán y la primera dama tienen que moverse por lo menos otro galán y otra dama quienes, por razones cada vez diferentes, funcionan como personajes obstructores del amor de los protagonistas.

*El mesón de la corte* (1588-1595), otra comedia apicarada del joven dramaturgo, se construye precisamente según dicho esquema: Pedro y Juana, ambos criados en una posada, son en realidad doña Blanca y la noble Elvira Pimentel disfrazadas por haber perdido a sus enamorados; la primera ha sido abandonada por Lisardo, quien se ha escapado a Flandes tras matar a un hombre; la segunda a los catorce años había sido raptada por el sevillano don Rodrigo; pese a que Lisardo galantea a Juana y que esta se prenda del falso Pedro en una trama muy intrincada, en el cierre las dos parejas se reúnen y se celebra la doble boda.

En *La ingratitud vengada* (1590-1595)<sup>8</sup> quien se tiene que resignar a casarse con otro galán, Tancredo, es la primera dama, Luciana, tras soportar las traiciones de Otavio con Lisarda, quien al final lo deja plantado para seguir al marqués Fineo rumbo a Italia. Sin embargo, no queda claro si Lisarda, segunda dama apicarada, se une en matrimonio con el noble pretendiente. Lope nos ofrece aquí, pues, unas variantes de la fórmula que va consolidando, con algunas ambigüedades destinadas a desaparecer en el teatro maduro.

En *Los locos de Valencia* (1592-1595) Fedra, sobrina del administrador del hospital, se prenda de Floriano, uno de los presuntos locos allí encerrados, y por este motivo llega a pelearse con su criada Laida, igualmente enamorada

---

y breves, con un trasiego constante por el escenario, en las que resulta difícil no perder a los protagonistas. Pero lo que provoca mayor confusión no son las escenas costumbristas sino la abundancia de personajes secundarios, que llegan a implicarse en la trama, pero de forma mínima y pasajera”.

<sup>7</sup> Apunta Campana (2001: 80), que es una de las “comedias picarescas más atentas a los cuadros costumbristas y a la farsa que a la intriga en sí”.

<sup>8</sup> Guarino (2007: 26-27), conjetura que Lope la escribió antes de 1587 e incluso antes de 1585.

del varón. Las dos mujeres, casi al final del acto intermedio, protagonizan una secuencia dramática burlesca en que la sirvienta le da una bofetada a su dueña y se asgan, como en un retablo de títeres. En el universo carnavalesco de la pieza, Fedra cree que se va a casar con el galán, en realidad enamorado de Erífila, pero en el cierre todo vuelve a su cauce y a la segunda dama no le queda más remedio que aceptar como marido a Valerio, así como a Laida casarse con Leonato. Este es el patrón que se va a imponer en la comedia cómica<sup>9</sup>, según el cual la segunda dama nunca se casa con el hombre que ama, definiéndose como un personaje perdedor, o, mejor dicho, como la versión teatral y festiva del tipo elegíaco de la mujer *relicta*<sup>10</sup>. Bien mirado, son muy raros los casos en que la segunda dama adquiere rasgos burlescos como en *Los locos*, acercándose al modelo del figurón, y atañen a mujeres mayores, es decir madres y tías, como en *La discreta enamorada* y en *El acero de Madrid*<sup>11</sup>.

Así, pues, en *La viuda valenciana* (1595-1599) Celia, que al principio de la pieza es la amiga de Camilo, sufre el desdén del galán quien en seguida se deja fascinar por su extraña relación nocturna con Leonarda. El personaje desaparece de la acción hasta el principio del acto III cuando sale al escenario persiguiendo a su antiguo y cínico enamorado que no duda en rechazarla con hastío: “¿Quieres dejarme y cansarte? / Esto, ¿no era ya acabado?” (246, vv. 2047-2048). Bien mirado, en la economía de la pieza, su intervención sirve para que la primera dama, viéndolos desde lejos, llegue a dudar de la traición de Camilo, complicando el enredo. En cualquier caso, incluso antes de que las equivocaciones se aclaren para la pareja protagonista, Celia se adapta a ser la prometida de Floro, criado y amigo de Camilo, quien promete ampararlos y concederles una dote<sup>12</sup>. Y si bien en el cierre se celebrarán tres bodas,

---

<sup>9</sup> Véase Oleza (1990: 208): “La asamblea de todos los actores en la última escena, con la celebración de las bodas múltiples y la proclamación de las paces entre padres e hijos, familiares y seductores, es la gran ceremonia de la sumisión de los extraviados al orden y las instituciones”.

<sup>10</sup> Acerca del topos de abolengo clásico elaborado seriamente en la producción no dramática de Lope, véase Trambaioli (2000).

<sup>11</sup> Véase Trambaioli (2012).

<sup>12</sup> El estatuto social de Floro no queda muy claro, porque en varias ocasiones se afirma que se trata de un criado, pero en un parlamento de Camilo se explicita: “como es Floro mi amigo, y no criado” (294, v. 2788); Celia, en cambio, a partir de las *dramatis personae*, se califica como dama.

incluyendo la de los criados Urbán y Julia, cabe destacar que el tema del matrimonio en esta pieza maestra del teatro juvenil resulta planteado en términos controvertidos. Consideremos que desde el principio la viuda valenciana va repitiendo a manera de muletilla que no quiere saber más nada de maridos<sup>13</sup>, y que solo cuando se descubre su traza se ve obligada a casarse; no se nos escape tampoco que uno de los referentes textuales implícitos, que funciona como contrapunto irónico, es *La perfecta casada* de fray Luis, tal como apunta Ferrer Valls (2001: 38-39).

El Lope maduro reserva un tratamiento especial a ciertas segundas damas que merecerían el papel de protagonista si no fracasaran en su deseo de unirse en matrimonio con el galán que aman. Pensemos tan solo en la Lucinda de *El Arenal de Sevilla* (1603), mujer abandonada por don Lope que queda atrapado por los encantos de la sevillana Laura, la cual se tiene que conformar con casarse con Alberto, el rival del galán protagonista<sup>14</sup>. No parece azaroso que la obra termine con una burla del triple matrimonio –también los criados Urbana y Toledo se dan la mano en el cierre–, que va a cargo del capitán Fajardo, destinado a quedar suelto al igual que su compinche Castellanos:

Que de todo estoy contento,  
y de suerte que, ¡por Dios!,  
que, a ser posible, yo y vos  
tratáramos casamiento<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Vega, *La viuda valenciana*, 103, vv. 29-30: “como he dado en no casarme, / leo por entretenerme”; 109, vv. 113-114: “Dejadme aquí, pensamientos; / no hay más, no me he de casar”; 144, vv. 631-632: “No me tengo de casar, / si el mundo está de por medio”; 155, vv. 755-758: “Supuesto que no pretendo / casarme ni sujetarme, / hoy habéis de remediarme, / hoy mi vida os encomiendo”. No obstante, su negativa recibe una maliciosa interpretación por parte de uno de sus pretendientes, Lisandro: “El ‘sí’ que a todos negáis, / decidme, ¿en que ‘no’ consiste?” (215, vv.1585-1586); a dicho propósito comenta Ferrer Valls (2001: 45): “lo excepcional en el planteamiento de *La viuda valenciana* es que la nueva situación que provoca el súbito enamoramiento de Leonarda no hace cambiar la decisión de mantenerse libre e independiente”.

<sup>14</sup> Acerca de la talla épica de Lucinda, a todas luces heroína desdichada, véase Trambaioli (2015: 216): “los tres modelos literarios que conforman el personaje de Lucinda acaban por converger y superponerse, ya que, al igual que Orlando, la Dido virgilitiana y la mujer desdichada de raigambre ovidiana, no logrará recobrar el amor de don Lope”.

<sup>15</sup> Vega, *El Arenal de Sevilla*, 606, vv. 2855-2858; comenta al respecto Cornejo: “Fajardo, quien se queda como «galán suelto», evoca de modo burlesco un inverosímil casamiento



Dicha réplica muestra a las claras que la ironía autorial con respecto a la convención teatral del casamiento generalizado, que se ha impuesto casi en seguida en el patrón de la Comedia, sale a relucir en la propia escritura lopesca antes de que Cervantes la cuestione con tanto ahínco.

Otra pieza celeberrima en que la segunda dama es una mujer *relicta* y con un papel muy relevante es *El perro del hortelano*, donde Marcela pierde el favor de Teodoro por culpa de la caprichosa Diana así como de las ambiciones del joven secretario. En concreto, por la ley del contrapunto ella pierde a su amante cuando la Condesa llega a saber que Teodoro la requiebra para casarse con ella. Explica la ingenua servidora en el acto de apertura:

(...) de Teodoro entiendo  
que estos amores dirige  
a fin tan justo y honesto  
como el casarse conmigo (56, vv. 276-279),

sin imaginar que su confesión va a desencadenar los celos y envidia de Diana, poniendo en marcha la acción dramática con un rumbo que le resultará desfavorable. Cuando más tarde la Condesa los sorprende abrazados ordena: "Mientras no os casáis los dos, / mejor estará Marcela / cerrada en un aposento" (975, vv. 1003-1005), y dirigiéndose a Teodoro rebaja a la criada mediante insinuaciones maliciosas e infundadas:

(...) sé yo que en Marcela  
hay más defectos que gracias,  
como la miro más cerca.  
Sin esto, porque no es limpia,  
no tengo pocas pependencias  
con ella..., pero no quiero  
desenamorate de ella;  
que bien pudiera decirte  
cosas... (86, vv. 1068-1076)

---

homosexual con Castellanos" (2012: 480); vale, pues, lo destacado por Oleza (1990: 214), es decir: la exploración que la comedia se permite de lo prohibido, su rozar las fronteras del peligro, contribuyendo a descargar muchas tensiones sociales, sublimando tal vez la satisfacción de deseos imposibles o profundamente reprimidos.

La popularidad de esta joya del teatro lopesco nos hace olvidar *de facto* que Marcela ni es una dama ni una criada “de escalera abajo”, representando una excepción con respecto al estatuto de la segunda dama; según los rígidos estamentos de la época, es ella la que iguala socialmente al joven secretario, pero, por otra parte, Diana y Teodoro comparten un carácter inconstante frente a su firmeza. Lo pone de relieve Tristán cuando en el acto intermedio su amo, al igual que el Camilo de *La viuda valenciana*, trata cínicamente a su antigua enamorada por miedo a discontentar a la Condesa: “Marcela, queda con Dios. / Aquí acaba de los dos / el amor, no el amistad” (105, vv. 1477-1479). Así el gracioso explica a la incrédula servidora el comportamiento del secretario: “Una mudancita, / que a las mujeres imita Teodoro” (105, vv. 1489-1491).

Adviértase que en el cierre, aun resignándose a las bodas con Fabio, y antes de que Tristán encuentre la solución al callejón sin salida en que se hallan su dueño y la condesa de Belflor, Marcela no deja de expresar su estado de ánimo de mujer desdichada y amargada:

Vengada quedo de ti,  
aunque quedo enamorada,  
porque olvidaré, vengada,  
que el amor olvida ansí.  
Si te acordares de mí,  
imagina que te olvido,  
porque me quieras; que ha sido  
siempre, porque suele hacer  
que vuelva un hombre a querer,  
pensar que es aborrecido (168, vv. 3006-3015).

Por lo mismo, en el cierre de esta comedia Lope deja a la segunda dama al margen de los festejos, reforzando el motivo matrimonial con el casamiento de Tristán y Dorotea, anunciado por Teodoro antes de despedirse del “senado noble” (183, v. 3378).

Estos, entre muchos ejemplos que se podrían brindar, nos muestran que en la comedia cómica, para satisfacer el gusto del público, Lope va perfeccionando el personaje femenino perdedor y frustrado al lado de la protagonista activa y vencedora, ironizando, a la vez, sobre la convención teatral de las bodas múltiples. No puede sorprender, por ende, que en su

vez el poeta juegue aún más con las convenciones y tipos dramáticos<sup>16</sup>, aun teniendo en cuenta que en esta fase las damas ya no desdicen de su nombre, de acuerdo con un famoso precepto del *Arte nuevo*. Me detendré en dos ejemplos concretos.

En *Por la puente, Juana* (1624-1630), doña Antonia, hija del regidor, se prenda de don Diego, que en realidad es don Juan, deseoso de entrar al servicio del marqués de Villena. La dama, segunda por el papel que le toca desempeñar, según afirma el labrador Benito, "es la más bella / dama de este lugar" (1284), pero no consigue el amor del primer galán, quien, estando ya enamorado de Isabel, se limita a expresarle su gratitud por socorrerle fuera de su patria. Ella, a la vez, es objeto del galanteo del Marqués, quejoso de sus desdenes. El enredo se construye por ende, desde el principio, alrededor de unos desencuentros amorosos. Según es de esperar, en la dimensión rebajada del enredo, el gracioso Esteban también vive una situación análoga con la criada de la segunda dama: "Verdad es que aquesta Inés / de doña Antonia me trae / sin seso, pero no cae / con el debido interés" (1284).

A lo largo de la acción todos los varones, nobles y plebeyos, incluso el de Villena y el gracioso, quedan fascinados por la belleza de la aldeana Juana, la cual, en realidad, no es sino Isabel que ha entrado al servicio de doña Antonia ocultando su identidad por hallarse lejos de su patria y de su amado. De esta manera, el enredo sentimental se complica aún más: el Marqués le pide a don Diego que sea tercero de sus amores con Juana, encendido por una pasión incontenible:

Don Diego, esta labradora  
me tiene fuera de mí.  
háblala y di que me vea,  
que quiero mudarla el traje (1290).

También a Juana le toca un papel celestinesco, cuando en el acto intermedio doña Antonia le manda que lleve un papel a don Diego. Es un hecho que hasta el cierre de la comedia tanto el Marqués como la segunda dama obstaculizan de forma paralela el amor de los dos protagonistas, produciendo, de forma temporánea, la ruptura sentimental entre los dos. En

---

<sup>16</sup> Oleza (2004: 270) subraya "la ruptura de ciertas constantes del género".

una secuencia dramática don Diego parece hasta acceder a casarse con doña Antonia:

Pues para no ser ingrato  
a la merced que me hacés  
pedid licencia al marqués,  
y veréis que no dilato  
el casarme, siendo ingrato  
al favor que me otorgáis (1299).

Dicha situación resulta funcional para que Juana, llegando a saber de boca de su ama que se está planeando un concierto matrimonial entre los dos, acceda, despechada, a subir al barco del Marqués donde corre el riesgo de padecer su atropello amoroso, como si fuera una ninfa acosada por alguna lúbrica divinidad del Olimpo grecorromano<sup>17</sup>. El título de la comedia se refiere precisamente al trance peligroso en que la primera dama se va a encontrar en el clímax dramático. Pero, tratándose de una pieza cómica, Juana-Isabel revela a tiempo su identidad, su historia y su relación con don Diego/Juan, obligando al Marqués a portarse caballerosamente, conforme a su estatuto social. Así, pues, en el cierre de la comedia doña Antonia y su hermano Fernando actúan como testigos “de la palabra y la fe” (1305) de los protagonistas, y la jornada termina de forma abrupta sin el consabido anuncio de las bodas múltiples, quedando sueltos don Fernando, el Marqués de Villena, Esteban, Inés, y también doña Antonia.

En *La moza de cántaro* (h. 1625) Lope nos depara otra transgresión de la convención matrimonial de la comedia cómica, presentándonos una primera y una segunda dama igualmente determinadas. Doña Ana es una viuda que, requebrada por el Conde que era amigo de su esposo, está enamorada de don Juan, primo del noble. Hasta aquí la situación dramática es parecida a la de doña Antonia y del Marqués al principio de *Por la puente, Juana*. Lope inserta en una secuencia dramática festiva un microtexto poético que sintetiza este esquema recurrente: “Amaba Filis a quien no la amaba, / y a quien la amaba, ingrata, aborrecía” (1011).

En su casa entrará a servir Isabel, que, en realidad, es doña María, mujer varonil que, habiendo matado a don Diego porque había ofendido a su

---

<sup>17</sup> Véase Trambaioli (2015: 386-387).

anciano padre, se ha tenido que escapar de Ronda. De ella se prenderá don Juan, quien, ante doña Ana, confiesa sin rodeos: "La que me ha muerto y rendido / moza de cántaro ha sido, / moza de cántaro fue", provocando las reacciones despechadas de la segunda dama: "Advertid que estoy yo aquí, / y toca en descortesía / tan necio encarecimiento" (1012).

Más tarde, la criada Leonor avisa a la falsa Isabel que su ama adora a don Juan y que "solicita aprisa / su casamiento" (1015), apuntando con malicia a su condición social: "Hermana, enviudó ha dos meses. / Viénele grande la cama" (1016). Doña Ana, en efecto, no desiste en su amor hacia el primer galán, y lo galantea de forma descarada en el Prado, intentando competir en balde con su rival: "Deseando enamoraros, / moza de cántaro soy. / Por agua a la fuente voy" (1017).

Al principio del acto III, Leonor anuncia a Isabel/doña María su contento porque: "Ya Martín se determina, / y nos queremos casar" (1020), pidiéndole que sea su madrina. En una escena callejera posterior, Pedro se queja con Martín de no haber sido nombrado padrino de las nupcias, pero en seguida empieza con entusiasmo a pasar lista a los posibles invitados a la ceremonia. Y si de buenas a primeras podría sorprender el espacio que el dramaturgo otorga a este motivo secundario, nos damos cuenta al final que esto se relaciona con la ley del contrapunto cómico, dado que, a diferencia de la pareja protagonista y de los criados, doña Ana y el Conde no están destinados a casarse.

En el último acto, en una secuencia ambientada en casa de doña Ana, el Conde, a escondidas, escucha una conversación entre su amada y el primer galán y, aparte, resume la situación dramática que, a diferencia suya, el público conoce de sobra: "¡Don Juan la muestra desdén, / y ella a don Juan solicita!" (1026). Por consiguiente, decide portarse como un héroe de la epopeya amorosa típica de las comedias de ambientación urbana, cediendo la mujer al rival, de forma análoga a lo que Alejandro hizo con Apeles. Con todo, ni don Juan acepta su sacrificio, ni mucho menos la segunda dama está dispuesta a que la traten como a la pasiva Campaspe, reaccionando con una enérgica protesta:

Quedo, quedo, que no soy  
tan del conde que me dé,  
ni tan de don Juan que esté

menos contenta ayer que hoy;  
libre a mí misma me doy (1027).

En este sentido, doña Ana, viuda como la Leonarda de la comedia juvenil, sustituyendo el erotismo de esa etapa teatral con otra clase de autodeterminación femenina, consigue hacer lo que la dama valenciana no había logrado: quedar libre de todo compromiso.

La comedia se cierra con una secuencia festiva, anunciada por una acotación pormenorizada que dejaría sospechar un destino representacional nobiliario, tal vez en ocasión de la celebración de una boda<sup>18</sup>. Los que se casan son los criados Martín y Leonor, pero en la *agnitio* doña María revela su identidad pudiendo unirse a su vez en matrimonio con don Juan. A la luz de los últimos acontecimientos, Martín se percata de que los que iban a ser sus padrinos son los novios, pero interviene doña Ana poniendo las cosas en su sitio: “Justo será que lo sean / el conde y dona Ana” (1028). He aquí cómo la segunda dama se convierte en madrina de una boda ajena.

Adviértase que si el destino representacional de la comedia se vinculara realmente a una fiesta de bodas, el final, muy poco casamentero, testimoniaría la voluntad autorial de jugar con el horizonte de expectativas de su público privilegiado así como con las normas teatrales.

