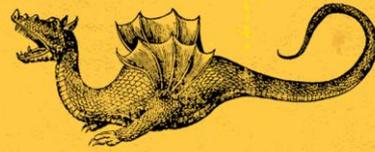




PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### De los libros de caballerías a las tablas del siglo XVII: gigantes y salvajes en el teatro caballeresco

María Gutiérrez Padilla  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

#### Abstract

En ocasiones los gigantes de los libros de caballerías proporcionan un antecedente para las realizaciones escénicas del jayán en el teatro caballeresco. Ocurre también que el personaje sufre adecuaciones y se asimila a otra figura también presente en la ficción caballeresca: el salvaje. El presente artículo es un estudio de los mecanismos de construcción de los gigantes y los salvajes en el teatro caballeresco del siglo XVII, a partir de las dos dimensiones que construyen al personaje teatral: el texto dramático y el texto espectacular. A través del análisis será posible esclarecer los mecanismos de adaptación entre códigos genéricos distintos: los signos teatrales que se convierten en convenciones dramáticas y las funciones que los personajes suelen desempeñar.

Palabras clave: teatro caballeresco, libros de caballerías, gigante, salvaje, Lope de Vega

Sometimes the giants of Castilian romances of chivalry provide a precedent for the giant's stage performances in the classical Spanish theatre on chivalric themes. Also, the giant assimilates to another figure present in chivalric fiction: the wild man. This paper studies the construction of giants and savages in the 17th-century chivalric theatre, from the two sides that build the theatrical character: the dramatic text and the spectacular text. Through this analysis it will be possible to clarify the mechanisms of adaptation between different generic codes: theatrical signs that become dramatic conventions and the roles that characters often perform.

Keywords: Classical Spanish Theatre, Castilian romances of chivalry, giant, wild man, Lope de Vega



En los libros de caballerías el gigante suele ser el adversario del héroe porque representa la antítesis de la caballería. Existen varios tipos de gigantes y suelen definirse por su función narrativa. Los hay guardianes, aquellos que custodian espacios encantados o tesoros; los hay también salvajes, aquellos indómitos seres que desuelan poblaciones; los hay también maltratadores de cristianos, aquellos que implementan prácticas como el azote o sacrificio de caballeros. Debido a las funciones narrativas que los gigantes desempeñan, resultan personajes muy atractivos dentro de la ficción caballeresca, incluido el teatro del siglo XVII.

El teatro caballeresco también rescata la figura del gigante para emplearla como adversario del héroe; sin embargo, de acuerdo con el código genérico, el gigante sufre adecuaciones en la configuración y frecuentemente se asimila a otra figura también presente en la ficción caballeresca: el salvaje. Son numerosas comedias en las que opera esta asimilación,<sup>1</sup> que se da en los dos aspectos que construyen la obra dramática: por un lado, en el texto dramático, se le confieren al personaje una serie de funciones que se asocian al gigante paradigmático de los libros de caballerías; por otro lado, en el texto espectacular, se le dota de una utilería y vestuario que hace al personaje identificable para el espectador.

Si bien ya para el siglo XVII contamos con una tradición teatral a partir de las fiestas cortesanas en las que ocasionalmente se recurre a la figura del gigante, en las comedias caballerescas no es tan común la aparición de este personaje, y quizá por esa razón la crítica no se ha ocupado específicamente de los jayanes en la comedia áurea. Teresa Ferrer Valls da cuenta de la inclusión de este personaje en fiestas cortesanas, en comedias e invenciones representadas en la corte (1993, 44 y 2000), siguiendo los objetivos de su propia investigación, pero no ofrece características del personaje.

En contraposición, el salvaje fue uno de los personajes recurrentes en el teatro áureo, no sólo en la comedia caballeresca, pues están presentes en varios subgéneros dramáticos debido a la multiplicidad de funciones que pueden representar. Isabel Hernando Morata estudia la significación de la cueva en algunas comedias religiosas de Calderón, por lo que toca tangencialmente el personaje del salvaje en el corpus que estudia (2017). Por su parte, Juan Oleza investiga la propuesta dramática temprana de Lope de Vega. Aunque el personaje del salvaje no es el centro de su estudio, sí distingue algunos tipos presentes en el teatro de Lope de Vega, como el caballero salvaje y las bestias salvajes (1981).