Las consabidas limitaciones de espacio me impiden proporcionar ulteriores ejemplos y perfilar con más detalles la evolución de la figura de la segunda dama en la comedia cómica lopesca, pero, con todo, los casos espigados permiten comprobar que el tipo teatral se va modificando según las épocas y que si en el teatro maduro presenta un carácter y un destino diametrales a los de la primera dama, en algunas comedias *de senectute* comparte con ella la determinación y el protagonismo. En íntima relación con

---

<sup>18</sup> “Doña María, de madrina y muy bizarra, con Leonor, de la mano; Martín, Pedro, Lorenzo, Bernal, y otros lacayos, muy galanes; acompañamiento de mujeres de la boda y músicos” (1027); véase Trambaioli (2015: 416): “Por lo que respeta al destino representacional de *La moza de cántaro*, se documenta una puesta en escena ante los Reyes en Madrid o en El Pardo en fecha sin determinar, tal como hace constar un pago datado el 21 de marzo de 1627 al autor de comedias Andrés de la Vega (*DICAT*). Si el año de composición por el cual se orientan los críticos es plausible, con evidencia no se puede tratar del estreno, pero el mismo pudo producirse igualmente en un lugar de recreo cortesano, según dejaría sospechar un paréntesis festivo y bucólico del último acto en que la protagonista se refiere a la presencia de los monarcas en la Casa de Campo. Doña María, dando cuenta de unos juegos, cantos y bailes de «ninfas y mozuelos», se hace portavoz del autor en un largo pasaje panegírico”.

este hecho, el tratamiento metateatral del tema matrimonial confirma que la esclerotización de las fórmulas teatrales típica de la segunda promoción de dramaturgos halla en el corpus lopesco destacadas anticipaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- CAMPANA, Patrizia (2001). "In medias res: diálogo e intriga en el primer Lope", *Criticón*, n.º 81-82, pp. 71-87.
- CERVANTES, Miguel de (2015). *Pedro de Urdemalas*. En Adrián Sáez (ed.), *Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, pp. 632-721.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (2007). *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GAVELA, Delia (2005). "Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope". En Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael y Gómez Rubio, Gema (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 303-317.
- GUARINO, Augusto (2007). "La ingratitud vengada de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?", *Etiópicas*, n.º 3, pp. 1-34.
- OLEZA, Joan (1990). "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, n.º 9, pp. 203-220.
- OLEZA, Joan (2004). "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope". En Díez Borque, José M.ª y Alcalá-Zamora, José (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 257-276.
- SERRALTA, Frédéric (1988). "El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 1, pp. 83-93.
- SERRALTA, Frédéric (2001). "Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)". En Pardo Molina, Irene y Serrano, Antonio (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, pp. 85-93.
- SERRALTA, Frédéric (2003). "Sobre el «pre-figurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)", *Criticón*, n.º 87-88-89, pp. 827-836.



- TRAMBAIOLI, Marcella (2000). "En torno al tópico de la mujer relictas en la obra no dramática de Lope: (contrapunto/complemento del tema de «La Dorotea»)", *Anuario Lope de Vega*, n.º 6, pp. 195-207.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2008). "El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo LVI, n.º 2, pp. 489-504.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2012). "La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega". En García Lorenzo, Luciano (ed.), *La madre en el teatro clásico español*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 57-91.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2015). *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, [Biblioteca Filológica Hispana 166]. Madrid: Visor Libros.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2016). "La faceta antilopesca del Pedro de Urdemalas cervantino". En Heredia Mantis, María y Gómez Canseco, Luis (eds.), *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*. Olmedo: Universidad de Valladolid, pp. 147-163.
- VEGA, Lope de (2012). *El Arenal de Sevilla*. Cornejo, Manuel (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. II. Barcelona / Madrid: PROLOPE, UAB / Editorial Gredos, pp. 459-610.
- VEGA, Lope de (1991). *Lo fingido verdadero*. En Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), *Obras selectas*, III. Madrid: Aguilar, pp. 169-204.
- VEGA, Lope de (2003). *Los locos de Valencia*. En Hélène Tropé (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.
- VEGA, Lope de (1991). *La moza de cántaro*. En Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), *Obras selectas*, vol. I. Madrid: Aguilar, pp. 999-1028.
- VEGA, Lope de (2003). *El perro del hortelano*. En Mauro Armíño (ed.). Madrid: Cátedra.
- VEGA, Lope de (1991). *Por la puente, Juana*. En Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), *Obras selectas*, vol. I. Madrid, Aguilar, pp. 1279-1306.
- VEGA, Lope de (2001). *La viuda valenciana*. En Teresa Ferrer Valls (ed.). Madrid: Castalia.

## PARA UNA HISTORIA DE LA CENSURA TEATRAL EN ESPAÑA: LA BASE DE DATOS CLEMIT\*

HÉCTOR URZÁIZ

Universidad de Valladolid

Es cosa bien sabida que en el Siglo de Oro, cuando una compañía teatral se proponía representar una obra dramática de cualquier género, debía antes obtener el permiso correspondiente de la censura, en forma normalmente de licencias de representación extendidas sobre el manuscrito presentado a los examinadores. Estos podían, lógicamente, denegar ese permiso (caso muy poco frecuente, este de las prohibiciones *in totum*, si atendemos al volumen total de obras que componen el corpus teatral del Siglo de Oro), concederlo sin más (cosa que era relativamente habitual) o, tercera posibilidad, otorgarlo con algunas exigencias. De esta forma, el trabajo de los responsables de una función teatral (dramaturgo, director de compañía y actores) se veía condicionado en aquella época por la obligación de acatar las decisiones del censor.

“Observando lo atajado” (o “lo borrado”, o “lo testado”) era una de las fórmulas más habituales de los censores teatrales del Siglo de Oro para indicar en sus aprobaciones que exigían ciertas condiciones para la representación de una obra: significaba que la autorizaban, siempre y cuando se suprimieran los pasajes que habían tachado sobre el manuscrito correspondiente. Esa

---

\* Este trabajo es fruto del proyecto de investigación “CLEMIT-Base de datos integrada del teatro clásico español” (financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad/FEDER, UE, FFI2015-65197-C3-3-P).

acepción del término *observar* se recoge así en el *DRAE*: 'Guardar y cumplir exactamente lo que se manda y ordena'. Esto mismo, *observar* lo atajado (lo tachado, modificado, eliminado o añadido) sobre los manuscritos teatrales del Siglo de Oro, es a lo que se dedica el proyecto de investigación CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*), aunque en el otro sentido del término *observar*: 'examinar atentamente' aquello que suprimieron los censores.

Todo ese material textual atajado, cuyo volumen no es despreciable, creemos que ha sido bastante desatendido a lo largo del tiempo, pese al interés que tendría conocer qué se ha prohibido en la historia de nuestra literatura dramática. Por ello, los investigadores del proyecto CLEMIT nos hemos obligado a poner la lupa sobre el trabajo de los censores teatrales: qué directrices seguían, cómo procedían, de qué margen de maniobra gozaban, qué gustos y fobias muestra su labor censoria, etc.

La recolección de todos esos materiales (que aún no ha concluido pero que es ya bastante fructífera) se está poniendo a disposición de los estudiosos del teatro de los Siglos de Oro en una base de datos abierta en Internet y se ha generado al mismo tiempo una ya nutrida bibliografía de estudios de casos concretos o de temas específicos tocantes a la censura teatral áurea. Pero en el momento actual CLEMIT se dispone a dar otro nuevo paso en esa misma dirección de difusión y discusión de resultados.

CLEMIT nació hace ya unos años como proyecto de investigación subvencionado por el Plan Nacional de I+D+i y ha gozado ya tres fases trianuales de financiación ministerial, en las que nos hemos dedicado respectivamente a los siglos XVII y primera mitad del XVIII, y, en la actualidad, estamos concluyendo una nueva fase en la que el objetivo principal es la difusión, a través de herramientas informáticas, de los datos obtenidos. Por una parte, existe esa base de datos CLEMIT en línea, gratuita y abierta a cualquier interesado ([buscador.clemit.es](http://buscador.clemit.es)), pero acaba de publicarse una nueva versión de esta herramienta de investigación, fruto de la colaboración con otros proyectos con los que compartimos algunos objetivos comunes o que trabajan con similares fuentes de información. Ofreceremos enseguida los detalles de esta nueva herramienta mancomunada, pero hagamos antes un poco de historia de la materia objeto de nuestro estudio.

El proyecto CLEMIT nació de la necesidad de cubrir un vacío que apreciábamos en la investigación del teatro clásico (tocante a qué censura concreta habían sufrido las obras y quién la había llevado a cabo), vacío sobre el que habían llamado insistentemente la atención varios estudiosos desde hacía décadas. Valgan como ejemplo las siguientes palabras de Louise Fothergill-Payne, quien reclamaba que se hiciera “un estudio comparativo de las licencias concedidas, y más interesante aún, de las negadas” (1983: 1300). O estas otras de José María Ruano de la Haza, autor de importantes aportaciones al campo de la censura del teatro áureo, quien planteaba la siguiente carencia:

Hace casi un cuarto de siglo el profesor Edward M. Wilson se quejaba de que no existiera una historia completa de la censura de obras teatrales del Siglo de Oro español. Esta historia todavía no ha sido escrita. El reciente trabajo de Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, es inadecuado, ya que se limita a los procesos inquisitoriales y no menciona las censuras teatrales. Existen trabajos importantes e informativos que tratan de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Pero lo que ahora necesitamos es un registro sistemático y comentado de censores, junto con un repertorio de sus censuras teatrales más características y una muestra de los pasajes condenados por ellos (1989: 201-202).

Antonio Sánchez Jiménez señalaba también que “pocos temas hay tan fascinantes en nuestro Siglo de Oro como el de la actividad censorial”, y lo enfatizaba con llamativas palabras:

El carácter de la actividad de los censores, sus motivaciones, y la extensión de su influencia en la literatura áurea despiertan, merecidamente, el interés y aun la pasión de aficionados y estudiosos. Esta expectación es todavía mayor cuando el objeto de la actividad censorial que se analiza es la maravillosa producción teatral de la época (...) Censura y teatro forman, definitivamente, un cóctel explosivo. Se puede afirmar sin miedo de incurrir en una exageración que la figura del censor de comedias de la época áurea conquista como pocas la atención de cualquier tipo de público mínimamente interesado en el Siglo de Oro (Sánchez Jiménez, 2001: 9).

Pero se quejaba asimismo el profesor Sánchez (en un trabajo donde precisamente aporta un interesante estudio de la censura de la comedia *El diablo predicador*, de Luis Belmonte Bermúdez) de que

aún no existe un estudio completo en torno a la censura de obras teatrales en el Siglo de Oro. Poseemos abundantes trabajos sobre la Inquisición en general, como el de Antonio Márquez, el de Virgilio Pinto, o el ya clásico de Henry Charles Lea. También hay bastantes análisis de diversos procesos particulares, como el de Enrique Llamas Martínez o el de Isaac Salvator Révah. Sin embargo, por dedicarse principalmente a los procesos inquisitoriales, el espacio que estos dos tipos de investigaciones dedican al estudio de la censura de comedias es inexistente, o, a lo sumo, en alto grado insuficiente. (...) En suma, aunque siempre que se trata se enfatiza su importancia y se arrebató el interés del lector, el tema de la actividad del censor de teatros del Siglo de Oro español es aún hoy un terreno casi virgen para la crítica (Sánchez Jiménez, 2001: 9-10).

En términos similares se expresaba, en 2010, el profesor Francisco Florit (actualmente miembro de Clemit), al proponer un nuevo y más exhaustivo acercamiento a la censura teatral áurea. Lo hacía en otro excelente trabajo dedicado a este asunto, que comenzaba con la constatación de que, en efecto, “los escasos estudios dedicados a la censura teatral en el Siglo de Oro español suelen comenzar con una suerte de queja o lamento: la historia de esa censura está todavía por hacer” (Florit, 2010: 615). Nada más lejos de nuestro ánimo que juzgarnos capaces de subsanar tan importante carencia, puesto que para culminar una historia completa de la censura teatral áurea sería menester el concurso de muchas voluntades y esfuerzos convenientemente aunados. La tarea se nos antoja descomunal, pero quizá para acometerla habría que partir de la idea lanzada por el propio Florit:

Es un trabajo (...) que podrían llevar a cabo los grupos que ya están trabajando en la edición crítica del teatro de Lope de Vega, Tirso, Calderón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Agustín Moreto y otros dramaturgos áureos (2010: 616).

En fecha bien reciente todavía leíamos la misma queja a cargo de Adrián Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, editores de una comedia dentro de uno de los últimos volúmenes de las *Partes de Comedias de Lope de Vega*. Se trata de *El cuerdo loco*, comedia cuyo manuscrito autógrafo conserva un número inusualmente elevado de licencias de representación, signo tal vez de su celebridad. En el apéndice de su edición recogen estos investigadores dichas notas de la censura y lamentan la inexistencia de una historia de la censura teatral en España:

Seguimos careciendo de la historia de la censura teatral en España que reclamaba en su día Ruano de la Haza [1989], por lo que se conocen pocos datos sobre los censores citados en estas páginas (Sánchez y Sáez, 2015: 905).

Al margen de la renovada queja, el comentario de esos colegas nos permite ejemplificar, aunque sea a una escala ínfima, el trabajo que sobre esta materia llevan a cabo los investigadores del Clemit, tanto en el establecimiento de una base de datos de todas las personas involucradas en la censura teatral de los siglos XVI-XVIII como en ese repertorio de pasajes atajados que reclamaba Ruano de la Haza. Y es que, si se acude a la ficha de *El cuerdo loco* en la base de datos on-line de Clemit, sí se pueden consultar algunos datos más sobre esos censores que citan los colegas lopistas, incluso otras varias cuestiones creemos que muy interesantes.

La ficha Clemit de *El cuerdo loco*, susceptible incluso (como todas las de nuestra base de datos) de ser mejorada, creemos que: 1) enmienda errores de transcripción cometidos por Paz y Melia y otros beneméritos estudiosos clásicos; 2) corrige errores modernos de otros investigadores actuales, tanto en nombres y apellidos de censores como en topónimos de las diferentes licencias de representación o en sus propios textos; 3) añade títulos de otras obras examinadas por los mismos censores para que se pueda comparar su trabajo; 4) demuestra que la Inquisición –contra lo que suele repetirse de forma rutinaria y totalmente acrítica– sí participaba con cierta frecuencia en la censura previa del teatro en el siglo XVII<sup>1</sup>; y 5) analiza el complejo problema de las intervenciones de manos ajenas a la de Lope de Vega en este autógrafo, para discernir a quién pueden deberse en cada caso (si al censor, al dramaturgo, a un copista o a cualquiera de los miembros de una compañía teatral) y debatir sobre lo que hayan dicho eventualmente otros estudiosos.

Casos tan enjundiosos como el de *El cuerdo loco* requieren pormenorizadas explicaciones (recogidas en un archivo adjunto a modo de artículo, en formato pdf, que se incluye también en cada ficha de la base de datos Clemit), pero en otras ocasiones los casos estudiados, que son todos aquellos en que se constate la intervención de la censura, resultan en aportaciones más modestas o en la colecta de pequeños datos o curiosidades que pueden ser tal vez de alguna utilidad para otras investigaciones. Por

---

<sup>1</sup> En el caso concreto de *El cuerdo loco* lo hicieron el Santo Oficio de Valladolid en 1607 y el de Murcia en 1611.

ejemplo, siguiendo con algún caso ya publicado en los volúmenes de las ediciones Prolope de las *Partes de comedias de Lope de Vega* (la extraordinaria labor que están desarrollando estos equipos que editan el teatro clásico nos permite ahorrar muchos esfuerzos, al aprovecharnos de sus investigaciones), veamos un detalle de la censura de un impreso.

En la Introducción de la *Parte XI de Lope*, con la que en 2012 iniciaban la nueva etapa de estas magníficas ediciones del equipo Prolope con la editorial Gredos, hacían Laura Hernández y Gonzalo Pontón, coordinadores de este volumen, un comentario parecido al que antes citábamos de Sánchez y Sáez sobre *El cuerdo loco*. Al citar los nombres de los firmantes barceloneses de las aprobaciones de esa *Parte Oncena* (publicada en 1618), Pontón y Hernández dudan en la identificación de uno de ellos (que firma como *Ludovicus Episcopus Barcinonensis*) y del nombre exacto de otro (que firma como regens con sus apellidos catalanes). Según los datos de que disponemos en Clemit, podemos precisar que en el primer caso se trata de Luis Sans Còdol (obispo de Barcelona entre 1612 y 1620) y en el segundo de Miquel Salbà i Vallseca (juez del Reial Consell y regente de la Reial Cancelleria hasta 1621), quienes por cierto intervinieron en la censura de alguna otra *Parte* de comedias de Lope.

La estructura básica de Clemit es la de una lista de obras teatrales ordenadas alfabéticamente. Pinchando en cada título, el lector obtiene una serie de informaciones empíricas: títulos y fechas de la obra; resumen del contenido argumental y los protagonistas; problemas de autoría; biografía del dramaturgo; bibliografía sobre la obra en cuestión; firmas y otros datos del testimonio manejado y la biblioteca o archivo en que se encuentra; datos de los censores que intervinieron en su examen; y, sobre todo, resultados cuantitativos y cualitativos de la censura (incluso cuando son poco relevantes): pasajes atajados, suprimidos, añadidos o modificados, e interpretación (no solo nuestra, sino también de otros investigadores) de esas injerencias textuales.

En la actualidad, el listado de obras teatrales indexadas en la base de datos Clemit supera los cuatrocientos registros, sumando obras individuales y *Partes de Comedias*. El número se sigue incrementando (ya a menor ritmo, lógicamente) pero el objetivo actual no es mantener esa alimentación permanente de datos, sino dar un paso más, creemos que muy novedoso en

nuestro campo de estudios, que suponga un avance en las Humanidades Digitales.

Se trata de la unificación de nuestra base de datos Clemit con otras herramientas digitales que trabajan sobre el teatro áureo, como *Dicat* (base de datos sobre actores), *Catcom* (sobre comedias), *Manos teatrales* (sobre copistas) o *Digital música poética* (sobre partituras, bailables y cantables). Dado que manejamos algunos datos comunes, y que la suma del resto de datos privativos puede ser muy útil, recientemente decidimos impulsar (bajo la dirección de Teresa Ferrer, investigadora principal) un nuevo proyecto para crear una gran base de datos denominada Asodat, que, como sugiere su acrónimo, pretende asociar en la medida de lo posible todos esos datos que unos y otros hemos recabado, en un formato estandarizado y una aplicación gratuita que permite acceder de forma abierta a búsquedas transversales e informaciones cruzadas.

Asodat aglutina a grupos de investigación de las Universidades de Valencia, Valladolid y Barcelona. Algunos de estos grupos venían ya trabajando desde hace bastante tiempo en bases de datos cuyo contenido común es el teatro áureo; otros son de más reciente creación, incluso se basan en sistemas gestores de bases de datos diferentes. Ahora, tras extraer sus características comunes y analizar las necesidades que ha de tener la base de datos de nueva creación, han sido remodeladas y homogeneizadas. El modelo propuesto es un sistema de bases de datos federadas, que permite al usuario acceder, a través de una interfaz común, a bases de datos cooperativas pero autónomas, que pueden seguir siendo alimentadas por el trabajo de investigación al mismo tiempo que posibilitan la visualización de los resultados tanto en parcelas independientes como integradas (Ferrer Valls, 2017). Ofrecemos, así, dentro de unos años, una herramienta que juzgamos de gran utilidad para seguir avanzando en el conocimiento científico dentro del campo de los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro.



## BIBLIOGRAFÍA

---

- FERRER VALLS, Teresa (2017). "Hacia una integración de bases de datos sobre el teatro clásico español: el proyecto ASODAT". *III Congreso de la Asociación de Humanidades Digitales*. Málaga, pp. 114-117.
- FLORIT DURÁN, Francisco (2010). "Las censuras previas de representación en el teatro áureo". En Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México D.F.: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, pp. 615-637.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louis (1983). "José de Valdivielso, censor y precursor de Calderón". En *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. III. Madrid: CSIC, pp. 1299-1308.
- POÓ GALLARDO, Pablo A. (2011). "A propósito de Luis de Belmonte Bermúdez. Nueva biografía y líneas de investigación". En Elisa García-Lara y Antonio Serrano (eds.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 427-445.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1989). "Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII". En Francisco Mundi Pedret et al. (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Barcelona: PPU, pp. 201-229.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2001). "Anonimia y censura en el teatro del siglo XVII: el caso de *El Diablo predicador*", *Hispanófila*, n.º 131, pp. 9-19.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y SÁEZ, Adrián (2015). Ed. Lope de Vega, *El cuerdo loco*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV\*\**. Madrid: Gredos.

# “EN ONDAS DE ESCARLATA”. PRESENCIAS DE LA GUERRA EN LAS COMEDIAS DEL PRIMER CALDERÓN\*

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

Universidad de Valladolid

Verás tu reino en ondas de escarlata  
nadar, entre la púrpura teñido  
de su sangre; que ya, con triste modo,  
todo es desdichas y tragedias todo.

(Calderón, 2001: vv. 2460-2467)

Las palabras elegidas para encabezar este trabajo, como cifra de la expresión de la violencia bélica en la dramaturgia de Calderón, pertenecen, efectivamente, a *La vida es sueño*, para muchos su obra culminante; en concreto, al momento en que Estrella insta a Basilio a que intervenga contra las tropas rebeldes capitaneadas por un Segismundo recién liberado de la torre, y evite el terrible panorama que expresan los versos. “Ondas de escarlata”, “púrpura”, “sangre” o “tragedias” son motivos recurrentes, entre bastantes otros, en la exhibición de horror de los pasajes bélicos en los dramaturgos barrocos, y especialmente en el autor al que se dedican estas páginas.

---

\* Este trabajo se incluye en el subproyecto de investigación FFI2014-54376-C3-3-P, financiado por el Plan Nacional I+D del Ministerio de Economía y Competitividad, y los Fondos Feder.

## Lances bélicos en las comedias calderonianas del periodo 1622-1644

He sondeado la presencia de enfrentamientos guerreros en las comedias de autoría exclusiva de la primera fase del escritor: desde 1622, en que puede fecharse la más antigua, *La selva confusa*, hasta 1644, en que se inician las prohibiciones con la muerte de Isabel de Borbón<sup>1</sup>. Estos veinte años largos constituyen, sin duda, su etapa más prolífica, en la que debió de escribir 68 de las 111 que se conservan y aceptan dentro del repertorio calderoniano, tal como aparece delimitado por Kurt y Roswitha Reichenberger (1999)<sup>2</sup>. Esta cifra supondría casi dos terceras partes de las que hoy se pueden leer; las 43 restantes las habría escrito en un período bastante más largo de 37 años.

De esas 68 comedias canónicas de la primera etapa son 14 las que presentan episodios bélicos, algunas con más de un caso<sup>3</sup>. Todas son obras serias. Es lógico que ocurra así: no son esperables tales lances en las de enredo y humor; mientras que sí que aumentan las posibilidades entre las de carácter histórico<sup>4</sup>, habida cuenta de que, lamentablemente, las guerras han formado parte esencial de la historia. Estos son sus títulos: *Judas Macabeo* (1623), *El sitio de Bredá* (1625), *El jardín de Falerina* (1628-1629), *La vida es sueño* (1628-1630), *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1629), *El príncipe constante* (1629), *La puente de Mantible* (1630), *Para vencer amor, querer vencerle* (1631-1635), *Amar después de la muerte* (1633), *Argenis*

---

<sup>1</sup> Somos conscientes de los problemas para una datación precisa de bastantes de las obras, habida cuenta de la escasez de referencias documentales y de que la aplicación métrica de Hilborn (1938) es bastante menos fiable que la de Morley y Bruerton para Lope. No obstante, para nuestro intento es suficiente contar con fechas aproximadas. Hemos procurado acompañar cada título en su mención primera con el año de su segura o probable escritura entre paréntesis; salvo que se diga otra cosa, estas propuestas cronológicas proceden de K. y R. Reichenberger (1999), quienes, si no cuentan con respaldos documentales o de otro tipo para asignarlas, suelen recurrir a las deducciones métricas de Hilborn.

<sup>2</sup> En esos 22 años están datadas ocho de las doce comedias colaboradas con participación de Calderón que registra este mismo catálogo, y que no se han tenido en cuenta en el presente ensayo.

<sup>3</sup> La guerra es una presencia que se hace sentir en bastantes otras obras de Calderón. Sobre esto es lectura imprescindible el trabajo de Arellano, especialmente el apartado "La guerra omnipresente" (2009: 16-19). Nuestro estudio se extiende a las piezas en que se ofrecen al espectador los lances bélicos.

<sup>4</sup> Sobre la guerra en los dramas históricos del dramaturgo, veáse Fortuño (2006).

y *Poliarco* (1634), *La sibila del Oriente* y *gran reina de Sabá* (1634-1636), *Las cadenas del demonio* (1635-1636), *La exaltación de la cruz* (1635-1648) y *Los cabellos de Absalón* (1637-1640). Como en su momento se apuntará, también se incluye este tipo de sucesos en algunas de las comedias que están llamando a incorporarse al corpus reconocido del autor. La presencia de los hechos guerreros en el conjunto de comedias obedece a dos modalidades básicas:

1) Los hechos se transmiten al público una vez sucedidos, y con mayor o menor cercanía temporal, a través del relato de uno de los participantes. Seis son las obras que obedecen a este tipo. La forma preferida es el romance – “las relaciones piden los romances”, se dice en el v. 309 del *Arte nuevo* de Lope–, pero no faltan las octavas reales –lo que también contempla el verso siguiente del poema: “aunque en octavas lucen en extremo”–:

<i>Judas Macabeo</i> (1623)	Jornada I. Jonatás refiere en romance cómo ha derribado un elefante (I, 41-42) <sup>5</sup> .
<i>El sitio de Bredá</i> (1625)	Jornada I. El hermano menor de los Benavente cuenta en octavas reales ante Espínola las muertes en combate de sus hermanos García, Alonso y Diego, con relación sucinta de los sucesos (I, 74).
<i>Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario</i> (1629)	Jornada II. Tarif, que asedia Toledo, narra la derrota causada al rey Rodrigo (II, 261-262).
<i>Argenis y Poliarco</i> (1634)	Jornada II. Poliarco refiere en octavas reales un enfrentamiento naval (II, 1935). Jornada III. Poliarco y Arcombrotto, alternadamente, cuentan en romance a los reyes cómo han derrotado al enemigo (II, 1943-1944).
<i>La sibila del Oriente</i> (1634-1636)	Jornada II. Joab relata en romance a Sabá la batalla del ejército de David, que él comandaba, contra las tropas de Absalón (I, 717-719).
<i>Las cadenas del demonio</i> (1635-1636)	Jornada III. San Bartolomé describe cómo se han enfrentado los dos bandos formados tras la destrucción del ídolo de Astarot (I, 756-757).

<sup>5</sup> A pesar de la existencia de ediciones críticas de esta y otras comedias que se utilizarán a lo largo del trabajo, su abundancia y la escasez de espacio disponible en esta ocasión han aconsejado unificar las referencias, que se harán por las *Obras completas* (I, 1959 y II, 1973), salvo contadas excepciones, que se señalarán en su momento. Asimismo por razones de economía, se harán constar únicamente el tomo y la página donde se localiza cada pasaje citado.

2) Los enfrentamientos suceden ante los ojos y oídos del espectador, por medio de distintos recursos escénicos entradas y salidas de personajes, sonido de clarines y cajas, ruido dentro, y el apoyo de los parlamentos, muy especialmente del ticoscópico, es decir, del relato de lo más aparatoso del conflicto por una o varias de las *dramatis personae*, que ven lo que ni los espectadores ni los demás personajes pueden. Son ocho las comedias afectadas:

<i>El jardín de Falerina</i> (1628-1629)	Jornada II. Enfrentamiento entre franceses y moros resuelto con voces de “¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!”, entradas y salidas de personajes y combates individuales más de palabras que de armas (II, 1902-1905).
<i>La vida es sueño</i> (1628-1630)	Jornada III. Los hechos guerreros que enfrentan a las tropas rebeldes con las leales al rey Basilio se extienden prácticamente a lo largo de todo el acto, en el que se suceden entradas y salidas de personajes, y parlamentos que refieren lances del conflicto (Calderón, 2001: vv. 2228-3145).
<i>El príncipe constante</i> (1629)	Jornada I. Fernando cautiva a Muley Jeque en la batalla entre cristianos y moros (I, 222-224). Jornada III. Alfonso y Enrique han desembarcado para liberar a Fernando, que se les aparece (I, 242-243).
<i>La puente de Mantible</i> (1630)	Jornada I. Los personajes aluden a la batalla, se oyen vivas a África y Francia, sale herido Guido, y Fierabrás tras él (II, 1860-1863). Jornada III. La batalla se da ante el público en el corredor superior, que simula ser la puente. Se lee en las acotaciones: “ <i>Suben por la parte del Emperador, y pelean en la puente</i> ”; “ <i>Suben unos por una parte y otros por otra; dase la batalla muy reñida en lo alto, y éntanse todos por arriba</i> ” (II, 1884-1885).
<i>Para vencer amor, querer vencerle</i> (1631-1635)	Jornada I. La batalla se da dentro. En ella es herida Matilde, a la que socorre César, que vuelve al combate. La dama describe al emperador Federico III las acciones del galán con un discurso ticoscópico que finaliza cuando este aparece en escena como despeñándose (II, 540-542).
<i>Amar después de la muerte</i> (1633)	Jornada III. Asalto a la ciudad de Galera tras explosionar una mina. Dicen las acotaciones: “ <i>Salen</i>

	<p>con armas todos los soldados que puedan..." (Calderón, 2008: v. 2068)<sup>6</sup>; "Dentro suena todo el ruido que se pueda" (v. 2094); "Retirando a los moriscos, pelean todos" (v. 2147); "Después de haberse dado batalla lo más reñida que pueda..." (v. 2152).</p>
<p>La exaltación de la cruz (1635-1648)</p>	<p>Jornada I. Desarrollo complejo en el escenario de una visión del mago persa Anastasio que revive la toma de Jerusalén por su padre Cosdroas: "Tocan cajas y trompetas, y ábrese la montaña, y queda el teatro de muralla todo"; "Dase la batalla en el tablado, saliendo unos retirándose y otros tras ellos"; "De cuando en cuando tocan cajas, y suena batalla dentro" (I, 927).</p> <p>Jornada II. Nuevo enfrentamiento de tropas, esta vez "real": "Salen Cosdroas, Anastasio, Menardes, Síroes, y otros. Hácense Heraclio y los demás a una parte y trábase la batalla, y habiéndose entrado peleando, sale Menardes solo, mirando a todas partes" (I, 940-941).</p>
<p>Los cabellos de Absalón (1637-1640)</p>	<p>Jornada III. Enfrentamiento entre las tropas de David, que comanda Joab, contra las de Absalón —"Tocan clarines y cajas, y se da la batalla, entrando y saliendo algunos peleando"—, que culmina con la muerte de este: "Descúbrese Absalón, pendiente de un árbol por los cabellos, con tres lanzas atravesadas" (I, 700).</p>

Es evidente la mayor teatralidad de este segundo tipo, cuyo caso más conocido es el de *La vida es sueño*, y quizá también el más extenso: buena parte del acto tercero transcurre entre acciones de guerra de Segismundo y los sublevados contra Basilio y sus tropas. No obstante, quisiera llamar la atención sobre el tratamiento que el conflicto bélico recibe en *Para vencer amor, querer vencerle*, la obra menos "seria" de las trece. En primer lugar, el episodio supone un momento importante para la acción, ya que en él actúa de forma destacada el protagonista, César Colona, que consigue así ascender socialmente. En segundo lugar, su formalización es un buen testimonio de la explotación de las bazas de la comedia nueva, con una combinación ejemplar de movimientos y palabras, de acción representada y referida por medio de la ticoscopia: Matilde describe cómo César actúa heroicamente contra los

<sup>6</sup> La edición de Calderón, I, 1959, que seguimos en las citas, no presenta estas acotaciones tan significativas, que sí están en las copias de la falsa *Quinta parte* y en la *Novena*, por lo que hemos decidido citar a través de Calderón (2008), que sí las reproduce.

enemigos hasta que es derribado en lo alto de un monte y cae justo a los pies de ella y del emperador. Muy propio también de la fórmula española es la mixtura de lo serio y lo cómico. La expresión verbal de esta polarización alcanza un testimonio feliz en los parlamentos de César y de su criado Espolín. En el primero, se ensalzan los méritos de la milicia sobre los de la nobleza heredada, lo que conecta con más obras de Calderón y de otros escritores coetáneos (II, 540):

Ese ejército que ves  
bajo el yelo y el calor,  
la república mejor  
y más política es  
del mundo, en que nadie espere  
que ser preferido pueda  
por la nobleza que hereda,  
sino por la que él adquiere;  
porque aquí a la sangre excede  
el lugar que uno se hace,  
y sin mirar cómo nace,  
se mira cómo procede.  
Aquí la necesidad  
no es infamia; y si es honrado,  
pobre y desnudo un soldado  
tiene mayor calidad  
que el más galán y lucido;  
porque aquí, a lo que sospecho,  
no adorna el vestido al pecho,  
que el pecho adorna al vestido:

y así, de modestia llenos  
a los más viejos verás,  
tratando de serlo más,  
y de parecerlo menos.  
Aquí la más principal  
hazaña es obedecer,  
y el modo como ha de ser,  
es ni pedir ni rehusar.  
Aquí, en fin, la cortesía,  
el buen trato, la verdad,  
la fineza, la lealtad,  
el honor, la bizarría,  
el crédito, la opinión,  
la constancia, la paciencia,  
la humildad y la obediencia,  
fama, honor y vida son,  
caudal de pobres soldados,  
que en buena o mala fortuna,  
la milicia no es más que una  
religión de hombres honrados.

Espolín, por su parte, fiel a su tipología de figura del donaire, se encarga de ofrecer su visión crítica y cómica, que no se detiene ni aún ante realidades tan serias como la guerra (II, 541):

¡Cuerpo de tal! ¡Qué sangrienta  
la batalla empieza! Si esto  
se viera desde un terrado  
de la plaza, ¿hubiera juego  
de cañas de tanto gusto?  
Mas yo ¿por qué me detengo,  
que no voy a pelear?

a recibir parabienes  
de lo bien que le habían muerto,  
yo me muriera al instante;  
mas si le pasa lo mismo  
que al que muere de almorranas,  
que es decir "Dios te dé el  
Cielo",

¡Ah, sí! Ahora caigo en ello:  
porque tengo poca gana,  
cuando tengo mucho miedo,  
y porque tengo también  
todo el valor que no tengo.  
Si quien muere con honor  
hubiera de volver luego

¿quién me mete a mí en morirme  
por honor, que es el más necio  
amigo del mundo, pues  
no hace en todo el año entero  
más que pudrir al amigo,  
si habló bajo, si habló recio,  
si sufrió, si no sufrió?... *Tocan.*  
Pero muy largo va esto,  
para estarse otros matando,  
y estarme yo discurrendo.  
Hacia el bagaje me acojo,  
que es el cuartel de los cuerdos;  
y sabré si el embestir  
fue bien hecho o fue mal hecho,  
esperando cauteloso  
de la batalla el suceso,  
para decir, si se pierde,  
que los soldados tuvieron  
la culpa; mas si se gana:  
¡lindamente lo hemos hecho!  
Porque ellos no saben más  
que ganamos y perdieron.

## La sangre en la formalización literaria de los conflictos armados

Entre los motivos recurrentes para expresar los horrores de la guerra en las comedias del primer Calderón ocupa una posición destacada la sangre, a la que alude el lema elegido para titular estas páginas, "ondas de escarlata". Como suele ocurrir con los aciertos expresivos de Calderón, su presencia no se reduce a una sola ocasión; este sintagma de *La vida es sueño*, en concreto, reaparece en *Duelos de amor y lealtad* (h. 1678), una de sus últimas creaciones, puesta en boca de un Alejandro Magno ávido de atacar Tiro, a la que su cólera convertirá en "bajel de piedra en ondas de escarlata" (I, 1534). La "escarlata" como imagen de la sangre aparece en otros dos pasajes bélicos estrechamente enlazados pertenecientes a obras situadas a mitad de camino de las dos mencionadas: el auto sacramental *La piel de Gedeón* y la comedia *El conde Lucanor*. La primera fue representada en el Corpus de 1650 (Calderón, 1998: 9-13), y no mucho después debió de componerse la segunda (Reichenberger, 1999: 268). La relación entre ambos pasajes con parlamentos



alternos en silva de endecasílabos pareados es una muestra más de la omnímoda reescritura calderoniana, al tiempo que un indicio para proponer la primavera de 1650 como término *post quem* de la composición de la comedia, ya que parece evidente la prioridad de los versos del auto<sup>7</sup>. No tengo noticia de que se haya señalado este paralelismo, por lo que creo interesante reproducirlo:

*La piel de Gedeón* (Calderón, 1998: vv. 618-643)

AMALEC

A los dulces compases de la trompa  
de Jezrael mi gente el campo rompa.

MADIÁN

La vuelta del Jordán mi gente marche,  
a las templadas cláusulas del parche...

AMALEC

...y sus hermosas márgenes amenas,  
en granates conviertan las arenas...

MADIÁN

...y rápido el caudal de sus cristales,  
sus espejos guarnezcan de corales...

AMALEC

...bebiendo, en vez de aljófares, horrores  
el asustado vulgo de las flores...

MADIÁN

...hallando, en vez de fugitiva plata,  
lunas el sol de líquida escarlata...

AMALEC

...¡tanta la derramada sangre sea,  
de esta injusta cruel canalla hebrea!...

MADIÁN

...¡tanta sea la sangre derramada,  
de esta ingrata nación prevaricada!...

AMALEC

...que de la primavera los pinceles,  
ignoren que hay más flores que claveles...

*El conde Lucanor* (II, 1996)

CASIMIRO

Y a los dulces compases de la trompa,  
mi gente los gitanos campos rompa.

ASTOLFO

Y riberas del Nilo el campo marche  
a las templadas cláusulas del parche.

CASIMIRO

Sus apacibles márgenes amenas  
en granates conviertan las arenas...

ASTOLFO

El rápido raudal de sus cristales  
sus espejos guarnezca de corales...

CASIMIRO

Bebiendo en vez de aljófares horrores  
el asustado vulgo desas flores.

ASTOLFO

Hollando en vez de fugitiva plata  
campos el sol de líquida escarlata...

---

<sup>7</sup> En un documento dado a conocer por Pérez Pastor, consta su existencia el 18 de diciembre de 1656: en esa fecha el autor de comedias Pedro de la Rosa la debería haber representado, pero no lo hizo porque "estuvo estudiando y ensayando la fiesta de los años de la reina" (citado por Cruickshank, 2011: 431).

MADIÁN  
...que del agua las crespas olas sumas,  
no se acuerden jamás de que hubo espumas...

AMALEC  
...que del aire los cóncavos serenos,  
duden que haya más música que truenos,...

MADIÁN  
...que no sepan del fuego los desmayos,  
que hay más luz que relámpagos y rayos,...

AMALEC  
...siendo la tierra horror,

MADIÁN  
...el mar portento,

AMALEC  
...iras el fuego,...

MADIÁN  
...escándalos el viento...

CASIMIRO  
Siendo la tierra horror...

ASTOLFO  
El mar portento...

CASIMIRO  
Iras el fuego...

ASTOLFO  
Escándalos el viento.

No se ahorran hipérboles en relación con la sangre para comunicar al espectador las dimensiones del horror. Tampoco el conceptismo triunfante en el arte barroco escatima asociaciones con los elementos más diversos.

“Diluvios de sangre” es otra de las formulaciones célebres, utilizada por el rey Pedro de *El médico de su honra* (1629) cuando contempla apesadumbrado la herida que de manera tan fortuita como admonitoria le ha provocado la daga de su hermanastro Enrique: “Ruego a Dios que estos principios / no lleguen a tales fines, / que con diluvios de sangre / el mundo se escandalice” (I, 652). Sus palabras deben considerarse como anuncio de las violencias que se desatarán: la doméstica, de la que resultará la muerte de doña Mencía, desangrada por encargo de don Gutierre; y la guerrera, que enfrentará a los hermanos y culminará con la muerte del propio monarca a manos de Enrique en Montiel y la instauración de la dinastía de los Trastámara en Castilla.

Como se apuntó, Calderón es proclive a reutilizar sus expresiones felices. Muy cercana en el tiempo debió de ser la escritura de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1629). Aquí “diluvios de sangre” no se emplea para anunciar un conflicto sino para describirlo. Lo hace Tarif, al frente de las tropas musulmanas que conquistan España: “...en diluvios de sangre

llora el mundo / con tanto horror que el sol entre sus rayos / eclipses padeció,  
temió desmayos" (I, 264)<sup>8</sup>.

La sobreabundancia del rojo elemento también se refleja a través de su asociación con las grandes masas de agua. La sangre derramada forma mares, se apunta en el parlamento de Estrella en *La vida es sueño* citado al comienzo del trabajo (vv. 2464-2466). Hasta en dos ocasiones lo encontramos en *La puente de Mantible* (1630): "Pues la campaña cubierta / de sangre ser mar concierto" (II, 1872); "A vengarlos viene Carlos, / y por mi sacra corona, / que un mar de sangre africana / ha de costar cada gota" (II, 1882). En *Amar después de la muerte* (1633), la homonimia de la localidad granadina de Galera atacada por los "cristianos" no podía desperdiciarse y se convierte en "barco" en boca de un Tuzaní desconsolado por la muerte de su amada en ella (I, 346):

Hago juramento, hago  
firme amoroso homenaje  
de vengar su muerte; y puesto  
que Galera, a quien no en balde  
dieron este nombre, ya  
zozobrando sobre mares  
de púrpura que la anegan,  
de llamas que la combaten,  
se va a pique despeñada  
desde esta cumbre a ese valle...