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, en *La cueva de los salvajes*, comedia anónima, los salvajes raptan, son crueles y son antropófagos. Recuérdese también el caso de la *Farça llamada Paliana* de Juan de Timoneda, en que unos salvajes raptan a Filomancia por orden de Infantico, el hijo de Filomancia que ha sido criado por los salvajes. Incluso, esta asimilación en ocasiones opera con otro tipo de personajes que se encuentran fuera del ámbito cortesano; por ejemplo, en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes, un par de sátiros raptan a Angélica.

Quizá quien más ha trabajado la figura del salvaje en el teatro áureo es Fausta Antonucci, quien dedica un estudio en el que rastrea algunas tradiciones previas a su paso a las tablas del siglo XVII, entre las que menciona los textos caballerescos. La autora muestra algunos tipos de salvajes presentes en las comedias áureas entre las que incluye algunas caballerescas, pero no centra su estudio en ellas, pues su revisión consiste en analizar el proceso mediante el cual el salvaje pierde rasgos cómicos y cada vez adquiere mayor seriedad en el teatro áureo (1995). La autora subraya que algunos de los salvajes que ella estudia se relacionan con otras figuras como el fauno o el gigante y destaca cómo «las características y las funciones del oponente mágico, que en las fiestas es también una máscara, pueden encarnarse en uno cualquiera de los seres míticos que el folclore y la tradición clásica deparaban a la imaginación de los literatos» (1995, s.p.). Sin embargo, no ahonda en las funciones dramáticas desempeñadas por los personajes ni trata de explicar la relación entre ambas figuras, por lo que reduce la aparición de estos personajes a «oponentes mágicos».

Como se ha podido observar, pocos son los estudios que se han dedicado de lleno a alguno de los dos personajes. En términos generales, la crítica se ha ocupado de señalar la aparición de los gigantes o salvajes en el teatro áureo, se han generado tipologías del salvaje y los estudios se han centrado en las comedias áureas, dejando de lado otras formas de teatro cortesano como las invenciones, en las que también aparecen gigantes y salvajes. También se ha soslayado el aspecto de la escenificación como la utilería y el vestuario para caracterizar a los personajes, por lo que los estudios dan cuenta de la caracterización de las figuras únicamente a partir del texto dramático. Además, la crítica no se ha centrado en el teatro caballeresco para explicar la hibridación de la figura que, en numerosas ocasiones, tiene un germen en las realizaciones textuales de los gigantes en los libros de caballerías. Por lo cual, en las siguientes páginas, me propongo establecer cuáles son los mecanismos de construcción de los gigantes y los salvajes en el teatro caballeresco del siglo XVII, a partir del texto dramático y el texto espectacular; es decir, me centraré en los signos teatrales a los que los dramaturgos recurren para la caracterización física de las figuras y explicaré las funciones dramáticas que los personajes suelen desempeñar en el teatro caballeresco del siglo XVII.

Entender el antecedente literario germinal que proporcionan los libros de caballerías al teatro caballeresco del siglo XVII nos puede ayudar a entender los mecanismos de adaptación entre códigos genéricos distintos. Asimismo, el estudio del gigante y el salvaje en la comedia áurea nos permite comprender la construcción del personaje desde las dos dimensiones que componen la obra teatral: el texto dramático y el texto espectacular. Ambos aspectos, tanto los antecedentes del personaje como su construcción para la escena, pueden contribuir a comprender mejor el teatro caballeresco como subgénero dramático áureo.

Por cuestiones de espacio, únicamente me centraré en *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana, *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán y *El premio de la hermosura* de Lope de Vega. Las tres obras fueron estrenadas entre 1614 y 1629 en jardines de la corte y su modelo de montaje fue el teatro portátil<sup>2</sup>, por lo que en todos los casos se emplearon elementos naturales como el jardín o el estanque como recursos escénicos para la representación.