En *Argenis y Poliarco* (1634) la imagen adquiere fuerza inusitada (II, 1943):

El sol, mirando su faz  
en espejos de escarlata,  
dudó cómo hallaba mar

---

<sup>8</sup> "Diluvios de Sangre" también está presente en *La Cisma de Ingalaterra* (1627); aunque aquí su uso no es guerrero, sino astrológico, lo que es también característico del escritor, la propensión a variar la aplicación de sus expresiones brillantes. En singular, y asociado a los humores que vierte un caballo exigido en la carrera, se presenta en *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, comedia también de los años veinte, cuya inclusión en el repertorio de Calderón parece asumida —entre otros factores porque está plagada de locuciones que, como la presente, remiten a su universo—. Sobre ella volveremos más adelante. Usos diferentes se le dan también en *La sibila del Oriente* (1634-1636) y *El árbol del mejor fruto* (hacia 1665-1669).

la que dejó tierra: tanta  
era la vertida sangre,  
que los cuerpos navegaban  
siendo bajeles de hueso  
sobre las ondas de nácar.

“Piélagos de sangre” es expresión alternativa para referirse a la opulencia de muertes: “Por entre montes de llamas, / entre piélagos de sangre, / tropezando en cuerpos muertos, / quiso mi amor que llegase / a la casa de Maleca” —dice el Tuzaní unos versos antes de los citados de *Amar después de la muerte* (I, 345). En otras ocasiones, no forma mares pero sí los mancha, como ocurre en *El sitio de Bredá*: “Cuando el mar, envidioso de la tierra, / del viento y fuego, por grandezas sumas / quiso en azul campaña, en naval guerra, / manchar con nuestra sangre sus espumas” (I, 74).

Vertida a raudales también cambia el color de los campos. Es como si se hubiera sembrado toda de claveles, dice don Fernando en *El príncipe constante* (I, 222):

Yo ufano con tal vitoria,  
que me ilustra y desvanece  
más que el ver esta campaña  
coronada de claveles;  
pues es tanta la vertida  
sangre con que se guarnece,  
que la piedad de los ojos  
fue tan grande, tan vehemente  
de no ver siempre desdichas,  
de no mirar ruinas siempre,  
que por el campo buscaban  
entre lo rojo lo verde.

La sangre cambia el color de las flores en *La puente de Mantible*: “que con la púrpura humana / se olvidan de que nacieron, / azules, verdes, y blancas” (II, 1862). En *Argenis y Poliarco*, Arcombroto refiere que “De la lid sangrienta fue, / señor, la tragedia tanta, / que el sol tuvo por claveles / las hojas de la campaña, / porque murieron corales / si nacieron esmeraldas” (II, 1943). Ella, en fin, empapa el campo con una pasta cerúlea en *La sibila del*

Oriente: “Tan sangrienta, tan cruel / fue la lid, que el valle estuvo / hecho de púrpura humana / un pavimento cerúleo” (I, 718).

Su condición de líquido la relaciona con la tinta en *El sitio de Bredá*: “cuando en la tierra y mar, para memorias, / se escriben con su sangre sus vitorias” (I, 74). Esa misma condición hace que se tenga por una bebida que calma la sed e intensificar así el efectismo que busca el arte barroco: “De humana sangre vuestro rey sediento” —se dice de Don Rodrigo en *Origen, pérdida y restauración...* (I, 262)—. Una vuelta de tuerca más en este mismo sentido se da en el final de *La puente de Mantible*, cuando Fierbrás, malherido, pretende que su hermana Floripés beba su sangre. La escena es de un patetismo sumo, porque no queda solo en palabras, sino que una didascalía explícita prescribe la acción que debe acompañarlas (II, 1885):

No, no te escondas;  
que quiero, ingrata, que veas  
cómo con mi muerte logras  
ruinas de tu propia patria,  
muerte de tu sangre propia.  
De los cielos blasfemaba,  
tirando con furia loca  
pedazos del corazón...  
Pues fuiste mi cielo, toma: *Arrójala la sangre.*  
bebe de mi sangre, harta  
della la sed que te enoja.

También como líquido, puede apagar el fuego en la terrorífica escena de *Amar después de la muerte* que refiere el Tuzaní: “A las luces que confusas / ya cebado el fuego hace, / miro una mujer que está / apagándolas con sangre... / ¡Y es Maleca! ¡Oh, santos cielos!” (I, 345).

El preciosismo en la asociación con otros elementos puede alcanzar mayores cotas, ya que al arte barroco le mueve el afán de superar las propuestas propias y ajenas. En *La vida es sueño*, a la vista del cadáver de Clarín, al que ha alcanzado una bala perdida, Basilio asocia herida a boca y sangre a lengua, “lengua que enseña” (Calderón, 2001: vv. 3101-3107):

...este cadáver que habla  
por la boca de una herida,  
siendo el humor que desata

sangrienta lengua que enseña  
que son diligencias vanas  
del hombre cuantas dispone  
contra mayor fuerza y causa.

## Las características especiales de dos metáforas de sangre

Se han dejado para el final dos explotaciones metafóricas con varios aspectos en común: si, por un lado, ambas participan de esa pretensión de llevar a lo insólito los juegos conceptistas que se acaba de apuntar, por otro, se encuentran en tres comedias que no han figurado en el repertorio calderoniano "oficial", pero sobre las que en tiempos recientes se han publicado diferentes trabajos que muestran sus inequívocos rasgos calderonianos<sup>9</sup>. A los que deberá sumarse la presencia de los pasajes que aquí se van a apuntar.

La primera de las imágenes se encuentra en *El prodigio de Alemania*, escrita muy probablemente en 1634, cerca de los hechos históricos de los que da cuenta: la muerte de Albrecht von Wallenstein, generalísimo de las tropas austriacas en una de las fases de la Guerra de los Treinta Años, tras ser considerado traidor por los servicios de inteligencia hispano-austriacos. Todo apunta a que fue escrita por Calderón y Coello, los mismos que compusieron una comedia perdida en exaltación de las hazañas del militar, representada en el Buen Retiro en marzo de 1634 (Vega, 2001). Al final de la primera jornada, hay una relación que cuenta la participación del caudillo militar y otros personajes en la batalla de Lützen, donde muere el temido rey sueco Gustavo Adolfo; en ella se dedican unos versos a mostrar cómo algunos combatientes moribundos cobran nueva vida al beber su propia sangre (vv. 989-996)<sup>10</sup>:

... siendo de púrpura humana  
los raudales tan copiosos,  
que caliente la bebían  
los ya desangrados troncos,

---

<sup>9</sup> Una relación sintética de las propuestas puede verse en Vega (2011: 133-139).

<sup>10</sup> Cito por el único ejemplar conservado, correspondiente a una suelta sin datos de imprenta con signatura T-55360/59 de la BNE. Se han modernizado la puntuación y las grafías y se han numerado los versos para facilitar las referencias. La relación completa puede verse en Vega (2001: 823-827).

y cobrando nuevo aliento  
con el purpúreo socorro,  
a la batalla volvieron  
más activos y briosos.

No menos insólita es la segunda imagen que consideraremos, presente en una relación del comienzo de la comedia *La Virgen de Sopetrán* (h. 1625-1628), también titulada *La batalla de Sopetrán* en algunas de las copias, de cuyas afinidades con Calderón ya se ha tratado en otro lugar (Vega, 2005). Su argumento gira en torno a la conversión al cristianismo de Alimaimón, hermano de santa Casilda e hijo del rey moro de Toledo Almenón, en el siglo XI. Obrará ese milagro la aparición de la Virgen, que lo bautizará en el lugar donde se asienta el monasterio de Sopetrán, del que es postulado como fundador legendario. La susodicha relación está puesta en boca del protagonista, quien refiere un sueño profético en el que sus tropas entran en batalla con los cristianos<sup>11</sup>, y entre las imágenes utilizadas para dar cuenta del fragor del combate hay una en la que se dice que la vida duda por qué puerta salir de un cuerpo con varias heridas mortales (vv. 261-268)<sup>12</sup>:

Cual de dos astas herido,  
dentro de su pecho encubre

---

<sup>11</sup> Al comienzo de esta relación se dice: "Trabose al fin la batalla, / cuya mortal certidumbre / fuera mayor si la muerte / de la tragedia lúgubre / no se retirara entonces" (vv. 249-253). La presencia de los términos "tragedia" y "muerte" merecen también un comentario. Los episodios bélicos de Calderón son vistos en diferentes ocasiones como un teatro en el que se representan tragedias, en que representan tragedias la fortuna o la muerte: "teatro", "tragedia", "fortuna", "muerte" son los términos asociados con mayor frecuencia. Veíamos la presencia de "tragedias" en la primera cita del trabajo, correspondiente a *La vida es sueño* (v. 2467). A ella también pertenecen estos versos: "Dígalo en bandos el rumor partido, / pues se oye resonar en lo profundo / de los montes el eco repetido, / (...) / teatro funesto es, donde importuna / representa tragedias la fortuna" (vv. 2436-2443). Más casos: "¿Yo ver puestos frente a frente / dos campos que se amenazan, / representando a los cielos / en teatros de esmeraldas / mil tragedias la fortuna...?" (*La puente de Mantible*. II, 1862); "...siendo aquesta montaña / (...) / teatro de la fortuna, / condicional imagen de la luna" (*Para vencer amor querer vencerle*. II, 538); "En la desierta campaña, / que tumba común parece / de cuerpos muertos, si ya / no es teatro de la muerte..." (*El príncipe constante*. I, 222); "¡Oh montaña inexpugnable / de la Alpujarra, oh teatro / de la hazaña más cobarde..." (*Amar después de la muerte*. I, 346); "¡...cuán pavoroso ha sido, / cuán terrible, cuán fuerte / este cruel teatro de la muerte!" (*La exaltación de la cruz*. I, 940).

<sup>12</sup> Las citas, con grafías, puntuación y numeración modernas, se hacen por el ejemplar T-55309/2 de la BNE.

dos hierros que allá se juntan,  
para obligar a que dude  
su puerta la vida, y ella,  
porque dudas no le ocupen,  
vuelta en líquidos cristales,  
a entrambas partes acude.

No he encontrado en el Calderón “oficial” lugares paralelos a estos dos, pero sí en *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, donde ambas imágenes se utilizan admirablemente combinadas para referir la lucha por la supervivencia del protagonista, al que han intentado asesinar (vv. 141-156)<sup>13</sup>:

Estaba medio muriendo  
un hombre aquí, agonizando,  
peregrino, derramando  
su misma sangre y bebiendo.  
Y como el alma salía  
envuelta en la que arrojaba,  
y él a bebellla tornaba,  
con ella otra vez vivía;  
o como le llegó a abrir  
tantas bocas el cruel  
homicida, el alma fiel  
por cuál había de salir  
ignoraba, y desta suerte  
el alma al dolor rendida,  
estaba muerta en la vida  
y estaba viva en la muerte.

Cómo se comunican dos estrellas contrarias es comedia de amor y enredo, elaborada a partir de un manejo libérrimo de *Las almenas de Toro* de Lope de Vega, cuya incorporación al repertorio de Calderón cuenta ya con importantes apoyos<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Cito por el ejemplar de la BNE R-12589, correspondiente a una edición de la falsa *Quinta parte* de comedias de Calderón (Barcelona, Antonio Lacavallería, 1677), con la ortografía y la puntuación acorde a los usos actuales.

<sup>14</sup> Véase Cruickshank (2011: 122); Coenen (2016).



## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARELLANO, Ignacio (2009). "Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón", *Anuario calderoniano*, n.º 2, pp. 15-49.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1959). *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1956] (1973). *Obras completas*, tomo II, *Comedias*. En Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1998). *La piel de Gedeón*. En Ana Armendáriz (ed.). Kassel/Pamplona: Edition Reichenberger/Universidad de Navarra (Autos sacramentales completos de Calderón 21).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2001). *La vida es sueño*. En Milagros García Cáceres (ed.) y Rosa Navarro (Introducción). Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2008). *Amar después de la muerte*. En Erik Coenen (ed.). Madrid: Cátedra.
- COENEN, Erik (2016). "La selva confusa y Cómo se comunican dos estrellas contrarias: comedias gemelas", *Revista de Filología Española*, tomo 96, n.º 1, pp. 61-80.
- CRUICKSHANK, Don W. (2011). *Calderón de la Barca*. Madrid: Editorial Gredos.
- FORTUÑO GÓMEZ, Vanessa (2006). "La guerra en los dramas históricos calderonianos". En Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, pp. 255-261.
- HILBORN, Harry W. (1938). *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: The University of Toronto Press.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita (1999). *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*. II, 1. Kassel: Ed. Reichenberger.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2001). "Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein". En José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer (ed.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*.

Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 793-827.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2005). "La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón". En Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 1113-1134.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2013). "El Calderón que olvidó o repudió Calderón". En Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón* 19), pp. 111-142.

**DIALOGYCA BDDH:  
ESTRUCTURA, METODOLOGÍA Y AVANCES  
DE UN PROYECTO DE HUMANIDADES DIGITALES\***

**GERMÁN REDONDO PÉREZ Y ANA VIAN HERRERO**

Instituto Universitario Menéndez Pidal

Universidad Complutense de Madrid

La llegada de las tecnologías de la información supuso una oportunidad única para revalorizar y conservar nuestro patrimonio literario; una muestra de ello son los catálogos informatizados de las bibliotecas, las digitalizaciones de testimonios antiguos y textos modernos o la creación de portales temáticos y blogs destinados a los estudios literarios. No obstante, el usuario a menudo se encuentra con una amalgama de datos e informaciones no siempre fiables, algo que los proyectos universitarios de humanidades digitales han intentado corregir en los últimos años.

El proyecto *Dialogyca BDDH* es una base de datos y biblioteca virtual accesible en red desde el año 2010 que estudia un corpus extenso, aunque delimitado en la teoría, de textos literarios. La recopilación genérica abarca desde sus orígenes en las diferentes lenguas peninsulares hasta la actualidad. El planteamiento plurilingüe permite así atender no solo a diálogos escritos en las lenguas que hoy consideramos co-oficiales, sino a *corpora* más

---

\* Trabajo realizado en el marco del proyecto FFI2015-63703-P, *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico*, Ana Vian Herrero (IP1) y María Mercedes Fernández Valladares (IP2), Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid).

desatendidos, como el portugués, el hispano o luso-latino, el hispano o luso-hebreo, el aljamiado morisco o hebraico, los diálogos traducidos de una lengua ibérica a otras lenguas, o desde ellas a alguna lengua ibérica. Cada texto se analiza y estudia desde los métodos filológicos más afianzados y rigurosos y, a la vez, el recurso a las tecnologías de la información permite ordenar, examinar, combinar y difundir de modo más eficaz los resultados obtenidos tras el proceso de investigación. Se ha querido así dar respuesta a las demandas de los filólogos interesados en este tipo de obras, aunque la riqueza temática de este corpus favorece que investigadores procedentes de áreas de conocimiento muy diferentes puedan sentirse igualmente atraídos por su estudio: además de textos de ficción, los diálogos incluyen aportaciones esenciales para la historia de las diversas ciencias, de la filosofía o la espiritualidad, entre otras, y son testigos muy valiosos de una sucesión larga de cambios culturales. En *Dialogyca BDDH* se pueden encontrar textos acompañados de sus correspondientes estudios, digitalización de fuentes primarias, descripciones codicológicas y/o tipobibliográficas de testimonios y bibliografía secundaria específica.

Es importante destacar que *Dialogyca BDDH* parte del concepto de 'obra' para desplegar en torno a este objeto de estudio, con la indicación de testimonios conservados y bibliotecas donde se encuentran, un conjunto de informaciones filológicas relevantes, así como una serie de fichas interconectadas y jerarquizadas –cuando son necesarias– que intentan ordenar y aclarar la no siempre homogénea difusión que han tenido los diálogos. Esta característica marca la diferencia con respecto a otras bases de datos de tipo catalográfico o bibliográfico que únicamente atienden al documento, impreso o manuscrito, y el lugar o institución donde se conserva. La casuística que se puede encontrar en la difusión de los diálogos es muy variada; por eso, partir del concepto de 'obra' evita perder información que, de otra forma, quedaría oculta. Existen diálogos que se han transmitido de manera exenta y que, por tanto, requieren una ficha o registro independiente para ese texto. También hay diálogos que se han transmitido formando parte de colecciones, en cuyo caso se hace necesaria una ficha que estudie la colección dialógica y otras que detallen las particularidades de cada uno de los diálogos que contenga. Otras veces los diálogos se han difundido mediante colectáneas que compendian textos pertenecientes a géneros diversos; para ellos se requiere, como ocurre

en el caso de las colecciones, una ficha que estudie la compilación en su conjunto y otra para cada diálogo recogido en ella. Por último, hay diálogos que se han difundido tanto de manera exenta como de manera dependiente, siendo por tanto necesarias fichas que consideren estos dos factores al mismo tiempo.

El responsable de una ficha –siempre identificable por su nombre y apellidos– debe abordar previamente un estudio del texto encaminado a subrayar varios aspectos relevantes en cualquier investigación de tipo filológico. Los resultados obtenidos por él se estructuran e introducen a continuación de manera pautada siguiendo un protocolo previamente fijado por el equipo de *Dialogyca BDDH*, recogido en el *Manual de procedimiento de trabajo normalizado* publicado en la web de nuestro grupo; este tiene el cometido de organizar de manera homogénea tanto el trabajo como los resultados que posteriormente se podrán ver en la red. De tal modo, se favorece una investigación regida por una metodología clásica que se adapta a la era digital sin perder calidad ni rigor<sup>1</sup>.

Cada uno de los registros que se publican en *Dialogyca BDDH* supone además un estado de la cuestión de un diálogo concreto junto con su texto. En ellos se detallan varios aspectos con los que el investigador interesado puede iniciar su propio estudio de la obra. Por ejemplo, se informa sobre el autor y otros responsables secundarios del texto si los hubiera, así como sus características literarias y modalidades de difusión, los personajes, materias principales y temas, las formas de enunciación, la lengua, o las fuentes primarias –con la localización y referencia de los testimonios manuscritos e impresos– y la bibliografía secundaria específica de cada diálogo. Hay que destacar además que se contempla la posibilidad de incluir notas para aclarar o matizar cualquier tipo de información que necesite un mayor desarrollo; por otro lado, el contenido de esas notas, así como el de los documentos de bibliografías o descripciones codicológicas y tipobibliográficas de testimonios, es recuperable a través de un buscador.

---

<sup>1</sup> Existe también una *Guía abreviada* de este manual para facilitar su manejo. Ambas publicaciones pueden consultarse y descargarse en <http://www.dialogycabddh.es/documentos-y-guias-de-trabajo/>. Se encuentra ahora en prensa un suplemento que recoge las instrucciones específicas para el trabajo con diálogos en prensa periódica.

Para apreciar de manera más clara lo dicho hasta ahora, se pueden consultar, accediendo ya a la base de datos, algunas fichas recientemente incorporadas a *Dialogyca BDDH*. Valgan como ejemplo los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola, una colección de tres textos originales y una traducción al castellano de un diálogo que durante siglos se atribuyó erróneamente a Luciano.

Si se parte del buscador principal, el usuario podrá ver una serie de criterios de búsqueda que le ayudarán a encontrar la información deseada. En este caso, introduciendo el título de la colección –*Diálogos*– y el nombre del autor –*Bartolomé Leonardo de Argensola*–, el sistema localizará la ficha principal que estudia la obra en su conjunto:

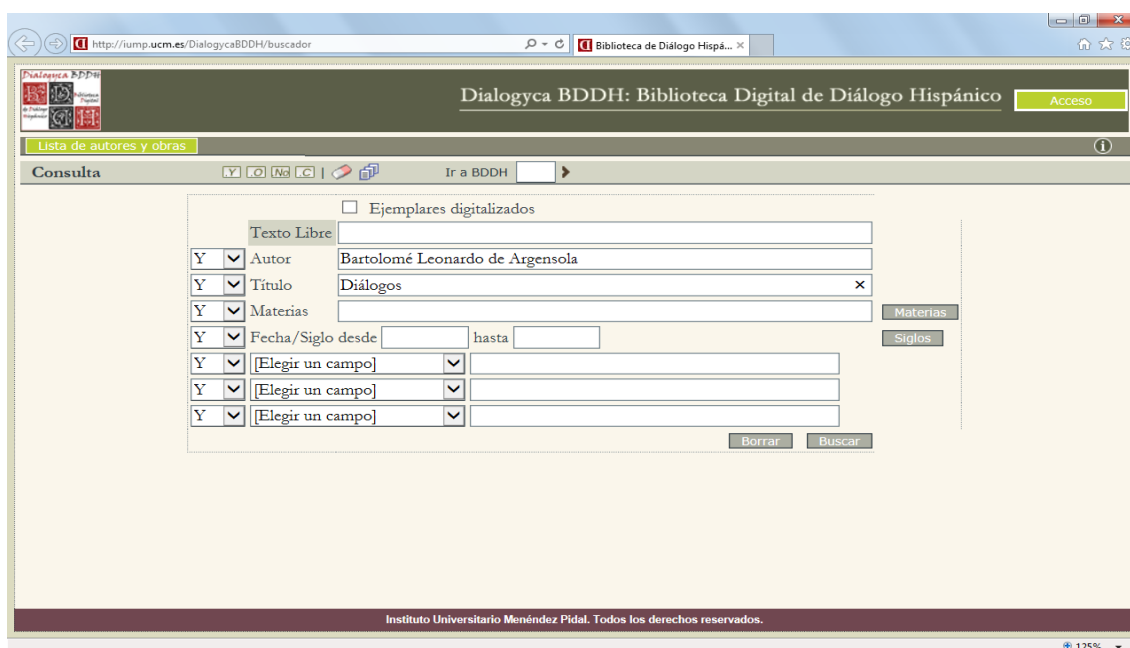


Fig. 1. Buscador general, con caja de texto libre, criterios de búsqueda y operadores booleanos

Si se pincha en el registro resultante, podrán contemplarse los campos iniciales que componen la estructura de cada ficha publicada en *Dialogyca BDDH*:

Código de identificación	BDDH178
Nombre del responsable	Germán Redondo Pérez
Autor	Leonardo de Argensola, Bartolomé
Título	[Diálogos] <sup>[1]</sup>
Variantes del nombre del autor	Bartolomé Juan Leonardo de Argensola Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola Rector de Villahermosa
Variantes del título	Dialogos del Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola Canonigo de la Santa Iglesia de Çaragoça <sup>[2]</sup> Dialogos Filosoficos de auctor anonimo <sup>[3]</sup>
Fecha de nacimiento autor	1562
Fecha de muerte autor	1631
Lugar de nacimiento autor	Barbastro
Lugar de muerte autor	Zaragoza
Actividad profesional	Escritor, Rector de Villahermosa, Capellán de la emperatriz doña María de Austria, Cronista del Reino y Corona de Aragón, Canónigo de la Catedral de Zaragoza.

Fig. 2. Primeros campos que constituyen las fichas de *Dialogyca*

En primer lugar, aparece el código de identificación, gracias al cual se puede citar la ficha como se haría con cualquier otro trabajo académico. Seguidamente, se pueden consultar varios campos destinados a clasificar y contextualizar la obra analizada; de esta manera, además del título y el autor, el usuario podrá conocer datos sobre la fecha y lugar del nacimiento y muerte del autor, su actividad profesional o algo tan importante en una primera investigación como las variantes del nombre del autor y del título, informaciones también recuperables mediante el buscador general que se ha mostrado.

Si el usuario continúa bajando por la ficha, llegará hasta el campo destinado a especificar el tipo de difusión del texto. Esta, como puede verse, es una colección, por tanto, tal y como se ha dicho, además de esta ficha general, se requieren varias fichas dependientes de ella que estudien por separado cada uno de los diálogos que la integran. De este modo, si se pincha en uno de los enlaces que muestra el campo "Incluye", la base de datos enlazará con la ficha que estudia ese texto:

Difusión	Colección
Incluye	Menipo litigante <a href="#">Véase Leonardo de Argensola, Bartolomé. Menipo litigante</a> Demócrito <a href="#">Véase Leonardo de Argensola, Bartolomé. Demócrito</a> Dédalo <a href="#">Véase Leonardo de Argensola, Bartolomé. Dédalo</a> Diálogo de Mercurio y la Virtud <a href="#">Véase Leonardo de Argensola, Bartolomé. Diálogo de Mercurio y la Virtud</a> [4]

Fig. 3. Diálogos contenidos en la ficha de colección

Título	Demócrito
Variantes del nombre del autor	<a href="#">Bartolomé Juan Leonardo de Argensola</a> Doctor <a href="#">Bartolomé Leonardo de Argensola</a> Rector de Villahermosa
Fecha de nacimiento autor	1562
Fecha de muerte autor	1631
Lugar de nacimiento autor	Barbastro
Lugar de muerte autor	Zaragoza
Actividad profesional autor	Escritor, Rector de Villahermosa, Capellán de la emperatriz doña María de Austria, Cronista del Reino y Corona de Aragón, Canónigo de la Catedral de Zaragoza.
Fecha/Siglo	1599-1601 [4]
Tipo de producción	Original
Difusión	Dependiente
De	<a href="#">[Diálogos] Véase Leonardo de Argensola, Bartolomé. [Diálogos] [Obras lucianescas] Véase Leonardo de Argensola, Bartolomé. Reguera, Francisco de la. Bravo de Lagunas, Sancho. [Obras lucianescas]</a>
Materias	Ascética. Crítica de costumbres. Locura.
Temas secundarios	Costumbres. Crítica social. Estamentos.

Fig. 4. Ficha dependiente a la que se accede mediante uno de los enlaces

En esta ficha dependiente dedicada a estudiar el diálogo *Demócrito*, además de algunos datos que pueden ser comunes a la ficha madre de la que procede, se aportan informaciones específicas sobre este texto en particular, como su fecha de producción, las materias y temas secundarios que aparecen en la obra, el número de interlocutores, junto a sus nombres y categoría, las lenguas del texto y el tipo de testimonios que han difundido la obra. Asimismo, es importante destacar que, igual que las variantes de autor y título, cualquiera de estos registros son recuperables a través del buscador general; por tanto, si un usuario busca un texto de finales del siglo XVII donde dialoguen un médico y un ciudadano sobre materias relacionadas con la ascética, crítica



de costumbres, locura, filosofía moral o estamentos, el motor de búsqueda mostrará como resultado esta ficha, además de otras que pudieran contemplar alguno de esos parámetros.

En cuanto al apartado de testimonios, se ofrece una lista de todos aquellos donde se puede leer la obra. En este caso son solo manuscritos porque no existe ningún testimonio impreso de época que recoja esta pieza. Para ver toda la información relativa a estos testimonios, puesto que esta es una ficha dependiente, será necesario pinchar en el enlace que lleva hasta la información disponible en la ficha madre o ficha de colección:

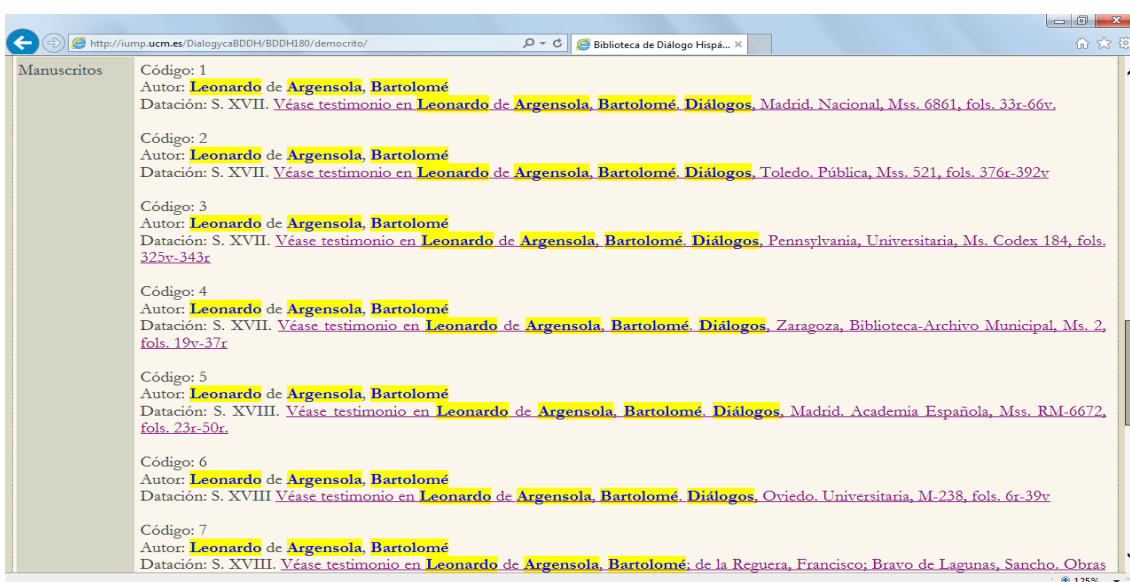


Fig. 5. Campo "Manuscritos", desde donde se puede acceder a los diferentes testimonios que han transmitido la obra

A continuación, se aportan los datos relativos a las ediciones modernas del texto y, seguidamente, el campo destinado a las notas específicas sobre esta obra, información también recuperable mediante el buscador. Finalmente, se enlaza con la bibliografía, que, como en el caso de los testimonios, se encuentra disponible en la ficha madre o colección de la que depende este diálogo:

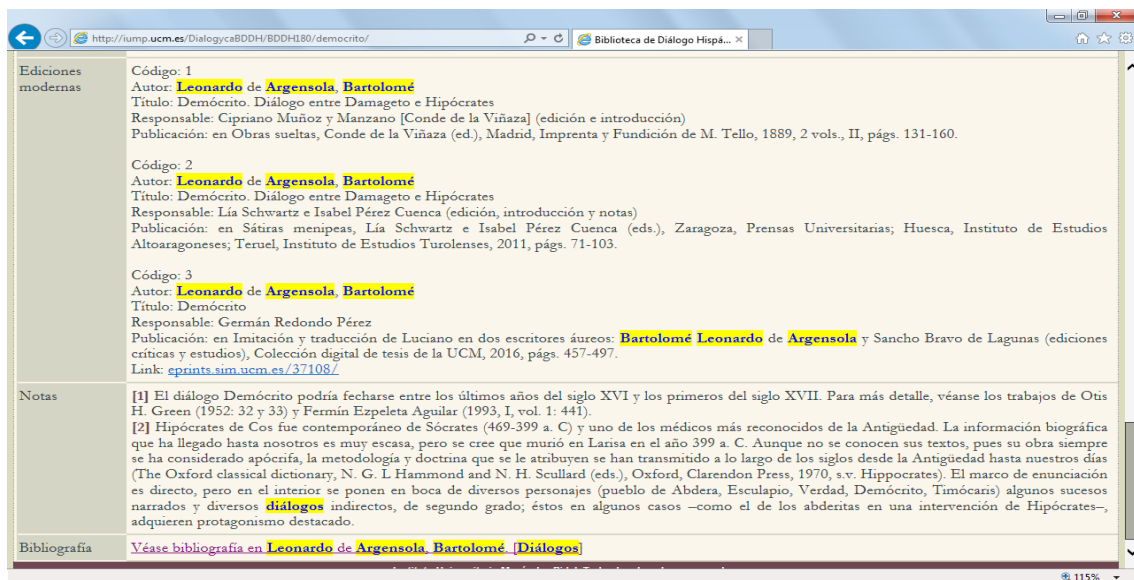


Fig. 6. Campos de "Ediciones modernas", "Notas" y "Bibliografía"

Volviendo de nuevo al campo de los testimonios, si el usuario pulsa sobre alguno de los enlaces, verá cómo es redirigido a la ficha madre o ficha de la colección donde podrá encontrar la reproducción del testimonio que le interese junto con su descripción codicológica, en este caso por tratarse de manuscritos, o tipobibliográfica cuando se describe un impreso. Estas descripciones tienen el objetivo de garantizar que el investigador pueda conocer toda la información relativa a los aspectos materiales de los testimonios, su lugar de procedencia y los distintos avatares que hayan podido experimentar a lo largo de su historia.

Por tanto, gracias a las descripciones de manuscritos se pueden obtener los datos relacionados con las características de composición, tipo de letra, número de folios y errores cuando los hay, clases de tinta o, incluso, marca de agua cuando esta información es relevante. Asimismo, las descripciones tipobibliográficas permiten al investigador reconstruir el arquetipo de edición, o *ideal copy*, haciendo visibles, además de las características materiales, datos de impresión y otras particularidades como las emisiones y estados que se hayan detectado. También es importante destacar que el equipo de *Dialogyca BDDH* se encarga de realizar estas descripciones tipobibliográficas o codicológicas, siendo a su vez revisadas por especialistas tanto en manuscritos como en impresos. Además, buscando ofrecer toda la información posible, se

detallan los repertorios, catálogos y otros trabajos donde aparecen estudiados o referenciados los testimonios recogidos en la ficha:

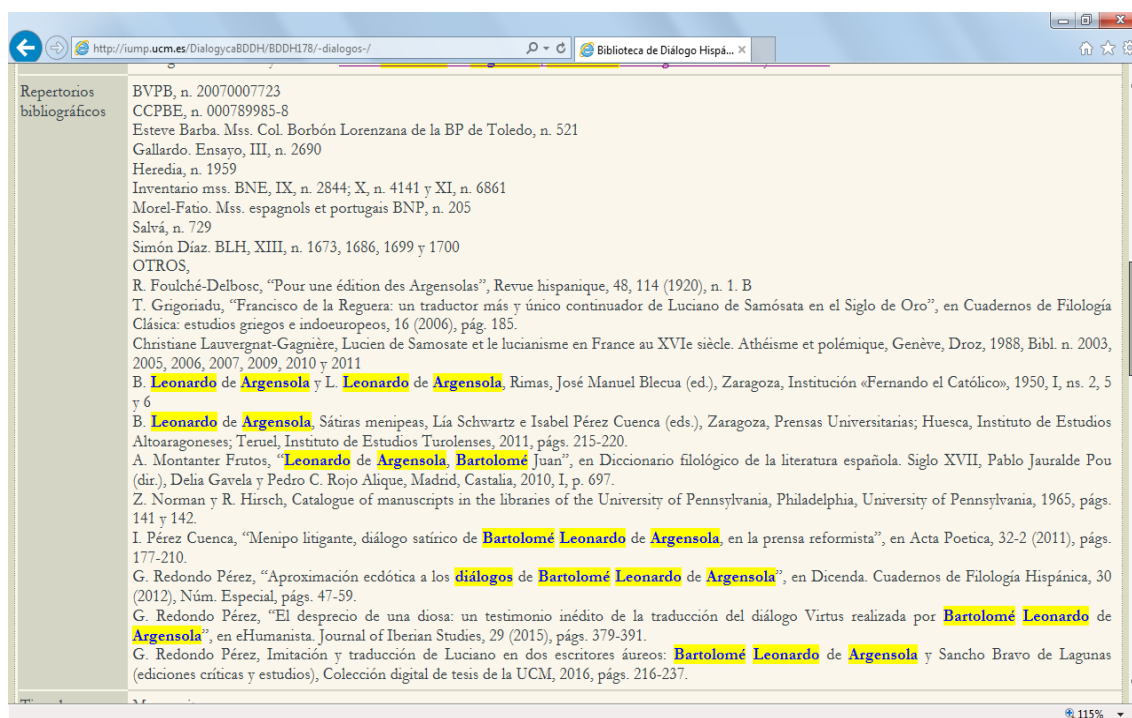


Fig. 7. Campo de "Repertorios bibliográficos"

Con respecto a las reproducciones, *Dialogyca BDDH* enlaza con una digitalización externa en caso de ser accesible y cumplir con los requisitos de calidad suficientes para poder ser útil al investigador; en caso contrario, encargamos la digitalización a la biblioteca que custodie el testimonio y ponemos, si procede, marcadores en el PDF de la reproducción indicando las divisiones propias del texto para hacer más cómoda su consulta.

Por último, en esta ficha madre también se podrá encontrar su correspondiente apartado de notas y el documento de bibliografía que puede contener tanto entradas sobre la colección vista en conjunto como aquellas que estudian uno o más diálogos por separado:

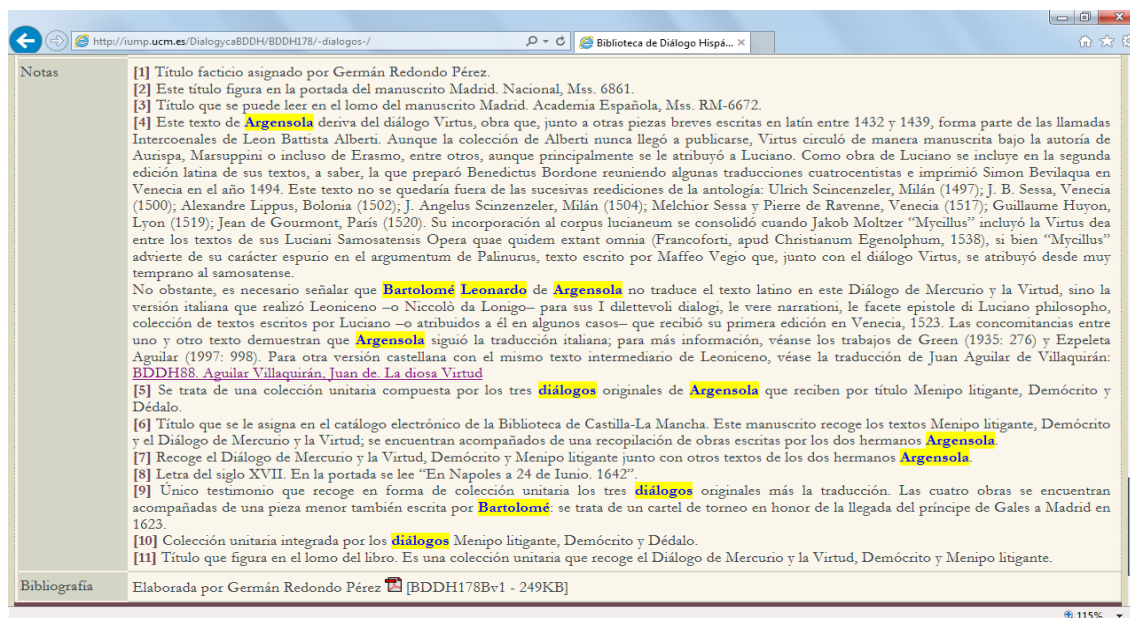


Fig. 8. Notas y bibliografía en la ficha madre

En conclusión, se puede decir que *Dialogyca BDDH* es una herramienta digital que implica un avance en la investigación sobre este género literario; las fichas que se acaban de analizar son un ejemplo de ello, pues aportan información y testimonios que la crítica no había contemplado hasta la fecha. Además, el corpus actual de registros consultables es de 276 y, entre ellos, se estudian textos menos conocidos con los que el investigador ha tenido que trabajar desde cero, o textos que han pasado desapercibidos como diálogos (algo frecuente hasta el siglo XX, del que por cierto se incluyen 21 registros hasta el momento). Asimismo, las descripciones codicológicas y tipobibliográficas revelan datos que pueden suponer un progreso en el ámbito crítico-textual, pues no es difícil descubrir nuevos testimonios durante el proceso de investigación bibliográfica, reconsiderar la datación de un manuscrito o hallar ediciones imaginarias ampliamente citadas en numerosas publicaciones.

Además de avances como este ejemplo concreto en lo científico, *Dialogyca BDDH* tiene una amplia red de colaboración con más de treinta bibliotecas del mundo (37), bien en forma de convenios estables o de acuerdos específicos de difusión. Como una de las consecuencias del convenio firmado con la Biblioteca Nacional de España en el año 2013, desde diciembre de 2015 el catálogo en red de la BNE ha incorporado (por ahora) 116 enlaces a registros de *Dialogyca BDDH*, concernientes a diálogos cuyos testimonios manuscritos o impresos se conservan allí: la BNE facilita de ese modo a sus

usuarios la información filológica y bibliográfica especializada que se ofrece en esta base y biblioteca digital y, a la vez, los redirige hacia ella. Este logro, además de redundar en una mayor y más cualificada difusión del proyecto, supone un indudable reconocimiento de la calidad de sus resultados y una muestra de transferencia de conocimiento a la institución más reputada en el ámbito del patrimonio bibliográfico hispánico, como cabecera del sistema bibliotecario. Enriquecer los registros de su OPAC con información especializada generada por un recurso de investigación externo a la propia BNE es algo francamente excepcional. Al parecer, ha sido la primera vez que se ha llevado a cabo; *Dialogyca BDDH* ha sido pionera y está sirviendo como modelo para posteriores convenios de la institución con otros proyectos investigadores internacionales. La página web de la BNE ha incorporado un enlace a *Dialogyca BDDH* como Proyecto de cooperación internacional, y la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander) lo incluye entre sus proyectos de colaboración<sup>2</sup>. También la Bibliothèque Nationale de France ha agregado el enlace a *Les Signets de la BNF*<sup>3</sup>. Y desde enero de 2016 lo ha hecho asimismo el OPAC de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla". Otros acuerdos semejantes están en marcha.