Entonces estamos ante obras que fueron concebidas para un despliegue de recursos escénicos más complejos y sofisticados que los hallados en el corral de comedias. Incluso, la obra de Villamediana no se trata de una comedia, sino de una invención; es decir, tiene un modelo de construcción distinto al de la comedia, pues en palabras de Antonio Hurtado de Mendoza: «se llama en Palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fábula unida, ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye» (*Fiesta que se hizo en Aranjuez*, 21-22). La «fábula unida» se refiere a la comedia organizada en tres jornadas con una clara línea argumental, como *Palmerín* y *El premio de la hermosura*; mientras que la «variedad desatada» consiste en mostrar cuadros autónomos. También es destacable que las invenciones, como el mismo Hurtado lo señala, son un fenómeno teatral palaciego, pues implican una alta exigencia de recursos escénicos y escenográficos.

---

<sup>2</sup> Felipe Pedraza Jiménez documenta que el estreno de la obra de Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, había sido prevista para el otoño de 1611 (2017, 56). De cualquier forma, se trata de una obra concebida para el ámbito cortesano, pues fue un encargo de la Reina al dramaturgo.

En todo caso, las invenciones constituyen otra de las posibilidades del teatro caballeresco, además de la comedia.

La noción de didascalía resulta fundamental al momento de establecer la caracterización del personaje de una obra dramática. Alfredo Hermenegildo entiende didascalía como «las marcas de representación fijadas por los escritores en todos los niveles de los textos conservados» (2001, 14) y hace una distinción entre *didascalias explícitas* e *implícitas*. Las primeras se refieren a aquellas:

En que el autor enuncia, de manera directa y con indicadores precisos, ciertos gestos, mímica, movimientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, o ciertas manipulaciones de objetos, que, unos y otras, deben formar un sistema de signos integrados de una manera obligatoria en la enunciación del discurso dramático (2001, 56).

Mientras que las implícitas están integradas en el discurso dramático y son indicadas por medio de «ciertos gestos, mímica, movimientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, que, unos y otras, deben formar también un sistema de signos integrado de alguna manera obligatoria en la enunciación de ese mismo discurso dramático» (2001, 14). En tanto que las comedias y las invenciones son textos pensados para su representación, el sistema didascálico se convierte en una herramienta fundamental para el análisis de las obras y su potencial escenificación.

## **Gigantes y salvajes en el teatro**

En cuanto a gigantes se refiere, los guardianes se presentan como uno de los adversarios frecuentes del caballero en los libros de caballerías. Se trata de jayanes que tienen poco desarrollo narrativo debido a su carácter funcional, por lo que suelen ser episódicos, pues su principal tarea es la de custodiar espacios encantados, personas o tesoros. Entonces, este tipo de gigantes funciona como una de las pruebas que el caballero debe vencer para lograr su objetivo, y es por esta razón que los gigantes guardianes encontrarán también un lugar en el teatro caballeresco.

Si bien la configuración del gigante guardián de los libros de caballerías será más o menos estable, en el teatro caballeresco vamos a encontrar dos distintas posibilidades: habrá gigantes que se mantengan con la misma caracterización de los libros de caballerías o puede suceder que otros personajes asuman las tareas tradicionalmente asociadas a los gigantes, en cuyo caso opera una asimilación de figuras.

En la primera posibilidad, aquellos gigantes que conservan sus rasgos definitorios al pasar a las tablas, encontramos a los jayanes guardianes de *La gloria de Niquea*, que fue escenificada el 15 de mayo de 1622 en Aranjuez para conmemorar el cumpleaños del rey Felipe IV. Se trató de una suntuosa fiesta cortesana que incluyó corridas de toros y posteriormente la representación de la comedia de Villamediana, seguida de la obra de Lope de Vega *El vellocino de oro*, de temática mitológica<sup>3</sup>.

El héroe, Amadís de Grecia, debe desencantar a Niquea. El testimonio de 1629 aclara que Amadís:

llegó a la puerta [del palacio], que sustentaban quatro columnas, aviendose, con maravilloso artificio abierto la verde montaña, que cubría la máquina del palacio [...] pero apenas pudo firmar el pie en los umbrales, quando las columnas derribadas de su mismo peso, brotaron quatro gigantes armados (*Gloria de Niquea*, 28).

Ya para el siglo XVII se encontraba altamente codificado este vestuario, pues desde la Edad Media estos personajes participaban en las procesiones del Corpus (Valiente, 2011, 48). Miguel Ángel Caballero explica cómo se elaboraba el traje: «la estructura del gigante y la giganta se componía de un armazón de madera que se recubría por un vestido y era rematado por la cabeza y las manos del personaje correspondiente» (2012, 18).

Para la representación de la invención de *La gloria de Niquea* seguramente se habría construido un armazón para cada uno de los jayanes. Tradicionalmente el gigante «estaba ataviado finalmente con

---

<sup>3</sup> Conservamos dos testimonios de la crónica del espectáculo de la fiesta cortesana: uno de ellos, publicado en 1629, es anónimo y su disposición textual cuenta con marcos narrativos e inserta los diálogos de los personajes en verso. El otro testimonio fue escrito en prosa por Antonio Hurtado de Mendoza, publicado en 1623, un año después de la fiesta.

aquellos elementos que podían serle característicos al mismo: alfanje, si representaba a un turco o moro; espada y corona si representaba un rey cristiano» (Caballero, 2012, 18); dado que en la invención los jayanes aparecen en escena como los guardianes del encantamiento de la «gloria de Niquea», estaban «armados de petos, y morriones» (*Fiesta que se hizo en Aranjuez*, 17).

Este atavío corresponde muy de cerca con lo que encontramos en la narrativa, en que los jayanes guardianes frecuentemente están armados y portan lanzas o mazas; recuérdese el gigante que custodia el castillo de cinco torres en el *Amadís de Grecia* que «en la mano traía una lança gruesa de limpio hierro» (521), o el de *Roselao de Grecia* en el Encantado Laberinto, «a cuyo principio estava un jayán muy viejo que para su guarda era puesto; las armas deste eran una porra muy grande de hierro» (293). En este caso, los gigantes de la narrativa cabaleresca cumplen las mismas funciones que los del teatro: la guarda de espacios; es por esa razón que en ambos códigos semióticos los jayanes guardianes sólo aparecen para tratar de detener al caballero. Asimismo, conservan su caracterización física, pues además del gran tamaño, portan armas que ayudan a cumplir su función. En el caso del teatro, el signo escénico se establece a partir de la utilería.

Lo cierto es que llevar gigantes a escena en ocasiones puede resultar complicado; lo que nos lleva a la segunda cuestión: que los salvajes asumen las tareas tradicionalmente asociadas a los gigantes, en cuyo caso opera una asimilación de figuras, tal como ocurre en *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán. La comedia de Montalbán se estrenó en el Jardín de los Naranjos del Real Alcázar de Madrid el 27 de julio de 1629. Aunque esta obra escenifica un argumento original, alude a episodios del libro de caballerías *Palmerín de Oliva* de 1512.

En la comedia encontramos salvajes guardianes que portan mazas. Palmerín y Chapín, el gracioso, se encuentran en el tablado cuando hallan un cartel en el que el héroe lee: «El caballero que llegare a esta Isla a averiguar sus celos, ha de quedar en servicio de la reina Selenisa un año si no venciere los veinte y cinco salvajes de las mazas de oro» (*Palmerín de Oliva*, 142-143). En este caso estamos ante unos salvajes que desempeñan la misma tarea que los gigantes de la *Gloria de Niquea*: custodian el espacio encantado y deben impedir el avance del caballero. Aunque sí hay un

enfrentamiento bélico, no se escenifica, sino que el espectador conoce la lucha a través la maga Lucelinda, que se convertirá en ayudante del héroe. La encantadora relata lo que ocurre en el espacio extensivo<sup>4</sup>: «ya esgrime el valiente acero, / ya los acobarda y vence, / ya los rinde, y despojos / a la reina los ofrece» (*Palmerín de Oliva*, vv. 2217-2220). Entonces la asimilación del salvaje al gigante en el teatro caballeresco se da a partir de su carácter funcional.