Por último, la confluencia con otros grupos de investigación que trabajan en bases de datos digitales de humanidades concluyó en febrero-marzo de 2015 con la apertura de un portal común a la red (*Aracne*: <http://www.red-aracne.es/>). *Red Aracne* une a catorce bases de datos y seis grupos empleados en humanidades digitales hispánicas (de las universidades de Córdoba, La Coruña, Madrid, UNED y Zaragoza), que han creado un metabuscador común y establecido un documento de estándares de calidad para la evaluación de las bibliotecas digitales con metadatos adaptados a *Dublin Core*. La red se basa en el protocolo OAI-PMH, que define un mecanismo basado en HTTP y XML para la interoperabilidad de repositorios de recursos digitales que permita compartir sus metadatos. El grado de complejidad de este desarrollo, mediante un servicio centralizado que ha obligado a crear un servicio individual para cada una de estas bases de datos, ha variado en función de la tecnología con que estaban construidas cada una

---

<sup>2</sup> <http://www.bne.es/es/LaBNE/Cooperacion/CooperacionInternacional/Colaboraciones/>;  
<http://www.bibliotecademendezpelayo.es/proyectos-de-colaboracion/>

<sup>3</sup> [http://signets.bnf.fr/html/categories/c\\_860espagnol\\_litt\\_esp.html](http://signets.bnf.fr/html/categories/c_860espagnol_litt_esp.html).

de las fuentes y su estructura. Por otro lado, para asegurar la recuperación exhaustiva, a través del metabuscador, de la información contenida en todas las bases de datos de la red *Aracne*, se han etiquetado con *Dublin Core* los campos comunes a todas las bases de datos integradas. El consorcio ha ingresado también en *Hispana* y en *Europeana*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Este trabajo se dio por terminado en octubre de 2016. *Dialogyca BDDH*, como cualquier proyecto digital, evoluciona constantemente. Para los cambios desde esa fecha (en especial nuevos registros, nuevas bibliotecas colaboradoras, aumento de datos enlazados, etc.), consúltense su página web (<http://www.dialogycabddh.es/>) y la del grupo complutense de investigación que la sostiene (<http://ucm.es/grupoeppromyr/>), radicado en el Instituto Universitario Menéndez Pidal.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARRIGONI, Eleonora; BARANDA Leturio, Consolación et al. (2013). "*Dialogyca BDDH-Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico: Manual de procedimiento de trabajo normalizado (4.ª versión)*". En <http://www.dialogycabddh.es/documentos-y-guias-de-trabajo/> [27 de diciembre de 2016].
- ARRIGONI, Eleonora; CASAS DEL ÁLAMO, María et al. (2012). "*Dialogyca BDDH-Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico: Guía abreviada del Manual de procedimiento de trabajo normalizado*". En <http://www.dialogycabddh.es/documentos-y-guias-de-trabajo/> [27 de diciembre de 2016].
- Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*. En <http://www.dialogycabddh.es/> [27 de diciembre de 2016].
- Europeana*. En <http://www.europeana.eu> [27 de diciembre de 2016].
- Hispana*. En <http://roai.mcu.es> [27 de diciembre de 2016].
- Les Signets de la BNF*. En <http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2009/06/les-signets-de-la-bnf-retrouvez-sur-le-web-des-ressources-sur-les-manuscrits/> (Página actualmente en reorganización).
- Proyectos de colaboración [de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander)]*: En <http://www.bibliotecademendezpelayo.es/proyectos-de-colaboracion/> [27 de diciembre de 2016].
- Proyectos y colaboraciones internacionales de la Biblioteca Nacional de España*. En <http://www.bne.es/es/LaBNE/Cooperacion/CooperacionInternacional/Colaboraciones/> [27 de diciembre de 2016].
- Red Aracne*. En <http://www.red-aracne.es> [27 de diciembre de 2016].

# CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES EN LOS AMANTES DE ANDRÉS REY DE ARTIEDA

MARC VITSE

CLESO, Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

## ¿Dos o cuatro actos?

Quien examinó con mayor detenimiento el espinoso problema de la división en actos de la tragedia de *Los amantes*, escrita hacia 1577 y publicada en 1581 por el valenciano Andrés Rey de Artieda, fue Henri Mérimée, en las páginas 307-310 de su famosa tesis de 1913: *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>1</sup>.

Su comentario se centra en los versos 40-48 de la dedicatoria de la pieza, dirigida "Al ilustre señor don Tomás de Vilanova":

Visto, pues, que un estado sube y rueda,                   40  
o si por el contrario baja, sube,  
y que en un punto firme apenas queda,  
por ello, y porque mil ejemplos tuve,  
siguiendo el uso y plática española,  
de mi tragedia hacer dos partes hube;                   45  
pero, porque cualquiera de ellas sola  
cansar pudiera, la razón y el uso  
(digo español) en otras dos partiola.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La citaremos por la traducción al castellano de 1985.

<sup>2</sup> Citaremos por la ed. electrónica a cargo de Teresa Ferrer Valls (2014).



No puede menos Mérimée, después de un rápido repaso de las modalidades variables de la distribución en actos hasta los años ochenta del siglo XVI, de interrogarse sobre la sorprendente adscripción por Rey de Artieda de la bipartición de *Los amantes* a una supuesta voluntad suya de conformarse al “uso y plática española” (v. 44). Hace observar que, de los mil ejemplos de dicha práctica invocados por el dramaturgo, no ha podido él –ni nadie pudo ni podrá, añadimos nosotros– encontrar un solo caso de esta manera de proceder. Y avanza entonces una posible interpretación de la inverosímil afirmación de Artieda, fundamentándola en una perspicaz lectura del desarrollo escénico del drama, de cara no a su *composición*, sino a su *representación*:

Para interpretar correctamente a Artieda hay que admitir que aquí no quiso hablar de la *composición*, de la estructura íntima, sino de la *representación* de su obra. Señaló en el punto central una larga pausa destinada a intermedios, y es de advertir que las dos escenas que encuadran esta pausa son, a su vez, dos episodios recreativos en los que la música ocupa un lugar destacado. En una y otra se canta con acompañamiento de laúd; se beben largos tragos de vino del Turia, en realidad “lágrimas de parras”; se disfrazan para asistir a una mascarada. Además, Artieda dispuso otros dos reposos [accesorios] (Mérimée, 1985: 305).

Sutil hipótesis la de Mérimée, pero que hace total caso omiso del peculiar modo de inscripción de la declaración del poeta en el conjunto de su epístola prologal. En ésta, en efecto, la elección de una excepcional división primera en dos “partes”<sup>3</sup> viene expresamente relacionada con el movimiento bipolar de los altibajos de la rueda de la fortuna. El “visto que” (v. 40) y el “por ello” (v. 43) establecen una estrecha relación causal entre bipartición e idea de la dualidad sucesiva de la próspera y adversa (o al revés) fortuna que –ejemplos del “uso y plática española” (v. 44)– estructura tantos y tantos relatos de *casos de fortuna* contados en textos medievales o áureos. Hasta tal punto que no sería nada impropio describir la trayectoria de los protagonistas de *Los amantes* como el paso trágico de una fase de esperanzas aún vivas a otra de pérdida definitiva de las mismas, de una etapa de primigenia felicidad

---

<sup>3</sup> En el verso 45 de la Dedicatoria (“de mi tragedia hacer dos partes hube”), la palabra *parte* no es el equivalente de *acto* o *jornada* como en el caso de las tres *Partes* de *La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués. Es más bien sinónima de ‘fase’ o ‘momento’.

posible a otra de terminal infelicidad confirmada. O, en sentido contrario, porque hasta la resolución final fortuna “en un punto firme apenas queda” (v. 42), como, por retomar las metáforas astronómicas utilizadas por el autor en su Dedicatoria, la caótica ascensión desde “el cielo tercero” (v. 73) del amor humano hasta –incluso más allá del “planeta quinto” (v. 81) de la fama terrenal– “el cielo empíreo” (v. 85) del amor divinalmente eternizado (v. 86).

¿Trágico caso de fortuna constitutivo de una tragedia modernamente clásica o, más bien, a través de la dramatización del itinerario heroico de “un caballero y una dama / que pretenden ganar a Laura el lauro” (vv. 59-60), original resemantización del esquema que informa “*Los triunfos de Petrarca*” (v. 70)? Lo decisivo, cualquiera que sea la opción interpretativa elegida – historia de una catástrofe o historia de una apoteosis–, es la construcción originaria del drama en dos grandes bloques: el, premonitorio y premortuario, de los actos I y II; el, confirmatorio y mortífero, de los actos III y IV.

Que la cosa pasó probablemente así, lo corrobora para nosotros el único caso, en la obra, de continuidad métrica mantenida por Artieda en el paso de un acto a otro. Quiero hablar de las quintillas de la tercera y última *scena* del acto I (vv. 308-421: llegada de las visitas o invitados al baile), que se prolongan en las quintillas de la primera *scena* del acto II (vv. 422-531: final del baile), manifestándose así la primera unidad dramática formada, por encima del microcorte espacio temporal que los divide, por el conjunto del baile dado en casa de Sigura con ocasión de sus bodas. Entender esa profunda cohesión teatral<sup>4</sup>, más allá de la posterior fragmentación introducida por la presencia, observable en el impreso de 1581, de unas menciones mesodidascálicas (“Auto”, “Scena”), es reconocer –de amplio porvenir en la futura Comedia Nueva– la función cohesionadora –mejor dicho, estructurante– de la versificación, función que, en *Los amantes*, está lejos de limitarse al solo ejemplo que acabamos de analizar.

Antes, sin embargo, de abordar el estudio de nuevos ejemplos de la estructuración por la métrica, se me permitirá acercar a la declaración de Rey de Artieda otros dos textos susceptibles de echar sobre ella alguna luz suplementaria. Es el primero un pasaje del *Arte nuevo* de Lope de Vega,

---

<sup>4</sup> Hablaba Mérimée (1985: 305) de las “exigencias teatrales” que se impusieron, a la hora de estructurar Artieda su pieza, sobre “los preceptos de una doctrina literaria”.

situado más precisamente en el apartado que consagra a la división del drama (vv. 211-245):

Dividido en dos partes el asunto,  
ponga la *conexión* desde el principio,  
hasta que vaya declinando el paso,  
pero la *solución* no la permita (...).  
(vv. 231-234)

Y es el segundo un fragmento de las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, oportunamente recordado por Juan Manuel Rozas en su comentario al tratadillo de Lope:

Toda la *tragedia* el poeta la ha de considerar *dividida en dos partes*, en conexión y solución. La conexión abraza buena parte de la acción principal y la mayor parte de los episodios; y la solución lo demás, aunque el poeta ha de prescribirse y asignarse una meta o término hasta donde vaya en crecimiento la fábula. Que para decillo breve, es *cuando se trueca la fortuna de la persona fatal de felicidad en miseria, o al contrario*. Hasta llegar a esta mutación se llama conexión; y della al remate de la tragedia se llama solución (Rozas, 1976: 107; Cascales, *Tablas poéticas*: 195; mío lo subrayado).

Reveladora yuxtaposición, que, más allá de notables diferencias sobre la relativa proporción de sendas partes, invita a interrogarse sobre el origen de la división dual inicial en Rey de Artieda: ¿compartirá éste, con Lope y Cascales, una misma fuente italiana, por más señas las *Explicationes* de Francesco Robortello *In librum Aristotelis "De Arte poetica"*?

Sea lo que sea, volvamos a la función estructurante de la métrica y a los ejemplos anunciados.

### **Métrica, *scenas* y vacíos escénicos**

Cuatro son, en efecto, unos largos momentos de continuidad métrica explícitamente fragmentados por mesodidascalas indicadoras del inicio de nuevas *scenas*. Son, sucesivamente:

- A. Las quintillas (vv. 193-421, con intercalación de un soneto englobado, vv. 378-391) de la segunda parte del acto I, a las que corresponden las *scenas* 2 (vv. 193-307) y 3 (vv. 308-421).
- B. Las octavas (vv. 811-982, con intercalación de un soneto englobado, vv. 827-840, y de una escena madurativa en quintillas, vv. 937-966) del principio del acto III, que cubren las *scenas* 1 (vv. 811-864), 2 (vv. 865-936) y parte de 3 (vv. 967-982).
- C. Las quintillas (v. 983-1157) del final de acto III, que se reparten entre las *scenas* 4 (vv. 983-1107) y 5 (vv. 1108-1157).
- D. Las quintillas (vv. 1299-1453) centrales del acto IV, que constituyen las *scenas* 3 (vv. 1299-1403) y 4 (vv. 1404-1453).

Estos cuatro momentos –las nueve *scenas* de la aprensión de Sigura y la recepción de las bodas (A), de la deliberación de Marcilla y su intrusión en la casa de su amada (B), del beso negado y la muerte de Marcilla (C), del beso otorgado y la muerte de Sigura (D)– ofrecen, al par que indudables rasgos comunes, importantes diferencias, que aparecerán con mayor luz si intentamos reconstruir imaginariamente –cuales espectadores del Siglo de Oro– el espacio dramático de las respectivas casas de los amantes, quienes, recordémoslo, vivieron su infancia y primera juventud “pared en medio” (v. 42).

A. La conversación íntima de Sigura con Eufrosia, su amiga y confidenta (I, 2, vv. 193 y siguientes), se verifica en una pieza de su *cuarto* (entendido en el sentido áureo de “parte de la casa destinada a alguna persona con su familia”, *Autoridades*), pieza que, de alguna forma da al exterior, hacia la calle, de donde captan la llamada de Perafán, el criado del recién vuelto Marcilla<sup>5</sup>. En esta pieza o retrete, la joven casada –por lo menos lo deja entender a su marido que viene a por ella– se está preparando para recibir los invitados a la boda, invitados que están llegando y, precisa el esposo, subiendo a la *sala* (en el sentido áureo de “pieza principal de la casa o cuarto donde se vive y donde reciben las visitas de cumplimiento o se tratan los negocios”, *Autoridades*). De donde podemos deducir que retrete privado de Sigura y salón público de baile se encuentran en el primer piso o piso principal, muy cerca uno del otro, pues apenas abandonan los casados el escenario cuando, de inmediato,

---

<sup>5</sup> Perafán no llama desde el “callizo” (v. 10) o callejuela apartada, sino desde la calle principal frontera a las casas de los amantes, a la que da la pieza en la que hablan Sigura y Eufrosia: como él mismo había anunciado, el desobediente criado ha dado a conocer sin discreción la vuelta de su amo, para “en público mostrar lo que Dios hizo” (v. 14), y provocado el “zumbido y señas” de los testigos de esta manifestación pública (vv. 221-222).

asistimos a la anunciada llegada de las visitas, justo el tiempo necesario para Elvira y sus compañeras (“sube doña Elvira / y otras damas infinitas”, vv. 301-302) para acceder desde la planta baja hasta la antesala en la que se presentan de nuevo los novios y en la que se desarrollará el final del acto I, cuando se entren todos en la sala.

Reaparición de los casados recién salidos del escenario y presencia multitudinaria de los invitados a la boda –en otros términos, cambio significativo de los interlocutores activos en las tablas– justifican ampliamente que Artieda introduzca una división entre la *scena* 2 y la *scena* 3 de su primer acto. Pero, simultáneamente, y en sentido contrario a este manejo delseudoclásico<sup>6</sup> criterio divisorio del mero movimiento de los actores (salida al escenario o salida del mismo), el propio Artieda mantiene una reveladora continuidad métrica con el empleo de las quintillas (vv. 193-421). Con ello, manifiesta la estrecha concatenación que se da entre las dos fases de una misma macrosecuencia: la de las bodas de Teruel, frente al *cuadro* inicial de la venta del retorno.

B. Más complejo –y más interesante aún– es nuestro caso B. El acto II se acaba (II, *scena* 3) con la expresión por parte de Marcilla, en el jardín de su casa, de su desconsolada melancolía y “soledad” (v. 794) y con la llegada, posteriormente, de varios miembros de su “familia”, que le compelen a compartir la cena doméstica. Terminada esta, se preparan todos para participar “de máscara y con música” (v. 842) en las fiestas de las bodas. Pero Marcilla decide marcharse solo (III, *scena* 1, octavas, vv. 811-864). Se dirige entonces, después de un largo monólogo deliberativo (vv. 865-912), hacia la casa de Sigura (“Quiero ir dó está”, v. 913), con intención de introducirse subrepticamente en ella, cuya geografía secreta conoce a fondo (“Muy bien sé los rincones de la casa”, v. 917). Llega así a la puerta abierta de la planta baja de la casa de Sigura, donde contempla –circunstancia favorable para la realización de su proyecto– la agitada confusión generada por el incesante ir y

---

<sup>6</sup> Seudoclásico, porque históricamente dubitable. Decía ya Cascales, “Tres maneras hallo de divisiones acerca de la fábula: una, como vamos ahora diciendo, conexión y solución; otra en cinco actos, inventada por los gramáticos para distinción y claridad del poema, pero no mira esta división a la esencia de la fábula (...)” (*Tablas poéticas*: 197). Y sabemos hoy, con los estudios más recientes sobre la comedia latina (en particular los de Letessier), que “cette division en actes, et même en cinq actes, n’existait pas à l’époque de Plaute et de Térence”, mientras que “différents travaux ont cherché à structurer les comédies non plus en actes mais à partir de leur écriture métrique” (Letessier, 2012: 132 y 130).

venir de los invitados (“esta gente que anda, sube y baja”, v. 930), confusión que le permite, sin ser visto de nadie, “entremeter[se] entre la gente baja” (v. 934) para penetrar más adentro en la casa. Abandona en seguida el escenario, que queda desocupado (v. 936<sup>+</sup>), introduciendo entonces Artieda la didascalia de inicio de la escena siguiente (*scena* 3). Esta consta de dos momentos bien distintos: una primera fase (quintillas, vv. 937-966) con los invitados que conversan hasta marcharse de la recepción, dejando de nuevo el tablado sin ocupar; una segunda fase (octavas, vv. 967-982) con la reaparición de Marcilla que se dirige ahora, dentro de la casa vaciada de las visitas, hacia un espacio colindante con el “aposento de los novios” (v. 972), hacia una como, en sentido etimológico, ante-cámara. Pero ya los novios van camino a su habitación, y Marcilla huye para esconderse detrás de las cortinas de la cama (vv. 974 y 1533), terminal e invisible destinación del infeliz amante, por fin en posición para descubrir la verdad de sus amores.

¿Qué nos enseña este apretado resumen sobre el trabajo de segmentación efectuado por Artieda en la primera mitad del acto III de *Los amantes*?

1. Que esta primera mitad (vv. 811-982) se constituye como una sola unidad o macrosecuencia dramática, fuertemente cohesionada por el uso, inicial y terminal, de la misma forma métrica de las octavas.

2. Que Artieda tiene de la noción de *scena* un concepto harto flexible, por no decir inestable y hasta incoherente. La mayoría de las veces, *scena*, para él, es el equivalente del *cuadro* ruaniano: vacío escénico (anterior y terminal), lugar único, tiempo continuo, eventual uniformidad métrica, variación o no variación de personajes con el consecuente cambio o no cambio en el elenco de los interlocutores. A este primer tipo de *scenas-cuadros* (las con variación de personas), generalmente encabezadas, en el texto de Artieda, por una didascalia de recolección de todos los personajes afectados (los presentes desde un principio, los que se ausentan y/o vuelven, los que se añaden), pertenecen tanto las tres *scenas* del acto I –la 1, con el mutis de Perafán (v. 15), de Laín (v. 20; volverá al tablado en v. 151), y con la aparición del conde de Fuentes (v. 169); la 2, con la incorporación de Perafán (v. 223; se marchará en v. 267) y de Marido (v. 298); la 3, con la extraña intervención de los “atambores” (vv. 377-391)<sup>7</sup> y la despedida de don Juan (v. 410)– como las

---

<sup>7</sup> Extraña, porque no sería descabellado pensar que dichos “atambores” no salen al escenario

tres *scenas* del acto II, o las *scenas* 3 y 5 del acto IV. Mientras que responden al segundo tipo de *scenas-cuadros* (las sin variación de personas) las *scenas* 4 y 5 del acto III y las *scenas* 1, 2 y 4 del último acto.