Los salvajes también son personajes frecuentes en la narrativa caballeresca; sin embargo, no siempre tienen un carácter bélico, aunque si se defienden suelen hacerlo con troncos, palos o venablos. Entonces los salvajes en los libros de caballerías suelen desempeñar distintas funciones narrativas, y por lo tanto pueden tener caracterizaciones muy variadas: vellos negros o rubios; pueden o no portar armas, aunque si lo hacen, nunca son armas cortesés; pueden o no portar ropas, aunque si las portan se trata de pieles de animales; pueden o no tener el don de la palabra y pueden ser solitarios o vivir en comunidades. Recuérdese el caso de *Febo el Troyano*, donde encontramos un salvaje que «era todo cubierto de mucho y muy espeso vello tan crespo y negro que era para poner temor en el más fuerte de los fuertes» (177). En contraposición con la salvaje que aparece en el *Felixmarte de Hircania* «llegó una mujer salvaje, y ésta tenía los cabellos largos y muy rubios, y un capirote de estraño arte, de cuero de animales, puesto en su cabeça; y de lo mismo traía una ropa sin mangas, larga hasta la rodilla y ceñida; los braços traía de fuera, y vellosos» (36).

Incluso los libros de caballerías muestran otra posibilidad: el gigante salvaje. En *Amadís de Gaula*, Andandona:

Tenía todos los cabellos blancos y tan crespos, que no los podía peinar; era muy fea de rostro, que no semejava sino diablo. Su grandeza era demasiada y su ligereza [...] tirava con arco y con dardos tan rezio y cierto que matava muchos ossos y leones y puercos, y de las pieles dellos andava vestida [...] era muy enemiga de los christianos y haziales mucho mal (*Amadís de Gaula*, 980-981).

---

<sup>4</sup> Según Aurelio González, «ese espacio no se ve, pero se supone y en él pueden tener lugar acciones que son pertinentes para la trama» (2011, 23), en este caso el enfrentamiento contra los salvajes. Michel Corvin lo llama «invisible» y lo sitúa en un espacio de coliseo: «Es el espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en que el espacio escénico se percibe siempre como convencional» (1977, 203).

Si bien Andandona muestra un carácter beligerante, no todos los gigantes salvajes operan de esta manera. Algunos son pacíficos e, incluso, es posible que ciertos personajes carezcan del don de la palabra; por lo que están más cerca de las bestias que del ámbito de lo humano. Así ocurre con la familia de gigantes del *Polindo* «el jayán estaba vestido de pieles de animales [...] Tomó a dos manos un palo que apenas tres hombres le pudieran alçar. Con una boz muy ronca comenzó de hablar, más no pudo don Polindo entender» (67).

Entonces, la caracterización física del salvaje en el teatro caballeresco no recurre a las realizaciones textuales de los libros de caballerías. Esto puede deberse a que, ya para el siglo XVII los salvajes son figuras constantes en la comedia barroca independientemente de la temática de las obras, por lo que el traje ya estaría altamente codificado en las convenciones teatrales de la época.

Si bien en la comedia de *Palmerín* no hay didascalias explícitas que nos orienten sobre el traje de los salvajes, sí contamos con didascalias en obras coetáneas que nos revelan que determinados recursos formaban parte de la realidad del montaje del siglo XVII. Para el traje de salvaje, Cervantes indica que sus personajes salgan «vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde» (*La casa de los celos*, 224). Sin embargo, conviene destacar que la convención del vestuario de salvaje no sólo se da a partir del ejercicio teatral en los corrales de comedia, pues Alberto del Río Nogueras documenta que además del cáñamo teñido se empleaba esparto para la indumentaria de esta figura en las fiestas cortesanas (1999, 148). Para complementar el traje de salvaje, es posible que el personaje también portara mascarillas; pues el empleo de estos objetos era habitual en el escenario, como lo documenta Luis Fernández Martín, quien rescata parte del inventario de la compañía de Gaspar de Oropesa en la que se incluye «cuatro rostros de salvaje con sus barbas» (1988, 22).