Pero se da también el caso –único, a decir verdad– en el que, sin que haya cambio de lugar, rotura temporal, vacío escénico ni mutación métrica, aparece la mención didascálica de *scena* generada por la mera salida del escenario de unos personajes con permanencia en las tablas de otros. Esta *scena-escena*, podríamos decir, en perfecta conformidad con la definición por Escalígero de las *portiones minores* o subdivisiones de los actos tan justamente recordada por Ojeda Calvo (2009: 476), es la “*Scena segunda*” del acto III (vv. 865-936), la del largo monólogo de Marcilla, quedado solo en el tablado una vez idos los miembros de su “familia” hacia las fiestas nocturnas de las bodas.

3. Que, confrontada con los datos que acabamos de listar, aparece en toda su singularidad la *scena* 3 incluida en nuestro caso B. Iniciada por una minisequencia en quintillas precedida (v. 936<sup>+</sup>) y seguida (v. 966<sup>+</sup>) por un minimomento de escenario vacío, debería, teóricamente, formar un *scena* independiente. Pero su enmarcamento entre dos pasajes “dominantes” en octavas nos la hace ver preferentemente en su función de mera *escena* madurativa (sirve para ocupar el tiempo necesario para que Marcilla pase de la planta baja al piso superior), de obligada integración dependiente en la dinámica global de la macrosecuencia primera (en octavas toda ella) del acto tercero. Las quintillas de nuestro caso B, podríamos decir, tienen –prueba de cierta inexperiencia de Artieda– no pocas de las características de las formas englobadas de la futura Comedia Nueva.

4. Que, retrospectivamente, el microtablado vacío de nuestro caso A aparece ahora, con mayor claridad, como siendo, dramáticamente, un “falso” espacio vacío: su función corresponde, exactamente, a la de un “*Entran por una puerta y salen por otra*”, cuyo papel, en la Comedia Nueva, será indicar un cambio de lugar sin interrupción de tiempo, señalar no una separación de *cuadros*, sino un desplazamiento en el marco de un mismo *cuadro*, sin ser, en definitiva, elemento marcador de una discontinuidad, sino elemento menor participante de una continuidad mayor<sup>8</sup>.

---

y solo dentro publican el cartel del conde que oyen los invitados.

<sup>8</sup> Sobre “El laberíntico tablado vacío” véase Vitse (2010: 51-57).

C y D. Estamos ahora en mejores condiciones para entender los casos (C) y (D) de nuestra serie de ejemplos (las quintillas continuadas de III, 4 y 5 y de IV, 3 y 4).

En C, el enlace dramático entre las *scenas* 4 y 5 no lo asegura solamente la continuidad métrica, que anula, por así decirlo, el seudoesenario vacío causado por mutis de los esposos (v. 1107<sup>+</sup>) antes de la entrada en el tablado de Eufrasia, encargada de describir teicoscópicamente la escena de la muerte del amante escondido. Porque lo que sabe, siente y vive el espectador, contemplándola a veces con sus solos ojos mentales, es la presencia ininterrumpida, en todo el acto III, de Marcilla, o bien visible en el proscenio (desde el v. 811 hasta el v. 936; desde el v. 967 hasta el v. 982), o bien invisible por ubicarse *dentro* (entre los vv. 937 y 966; a partir del v. 983 hasta el final del acto). Inscrita en el marco de un espacio escénico concebido como la reunión indisoluble del escenario visible (el proscenio) y de su trasfondo invisible (el vestuario), esta permanencia dramática funciona no solo como el enlace mayor de las dos partes del acto III, la primera con los momentos de visibilidad escénica del héroe y la segunda durante sus momentos de invisibilidad; también sirve de enlace menor entre sendas *scenas* iniciales del acto y, de nuevo, entre las *scenas* 4 y 5, sorprendente pero no casualmente reunidas por el uso común de las quintillas.

Y es que la callada ocultación del amante desesperado, que asiste indecorosamente a lo que tendría que ser la noche de la unión carnal de los novios y se resuelve en la no consumación del connubio, tiene su paralelo en la malsana curiosidad de la acechadora mayor de la obra, Eufrasia, insólita reinvención moderna del coro antiguo. Como el corifeo de las tragedias griegas, ocupa su personaje un espacio entre el espectador y los protagonistas y sirve, como en las re-creaciones de los mitos antiguos por los trágicos del xx, para contarnos y comentar los acontecimientos no representados (o juzgados como no representables).

Impúdica coreuta probablemente situada en la misma ante-cámara a la que llegaba Marcilla en B, reocupará el mismo sitio en la *scena* 4 (la escena del espejo quebrado) del último acto (D). Desde allí, descubrirá "el aposento abierto / de los novios" (vv. 1414-1415), donde penetrará progresivamente, dando nuevo ejemplo del procedimiento del espacio itinerante ya ilustrado en la escenificación de la intrusión de Marcilla. Su monólogo –solamente



interrumpido por el simbólico ruido-grito del rompimiento del espejo, a modo de recuerdo del agónico “¡Ay!” de Marcilla–, más allá de unas informaciones sobre el desarrollo de la acción iniciada en la *scena* 3 a la que la une un uso idéntico de las quintillas, cumplirá con la función esencial –nueva escena madurativa– de dar dramáticamente tiempo al tiempo. En otros términos, permitirá que pase el tiempo necesario para que Sigura vaya a la iglesia de San Pedro, dé ante el altar su beso piadoso al cadáver de Marcilla en su túmulo y para que los testigos de tan inaudito acontecimiento emprendan, comentándolo, la vuelta hacia la casa del marido, en cuya calle<sup>9</sup> se presentan luego con la suficiente aproximación para que Eufrasia pueda exclamar:

¡Mas diréis que Teruel se hunda  
a voces y baraúnda!  
Quiérome asomar y ver,  
de los galanes de ayer,  
quién y sobre qué la funda.  
(vv. 1449-1453)

## Enlaces visuales y auditivos

Lo más significativo, en estas postreras palabras de la coreuta mirona, es la presencia de un doble enlace con la escena siguiente: un enlace auditivo primero (*voces y baraúnda* de los vv. 1449 y 1450), un enlace visual posteriormente (“quiero asomarme y ver”, v. 1451, lo que significa que Eufrasia sale del escenario para irse a una ventana), sirviendo ambos a modo de introducción al desarrollo del diálogo del desenlace, que Artieda escoge escenificar en vez de una descripción teicoscópica como en III, 5.

Tenemos aquí la última ilustración de una constante preocupación –por no decir de una obsesión– de Artieda por enlazar sus escenas, estén ellas

---

<sup>9</sup> En contra de lo que afirman Ojeda Calvo (2009: 487, Macrosecuencia J, Iglesia de San Pedro) y Sáez Raposo (2015: 312 y 316), pensamos que la *scena* última del desenlace no se ubica en la iglesia sino en un espacio exterior cercano a la casa de Sigura. Eufrasia, desde el retrete del cuarto de Sigura, oye el rumor de las discusiones animadas de los que presenciaron la escena del beso de la amante moribunda a su amante muerto. Añadamos que en la organización del espacio de *Los amantes*, lo esencial no es, como afirma repetidamente Sáez Raposo, la oposición entre los espacios interiores y los exteriores, sino la que separa, en los espacios interiores, los espacios “privados” y los espacios “públicos” (es decir, los abiertos a la bulliciosa sociedad turolense).

marcadas didascálicamente por él, o bien las determine el mero movimiento de entradas o salidas de los personajes en el marco de una misma *scena*. Hagamos de estos dos tipos de enlaces (aparecen a veces juntos y a veces separados) una somera lista de los más interesantes:

Enlaces visuales	Enlaces auditivos
I, 1, v. 161: Marcilla ve llegar, desde <i>dentro</i> , al conde Fuentes	I, paso de <i>scena</i> 1 a 2, v. 192 y v. 193: Sigura oye el clarín de Marcilla que suena <i>dentro</i> I, 2, v. 209: Perafán llama <i>dentro</i> v. 221: Sigura capta el “zumbido” provocado <i>dentro</i> por la vuelta de Marcilla 2, v. 297: desde <i>dentro</i> Marido llama I, 3, vv. 378-392: <i>dentro</i> publican los atambores el cartel del conde
II, 1, v. 478: Elvira ve llegar, desde <i>dentro</i> , a Marcilla conversando con los novios II, 2, v. 643: Sigura ve llegar, desde <i>dentro</i> , a Marido II, 3, v. 791: Perafán ve llegar, desde <i>dentro</i> , al padre de Marcilla	II, 1, v. 475: Eufrasia se interrumpe al oír el ruido, <i>dentro</i> , de la llegada de Marcilla II, 2, 643: Sigura capta la grito y estruendo causados <i>dentro</i> por el conde
III, 2, v. 935: Marcilla, que se prepara a ir <i>dentro</i> , ve llegar desde <i>dentro</i> a Elvira y algunos invitados 3, v. 972: Marcilla ve llegar, desde <i>dentro</i> , a los novios a su aposento	
IV, 3, v. 1302: Marido recuerda que estaba, <i>dentro</i> , observando al padre y amigos de Marcilla IV, 4, v. 1450: Eufrasia quiere ver lo que pasa <i>dentro</i> con la vuelta de los “galanes” de la iglesia	IV, 1, v. 1199: Sigura oye el ruido, <i>dentro</i> , de las ventanas del padre de Marcilla IV, 3, vv. 1369-1370: Sigura oye las voces, <i>dentro</i> , del entierro en la iglesia adonde se prepara a marcharse IV, 4, vv. 1449-1450: Eufrasia oye el ruido, <i>dentro</i> , de la vuelta de los participantes en el entierro

## Conclusión provisional

Nos falta espacio –y nos falta también un estudio sistemático de los enlaces en el teatro de los trágicos de finales del siglo XVI– para que podamos sacar conclusiones definitivas de nuestro rápido repaso de tantos procedimientos separativos o conjuntivos utilizados por Artieda. Lo que sí creemos posible afirmar, sin embargo, es que el poeta valenciano, más allá de una voluntad explícita de presentarse como un libre heredero de cierto legado teatral de la Antigüedad, revela ser un auténtico –por inhábil que pueda mostrarse– hombre de teatro moderno. De ahí su intensa preocupación por la fluidez del desarrollo dramático, que se ha de relacionar con una incontestable capacidad para captar las nuevas posibilidades ofrecidas por los novedosos escenarios de los corrales, destinatarios evidentes, a mis ojos, de su tragedia de *Los amantes*<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Parece poco aceptable la extraña proposición de Sáez Raposo (2012: 318-319), que concluye a la “existencia de escenarios múltiples simultáneos, deudores de los de los antiguos dramas religiosos y precedentes de los escenarios polivalentes sucesivos, marca distintiva de la Comedia Nueva (...)”, quizá a partir de una sugerencia, mucho más matizada, de Sirera (1986: 98): “las peculiaridades de esta disposición espacial (...) que quizá nazcan de reminiscencias del escenario múltiple (...) o de las representaciones palaciegas que utilizarían de forma muy flexible la topografía del lugar de representación”. Es olvidar que Rey de Artieda definió, en los versos 25-27 de su Dedicatoria prologal, el lugar escénico en el que pensaba: “Pero como [o] antiguo al fin se acaba, / diez tablas, dos tapices y una alhombra / hinchén aquella fábrica tan brava”.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- CASCALES, Francisco (1975). *Tablas poéticas*. En Benito Brancaforte (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- LETESSIER, Pierre (2012). "La division en actes et son commentaire dans les comédies de Plaute traduites par Mme Dacier". En Véronique Lochert y Zoé Schweitzer (eds.), *"Philologie et théâtre". Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 129-142.
- MÉRIMÉE, Henri [1913] (1985). *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*. Trad. Octavio Pellissa Safont. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (*L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*. Toulouse/Paris: Edouard Privat/Auguste Picard).
- OJEDA CALVO, María del Valle (2009). "Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda". En Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, pp. 475-487.
- REY DE ARTIEDA, Micer Andrés (2014). *Los amantes*. En Teresa Ferrer Valls (ed.), *Canon 60. La colección esencial del TC/12*, Digitalización a cargo de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [https://tc12.uv.es/canon60/C6027\\_LosAmantes.php](https://tc12.uv.es/canon60/C6027_LosAmantes.php)
- ROZAS, Juan Manuel (1976). *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid: SGEL.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2015). "Diseño y proyección del espacio dramático en *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda". *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, n.º 33, pp. 309-323.
- SIRERA, Josep Lluís (1986). "Rey de Artieda y Virués: La tragedia valenciana del Quinientos". En José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*. Londres: Tamesis Books/Institución Alfonso El Magnánimo, pp. 69-101.
- VITSE, Marc (2010). "*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma", *Teatro de palabras*, n.º 4, pp. 19-75.

# CONSTRUYENDO UNA POÉTICA PARA EL RELATO DE VIAJE EN LA EDAD MEDIA: ENTRE LA *EMBAJADA A TAMORLÁN Y ANDANÇAS* Y *VIAJES DE PERO TAFUR*\*

KAROLINA ZYGMUNT

Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades de Varsovia

## *Embajada a Tamorlán y Andanças y viajes de Pero Tafur: dos maneras de contar el viaje*

Un viaje supone siempre un encuentro con lo desconocido, un juego incesante entre lo habitual y lo nuevo, entre la identidad y la alteridad<sup>1</sup>. La Edad Media es una de las épocas en las que la relación del sujeto con lo distinto, con lo diferente –identificado muchas veces con lo incomprensible– resulta especialmente compleja. El viajero medieval recorre mundos totalmente nuevos y sorprendentes, adentrándose en los ámbitos oscuros o misteriosos de una realidad de la que apenas tiene datos o cuyos referentes pertenecen al mundo libresco y a las fantasías de la época. De esta forma, siempre está desgarrado entre el deseo de plasmar esa realidad de la forma más fiel posible y las expectativas de sus contemporáneos, que no se sorprendían por el relato de historias insólitas de naturalezas extrañas, que podían incluir desde monstruos extraordinarios hasta enanos o gigantes. Este intento de conciliar el rigor histórico con la cosmovisión del Medievo se observa en los relatos

---

\* El presente trabajo se ha realizado gracias a la ayuda FPU14/01214 y en el marco del Proyecto de Investigación FFI2014-51781-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>1</sup> Para más véase: Almarcegui (2011) y Augè (1996).

medievales. Para acercarse a la gramática interna de estos relatos se comentarán dos textos considerados obras clave del género de viaje medieval en castellano: la *Embajada a Tamorlán* y las *Andanças y viajes de Pero Tafur*.

### La *Embajada a Tamorlán*: relatando una misión diplomática

La *Embajada a Tamorlán* suele considerarse el representante por antonomasia de los textos medievales de viaje en el ámbito hispánico. El relato literario tiene su origen en un acontecimiento histórico. Entre finales del XIV y principios del XV empieza a cobrar una gran relevancia en la historia europea la figura de un poderoso caudillo, el emir turco-mongol Tamerlán (1336-1405), conocido por los españoles como Tamorlán, que había vencido al sultán otomano Bayaceto en la batalla de Ankara (1402) y había conquistado múltiples territorios, los actuales Irán, Irak y parte de la India, consiguiendo crear un gran imperio y restableciendo, de esta forma, el poder del cual gozaron los mongoles en el siglo XII con Gengis Kan. El rey Enrique III de Castilla (1379-1406), queriendo informarse del poder de Tamorlán y conseguir su amistad, manda a la corte del kan a un grupo de embajadores y, ante el éxito de esta primera empresa, decide enviar la segunda, en la que participan, entre otros, Ruy González de Clavijo, Páez de Santamaría y Gómez de Salazar. Se trata de una misión diplomática de enorme importancia, calificada por muchos historiadores como "(...) el episodio más llamativo de la diplomacia española de la Edad Media y probablemente el único que ha llegado a universal conocimiento y que ha alcanzado verdadera difusión" (López Estrada, 2003: 66).

El testimonio escrito de esta segunda misión diplomática es el texto conocido como *Embajada a Tamorlán*, cuya función es relatar los pormenores de las incidencias y los resultados del viaje, aportando al rey la máxima información posible sobre Tamorlán y su gobierno. Debido a este objetivo tan claro, las características del relato y la visión de lo desconocido, así como la descripción de los nuevos mundos transitados, están condicionadas por el significado político de la expedición. La mirada de los viajeros está puesta en los aspectos que pueden resultar de mayor importancia para su monarca. Por esta razón se pone especial hincapié, dentro de la estancia de los embajadores en la exótica Samarcanda, en su encuentro con Tamorlán y en las alabanzas

dirigidas por el kan a Enrique III. Incluso en algunos momentos se puede pensar en una manipulación del texto para cumplir las expectativas del rey y mostrar que la embajada ha sido un éxito. Tal y como comenta López Estrada: “puede que los términos de la bienvenida de Tamorlán sean acaso exagerados (y puede que el redactor lo hiciese así para que en la relación del hecho el rey castellano adquiriera mayor prestigio)” (2003: 91). Por lo tanto, la visión de la realidad de los viajeros no es del todo libre o inocente, puesto que el relato tiene que ajustarse a un objetivo preconcebido y unas expectativas muy marcadas.

Junto al intento de contentar al rey con elogios del poderoso caudillo, se observa el esfuerzo por proporcionarle la información más provechosa conseguida durante el viaje. Los embajadores se fijan en toda una serie de detalles referentes al sistema de gobierno de Tamorlán –y a otros lugares que transitan– que podrían ser útiles para la realidad de Castilla. Debido a su condición de informe oficial, pero también de tratado geográfico científico – pues trata de geografía física y de geografía humana–, una de las características de la obra es la voluntad de reflejarlo todo de manera fiel, sin añadir, ni modificar nada. López Estrada, destaca insistentemente, al comentar cualquier fragmento de la obra, desde la descripción de Constantinopla a la de Samarcanda, cómo “se manifiesta un criterio de objetividad, adecuado a la naturaleza del lugar u objeto que se describe” (2003: 78). Los embajadores son conscientes de su deber de acercar la realidad desconocida al monarca y sus súbditos, por lo que relatan y describen las diferencias entre su reino y el territorio que van conociendo, sin mostrar sus opiniones ni añadir comentarios personales. De hecho hablan de sí mismos en tercera persona, refiriéndose a ellos mismos como “los dichos embaxadores”.

### ***Las Andanças y viajes de Pero Tafur: ¿viajando por placer?***

En la segunda obra tratada, las *Andanças y viajes de Pero Tafur*, la relación del protagonista con lo desconocido, la manera de contemplar las realidades nuevas y describirlas ya no es la misma. Mientras que en el caso de la *Embajada*, tanto la razón de la expedición como su finalidad están bien definidos, en el segundo texto llama la atención la falta de claridad respecto a los motivos para el largo viaje (o suma de viajes). En la obra, el hidalgo andaluz

Pero Tafur relata un largo periplo realizado entre los años 1436 y 1439 –que no le lleva a Samarcanda, como a los embajadores, aunque sí hasta las orillas orientales del Mar Negro, además de a otros muchos lugares de Asia y Europa–, pero en ningún momento explicita el objetivo exacto de su viaje. Los intereses del protagonista son tan dispares que Rubio Tovar llega a la conclusión de que “Tafur viaja principalmente por el placer de viajar. La peregrinación a Tierra Santa no parece sino una excusa para emprender otros viajes” (1986: 84). López Estrada también defiende esta idea: “Y la curiosidad que pone de manifiesto en cuanto escribe, lo convierte en un precedente del turista, pues a veces parece que viaja por su propio gusto” (2003: 104). Sin embargo, la de viajar por gusto o placer es una motivación moderna, que realmente empieza a darse en el XIX y resulta muy rara –cuando no injustificable– en épocas anteriores. En la Edad Media viajar es una empresa demasiado costosa, arriesgada y complicada como para no tener un objetivo concreto. No obstante, parece que la travesía de Pero Tafur carece de una razón –o al menos de una sola y precisa razón–, al igual que se diría que su recorrido no está nada preparado o fijado de antemano. El protagonista crea su propio camino, siendo el deseo personal lo que motiva sus decisiones. Pero ese deseo se identifica no con capricho o placer “turísticos”, sino con afán insaciable de conocimiento y con voluntad de aplicar ese conocimiento para la mejora del reino de Castilla. Así, Carrizo Rueda, comentando el fragmento en el que el personaje está esperando en Venecia, señala que “los conceptos de ocio y placer y la curiosidad por estar bien informado de todo cuanto acontecía en el mundo, unidos al tono de declaración personal, dan un perfil bastante diferente de los que encontramos antes del siglo XV” (1997: 83). Todo esto hace que los críticos, de forma casi unánime, indiquen que se trata de una obra sorprendentemente moderna –de aliento prehumanista–, que puede considerarse “un ‘texto-bisagra’ entre la Edad Media y la modernidad” (Carrizo Rueda, 1997: 80).

Las circunstancias del viaje de Pero Tafur le permiten crear un discurso diferente del relato de los embajadores. El hidalgo andaluz, al no depender –al menos, intertextualmente– de ningún poder, habla en su diario con mayor flexibilidad y espontaneidad de todos los aspectos que le llaman la atención. No tiene que limitarse a lo útil, provechoso y estrictamente necesario. Por ello, algunas de las comparaciones originales y llamativas a las que recurre



provocan un cierto efecto cómico, sin duda buscado: "(...) y a los combites de los baños los ombres con las mugeres por tan honesto lo tienen, como acá visitar los santuarios" (P. T., 2009: 212). Sorprende igualmente la falta de devoción por las reliquias y la incredulidad manifiesta del protagonista, en sintonía con ciertos comentarios irónicos referentes a asuntos religiosos. Y es que, a diferencia de la objetividad omnipresente en la *Embajada*, en las *Andanzas* surge la subjetividad del protagonista. El carácter del personaje, su forma de entender el mundo y mirar lo que le rodea se evidencian a lo largo de todo el texto. Por esta razón, Meregalli considera que "el atractivo del relato estriba (...) en la personalidad del escritor mismo, en sus espontáneas ocurrencias, en la condición de su maleante ingenio, en su curiosidad..." (Beltrán, 1991: 154). López Estrada, por su parte, destaca la facilidad de Tafur en el trato con gentes de diferentes culturas, religiones e ideologías. Por consiguiente, la forma de ser del protagonista "(...) hace que sea el anuncio de los viajeros de curiosidad abierta a la diversidad de las costumbres, que anota o recuerda los rasgos peculiares de gentes y países diferentes de los de su patria" (2003: 103-104).

En definitiva, a Pero Tafur "la historia que le interesa contar es la suya propia" (Beltrán, 1991: 158), por lo que su relato se encuentra jalonado de innumerables marcas de subjetividad. El protagonista no solo observa y comenta la realidad nueva, sino que también la juzga, adoptando una postura crítica con lo conocido. La opinión personal del narrador acerca de temas muy diversos se expresa claramente: "(...) los asnos son las más gentiles bestias y de más gentil talle e andariegos, e tráenlos bien guarnidos de frenos e de sillas" (P.T., 2009: 110), "E destas cosas e de otras peores acostumbran allí todas aquellas naciones de la Persia..." (P.T., 2009: 141), "Aquí es la más fermosa cosa de ver del mundo e la mayor riqueza e el mayor enjoyamiento o la orden que se tiene en las mercaderías" (P.T., 2009: 216). Además, en varias ocasiones el narrador no solo emite juicios de valor, sino también polemiza con la opinión generalizada: "Pero a mi parecer e aun lo que todos dizen, es que muy mucho mayor mercadería se faze en Brujas que no en Veneja, (...) en todo el Poniente non ay otra mercadería sino en Brujas" (P.T., 2009: 210). Asimismo, el texto está lleno de adjetivos valorativos y verbos volitivos que subrayan la postura del protagonista: "La mejor e más rica e magnífica cosa de ver de Babilonia es el alcaicería..." (P.T., 2009: 109).

Por lo tanto, Pero Tafur no se limita solo a observar la realidad y describirla de forma más fiel posible. Su mirada abarca mucho más que la de los embajadores, porque incluye la perspectiva del “yo”. Le fascina lo desconocido, se interesa por todas sus facetas, se adentra en las diferencias, las describe, pero también las comenta y valora desde una personalidad autorial.

### **Los elementos comunes: la gramática interna del relato medieval de viaje**

A pesar de las disimilitudes, estos dos textos comparten muchos aspectos parecidos, reflejando entre ambos algunos de los pilares básicos que fundamentan el relato del viaje medieval y siendo testimonio de una determinada época y, con ello, de una determinada manera de ver el mundo y entender la realidad conocida y la alteridad. En ambas obras, la descripción precisa y detallada funciona como núcleo del relato. Para poder llevar a cabo este trabajo tan complejo de descripción, los relatores recurren a mecanismos concretos y a estructuras fijas, que se repiten a lo largo de toda la obra<sup>2</sup>.

El viajero tiene que hablar de una realidad nueva, describiendo lo nunca visto, por lo que busca un punto de referencia en lo conocido. Por esta razón, un instrumento de descripción frecuente en los relatos de viaje es la comparación de lo ignoto con la realidad conocida, presente sobre todo en la descripción de los animales y ciudades. La urbe que sirve como recurrente punto de referencia, tanto para los embajadores como para Pero Tafur, es Sevilla, ciudad de gran importancia en la época, a la vez comercial y portuaria. Por esta razón, muchos aspectos del mundo nuevo se suelen comparar con sus características: “Otro día fuemos a ver los graneros de José (...) Será el altura mucho más que la torre mayor de Sevilla...” (P.T., 2009: 87), dirá para referirse a la altura de las Pirámides de Egipto; o “la çibdat [Cafa] es grande, tamaño o mayor que Sevilla” (P.T., 2009: 141). Hablando de las diferentes ciudades, el

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, Beltrán (1991) indica que tanto la *Embajada a Tamorlán* en la descripción de Constantinopla, como *Andanzas y viajes de Pero Tafur* en la descripción de Génova siguen el orden de la *descriptio* propuesto por los *excerpta rethorica*. Pero ese mismo orden podría ser aplicado a muchas otras urbes en las que detienen su mirada los viajeros. Para más sobre las herramientas y mecanismos de descripción en los relatos medievales de viaje véase el completísimo estudio de Béguelin-Argimón (2011).

relator no solo intenta describirlas, sino que también quiere proporcionar información sobre su ubicación y lo que las rodea, ya que el lector de la época carece de este conocimiento: "(...) la çiudat de Turis, la cual çiudat está en un llano entre dos sierras altas, sin montañas, e non es çerrada" (*Emb.* 1999: 199).

Asimismo, en conformidad con el afán didáctico de la época, un rasgo de ambos textos es la aparición de las referencias históricas cuya función es, por un lado, mostrar el contexto histórico de algunos de los lugares descritos y, por el otro, servir al lector como una forma de sencillo aprendizaje histórico, de lección miscelánea. También se intenta explicar la etimología y el sentido de los nombres de los lugares visitados o al menos mencionados en el camino. Pero Tafur, aclara, entre otros, el significado de Astraburque, mientras que en la *Embajada* se dan explicaciones de muchos nombres de las ciudades y aldeas por las que pasa la comitiva (Pera, Constantinopla, Samarcanda, Delularquente). También llaman la atención algunas aclaraciones referentes a la corte del Gran Kan, como por ejemplo las formas de llamar a las mujeres de Tamorlán: "(...) e tornóse a la mujer del Emperador e casóse con ella, e oy día la tiene por su muger e llámanla Cano, que quiere tanto dezir tanto como la grand reina o la gran emperadora" (*Emb.* 1999: 251), "(...) e a la otra muger suya llamavan Guichicamo, que quiere dezir la señora pequeña" (*Emb.* 1999: 292). Asimismo, se puede ver que con la explicación de diferentes nombres y sus usos se muestra el conocimiento de las relaciones diplomáticas y políticas entre las diferentes naciones: "E este emperador del Catay se llama Chiscano, que quiere dezir el Emperador de Nuebe Imperios; e los chacatanes lo llaman Tangus, que han por denuesto, que quiere dezir Emperador puerco" (*Emb.* 1999: 261-262).

Las descripciones detalladas, así como la información histórica y etimológica son el resultado del gran esfuerzo del viajero-relator por aportar los datos más exactos posibles de su recorrido. No obstante, la visión de la realidad por parte de los viajeros hubo de estar condicionada tanto por tratados librescos como por leyendas: "descubrir no significaba solamente encontrar cosas nuevas, sino en primer lugar reconocer en la realidad aquello que la imaginación o una fe tradicional daban por existente" (Rubio Tovar, 1986: 26). Por esta razón, a pesar del deseo de crear un relato lo más fiel posible a la realidad, ambos textos reflejan las creencias más –para nosotros– fantasiosas de la época medieval. En *Embajada*, por ejemplo, se repite

información procedente de la Biblia y frecuente en otros libros de viaje acerca del río Éufrates: "(...) un río que es llamado Éufrates, e es uno de los ríos que salen de Paraíso" (*Emb.* 1999: 179). Pero, sobre todo, se describen elementos reales, tan inhabituales y extraños que parecen ser verdaderos milagros. El caso más claro de estas maravillas reales lo constituyen los animales exóticos, como la jirafa o el elefante, que impactaron tanto a los embajadores como a Pero Tafur<sup>3</sup>.

Otro caso de lo insólito en el relato medieval sería la asimilación de algunos milagros o prodigios, que no dejan de admirar a los embajadores. Así, en *Embajada a Tamorlán* la creencia popular en un árbol que volverá a brotar con la religión nueva, justificaría la posible conversión al cristianismo, en un relato claramente ligado a los milagros de la Vera Cruz:

Onde esta ciudat, acerca de una plaça, está un árbol seco en la calle junto con una casa; e dizen que aquel árbol ha de tornar verde, e que en aquel tiempo a de ir a aquella ciudat un obispo cristiano e con mucha gente de cristianos, e que ha de llevar una Cruz en la mano, e que ha de convertir a los de aquella ciudat a la fe de lesu Christo (*Emb.* 1999: 201).

Los que no creen en el milagro y actúan en contra de él quedan castigados: "E dezían que lo dezía un moro caite que era como hermitaño. E diz que la gente d'esta ciudat, que ovo desto grand despecho, e que fueron a cortar aquel árbol e diéronle tres golpes con un destral e los que ge los dieron, reventaron" (*Emb.* 1999: 201).

Otro milagro presente en la *Embajada a Tamorlán* está vinculado al poder creador del Supremo artesano, capaz de crear cualquier arte:

Estas imágenes no eran debuxadas ni pintadas con ninguna cosa de color, ni fechas de entretallamiento, más de suyo mismo porque la propia piedra nació assí y se crió con las propias venas y señales de la piedra que en ella se parecían y formávanse en ella e fazían aquellas imágenes. (...) E tanto parecían más maravillosas como cosa spirtual que Dios quiso allí mostrar (*Emb.* 1999: 131-132).

Los milagros también están presentes en las *Andanças y viajes de Pero Tafur*, pese a su espíritu más racionalista y hasta cierto punto escéptico. El

---

<sup>3</sup> En otro trabajo, he intentado tratar más a fondo la descripción de animales exóticos en los relatos medievales de viaje y en la novela histórica (Zygmunt, 2016).

hidalgo andaluz habla, entre otros, de las propiedades extraordinarias del agua bendita, la única capaz de alimentar las tierras cultivadas de Matarea.

Acabado de arrancar, labran luego encontinente la tierra e toman de aquellos palos labrados e fíncanlos en tierra e riégandolos con aquella agua que Nuestra Señora la Virgen María sacó en aquel lugar, cuando iba fuyendo con su fijo a Egipto, e allí está gran devoción para nosotros los cristianos. E después que regado con aquella agua, luego otro día lo fallan preso e muchas veces han probado a regar aquellos pies con el agua del Nilo u otra cualquiera, e luego se seca (P.T., 2009: 86).

Al final, en ambos relatos el recorrido del viajero se representa como una peligrosa peregrinación, henchido de dificultades, penurias y peligros, lo que por otra parte corresponde, sin duda, a la realidad histórica del viaje en la Edad Media. En la *Embajada a Tamorlán* se insiste, entre otros contratiempos, en los siempre temibles del mal tiempo, sobre todo en la mar, pero también se detallan los picores e infecciones que producen los insectos, mientras que Pero Tafur se ve obligado a cambiar su itinerario en más de una ocasión, cuando no a disfrazarse, por cuestiones de seguridad y hasta de supervivencia. El encuentro con lo desconocido en la Edad Media es, sin duda, a la vez el encuentro con lo peligroso, lo amenazante y lo inesperado.

## Conclusiones

De esta forma se podría afirmar que, a pesar de las diferencias entre los viajeros, quien se enfrenta a la alteridad en la Edad Media es un ser valiente, consciente de los peligros de su camino, pero a la vez responsable, orgulloso de su empresa y deseoso de compartir los provechos de sus experiencias. Estos beneficios pueden ser bienes materiales, pero el viaje medieval lleva consigo una recompensa mucho más valiosa: el conocimiento sobre los pueblos nuevos, su religión, sus costumbres, la organización del poder, el gobierno de las ciudades, las formas de ocio, etc. El viajero medieval se acerca a lo desconocido para compararlo con la realidad propia y aprender de ello. Es un ser entregado a su misión, abierto a la novedad y la sorpresa, pero a la vez condicionado por su época, necesitado de administrar esa novedad, pasándola por el tamiz del saber libresco y de las expectativas previas.

El efecto de este intento de plasmar por escrito la experiencia vivida, de buscar la representación más fiel posible de la realidad, pero sin menospreciar la tradición de la época, es el relato medieval de viaje. Relato que se revela como un mosaico de elementos muy dispares, compuesto por un lado de descripciones detalladas y referencias históricas precisas y veraces, pero por otro de menciones a elementos insólitos y maravillosos, en los que se evidencia el conflicto del viajero medieval entre lo real y lo libresco, y donde se conjugan los conceptos de identidad y alteridad.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALMARCEGUI, Patricia (2011). "El otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje", *Revista de literatura*, n.º 73, pp. 283-290.
- AUGÈ, Marc (1996). *El sentido de los otros: actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós.
- BÉGUELIN-ARGIMÓN, Victoria (2011). *La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media. Análisis del discurso y léxico*. Lausanne: Hispania-Helvética.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (1991). "Los libros de viajes medievales castellanos", *Revista de Filología Románica*, anejo 1, pp. 121-164.
- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichenberger.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.) (1999). *Embajada a Tamorlán*. Madrid: Castalia.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2003). *Libros de viajeros hispánicos medievales*. Madrid: Laberinto.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984). "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, n.º 1, pp. 217-240.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (2009). *Pero Tafur Andanças e viajes*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1986). *Libros españoles de viajes medievales (Selección)*. Madrid: Taurus.
- ZYGMUNT, Karolina (2016). "El descubrimiento de la fauna exótica en los relatos de viajes: de las descripciones medievales a las imitaciones en la novela histórica contemporánea", *Lectura y signo*, n.º 11, pp. 59-81.





## TABULA GRATULATORIA



Aleza Izquierdo, Milagros  
Antequera Berral, Elisabeth  
Arellano Ayuso, Ignacio  
Barceló, Carme  
Beltrán Llavador, Rafael  
Berruezo Sánchez, Diana  
Blecuá Perdices, Alberto  
Briz Gómez, Antonio  
Burdíel Bueno, Isabel  
Cabañas Vacas, Pilar  
Cabedo Nebot, Adrián  
Calero Valera, Ana Rosa  
Calles, Juan María  
Calvo Rigual, Cesáreo  
Canet Vallés, José Luís  
Cantavella Chiva, Rosanna  
Carbo Aguilar, Ferran  
Casanova Herrero, Emili  
Corbellini, Natalia  
De la Granja, Agustín  
De Miguel y Canuto, Juan Carlos  
Delgado, Luisa Elena  
Di Pastena, Enrico  
Di Pinto Revuelta, Elena Cayetana  
Díez Borque, José María  
Dixon, Victor  
Estellés Arguedas, Maria  
Farré Vidal, Judith  
Ferrando Francés, Antoni  
García Valdés, Celsa Carmen  
García Valle, Adela  
Gerhardt, Federico  
Giordano Gramegna, Anna  
González Cañal, Rafael  
González, María Dolores  
Gregori Signes, Carmen  
Gregori-Soldevila, Carme  
Hernández Sacristán, Carlos  
Justo, Isabel  
Lobato, María Luisa  
López Casanova, Arcadio  
Mackenzie, Ann L.  
Marin Jordà, Maria Josep  
Martínez Alcaide, María José  
Martínez Rubio, José  
Mata Induráin, Carlos  
Melero Bellido, Antonio  
Monti, Silvia  
Oteiza Pérez, Blanca  
Noguera, Dolores  
Ojeda Calvo, María del Valle  
Padilla Carmona, Carles  
Pennock, Barry  
Pérez Bowie, José Antonio  
Pérez Saldanya, Manuel  
Pontón Gijón, Gonzalo  
Prieto de Paula, Ángel  
Quilis Merín, Mercedes  
Ramos Alfajarín, Joan Rafael  
Raposo Fernández, Berta  
Román Gutiérrez, Isabel  
Román Román, Isabel  
Romera Pintor, Irene  
Ros Ferrer, Violeta  
Rosell García, Maria  
Roselló Ivars, Ramón Xavier

Ruiz Torres, Pedro  
Sáiz Martínez, Dionís  
Sánchez Zapatero, Javier  
Sanchis Llopis, Jordi  
Simbor Roig, Vicent  
Sinnigen, John  
Smith, Alan E.  
Soler Sasera, Eva  
Stoica, Ruxandra  
Thacker, Jonathan  
Tordera Sáez, Antoni  
Tronch Pérez, Jesús  
Ulla Lorenzo, Alejandra

### Participan en el homenaje

Alonso Asenjo, Julio  
Alonso, Cecilio  
Álvarez Álvarez, María  
Álvarez, Rosa  
Antonucci, Fausta  
Avilés Castillo, Rosa  
Badía Herrera, Josefa  
Ballester Pardo, Ignacio  
Barreda Vilafranca, Cristina  
Battagliero Bocco, Florencia  
Bautista Bonet, Luis  
Belda, Rosa M.<sup>a</sup>  
Bolaños Donoso, Piedad  
Burgos Segarra, Gemma  
Calvo García de Leonardo, Juan José  
Camões, José  
Canavaggio, Jean  
Candel Vila, Xelo  
Conca, Dolores  
Couderc, Christophe  
Darici, Katuscia  
De los Reyes Peña, M.<sup>a</sup> Mercedes  
De Marco, Valeria

De Miguel Martínez, Emilio  
Diago, Nel  
Díaz de Castro, Francisco  
Echenique Elizondo, M.<sup>a</sup> Teresa  
Enache Vic, Irina  
Fernández Martínez, Dolores  
Fernández Mosquera, Santiago  
Fernández Rodríguez, Daniel  
Fernández, Pura  
Ferrer Valls, Teresa  
García García, Ernest  
García Lorenzo, Luciano  
García Reidy, Alejandro  
García Sánchez, Franklin  
García Valdés, Celsa Carmen  
Giménez Folqués, David  
Gómez Capuz, Juan  
González Herrán, José Manuel  
Guia, Josep  
Haro, Marta  
Hernando Morata, Isabel  
Herráez, Miguel  
Iglesias Feijoo, Luis  
Josa, Lola  
Julio Giménez, María Teresa  
Labanyi, Jo  
Lakhdari, Sadi  
Lambea, Mariano  
Lissorgues, Yvan  
Lizardo Méndez, Gonzalo  
Lluch Prats, Javier  
López Alfonso, Francisco  
López García-Molins, Ángel  
López Martínez, José Enrique  
Macciuci, Raquel  
Madroñal Durán, Abraham  
Mainer, José-Carlos  
Martí Mestre, Joaquim  
Martínez Fernández, Ángela

Mascarell, Purificació  
Merlo Morat, Philippe  
Millán González, Silvia C.  
Monzó, Clara  
Morant-Marco, Ricard  
Morant, Maria  
Muñoz Sánchez, Juan Ramón  
Noyaret, Natalie  
Nuckols, Anthony  
Olaziregi, Mari Jose  
Oliva Olivares, César  
Palacios, Vicente  
Penas, Ermitas  
Pérez-Martín Mariángeles  
Peris Blanes, Jaume  
Peris Llorca, Jesús  
Peytavy, Christian  
Presotto, Marco  
Puchau de Lecea, María del Mar  
Rodrigo Mancho, Ricardo  
Rodríguez Cuadros, Evangelina  
Romano, Marcela  
Romera Castillo, José  
Romero Tobar, Leonardo  
Rubio, Fanny  
Ruiz Pérez, Pedro  
Sáez Martínez, Begoña  
Sáez Raposo, Francisco  
San José Lera, Javier  
Scarano, Laura  
Servén Díez, Carmen  
Siles, Jaime  
Souto Larios, Luz C.  
Talens, Jenaro  
Tortosa, Virgilio  
Trambaioli, Marcella  
Urzáiz, Héctor  
Valls, Fernando  
Vega García-Luengos, Germán

Veres, Luis  
Vian Herrero, Ana  
Redondo Pérez, Germán  
Vitse, Marc  
Wentzlaff-Eggebert, Christian  
Whiston, James  
Zygmunt, Karolina