Siguiendo con los salvajes guardianes del teatro caballeresco, nos encontramos con unos guardianes que no desempeñan su tarea: los que aparecen en la primera jornada de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, escenificada el 3 de noviembre de 1614 en el parque de Lerma, según lo confirma la relación de la fiesta cortesana (Ferrer, 1993, 249). Al inicio de

la comedia, el Príncipe Cardiloro es conducido por el sabio Ardano hacia su cueva encantada cuando: «Aquí se ha de abrir un lienzo y verse una cueva, con dos salvajes que la guarden, con sus mazas al hombro» (v. 229), la relación de la fiesta completa: «parecieron los salvajes y la entrada [de la cueva], recogién-dole allí» (Ferrer, 1993, 250). Entonces, estos salvajes no impiden el avance del caballero como lo han tratado de hacer los de *Palmerín* o los gigantes de *La gloria de Niquea* porque el contexto es distinto: el caballero no trata de desencantar el espacio, sino que es el huésped del sabio. Sin embargo, los salvajes de la comedia de Lope conservan el mismo signo escénico que los guardianes de las otras obras: las mazas, por lo que se mantiene la caracterización del personaje como guardián, pero se rompe la asociación con la función que deberían desempeñar.

Este tipo de salvajes al servicio de un sabio también encuentra un germen en algunas realizaciones textuales de los libros de caballerías del siglo XVI, en donde algunos sabios se hacen acompañar de figuras de servicio cada vez más exóticas: los gigantes, pues conforme se desarrolla el género de los libros de caballerías, las obras tienden a ser más hiperbólicas, aspecto destacado previamente por José Manuel Lucía Megías (2002, 30). Dentro de estas características del género, una de las tendencias es que el gigante se hibride con otras figuras o que se asimile a otros personajes cada vez más monstruosos, como ha sido estudiado por Gutiérrez (2015). Entonces, los salvajes del sabio Ardano que aparecen en *El premio de la hermosura* se asimilan a los jayanes de servicio de la narrativa, quienes pueden desempeñar tareas como mensajeros, escuderos y servicio doméstico. Recuérdese el caso de los gigantes de la sabia Belonia en el *Belianís de Grecia*: el héroe y el caballero Brianel se dirigen a Persia cuando aparece una columna de fuego con dos jayanes y el protagonista le hace saber a su acompañante: «la sabia Belonia nos los embía [a los gigantes], para que con menos trabajo vamos a Persia de que en el camino podíamos pasar» (*Belianís de Grecia*, 249).

En la comedia caballescica, los salvajes guardianes y los de servicio no son los únicos que se asimilan a los gigantes de los libros de caballerías. En la misma comedia, *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, encontramos un pueblo de salvajes que recuerda aquellos gigantes de los libros de caballerías señores de islas, paganos, que azotan cristianos o los

sacrifican. En Lope, Gosforostro es el rey de un pueblo de salvajes y comunica a dos de sus capitanes la nueva orden que habrá de informar a sus súbditos: que sus vasallos ya no se coman unos a otros, que sólo coman extranjeros. Más adelante, la nave en la que viajan Tisbe, Roselida y Liriodoro naufraga. Tisbe logra huir, pero Roselida y Liriodoro son apresados por los salvajes. Y el rey Gosforostro resuelve: «que la dama podrá ser / mi esposa, y él será el plato / de nuestra boda» (vv. 924-926); «Luego el hombre / se sacrifique a Diana, / como en estas soledades / ya por costumbre tenemos / todos los años» (vv. 946-950).

Las acciones del salvaje Gosforostro recuerdan a las de los gigantes de los libros de caballerías: no sólo es un señor de territorio, sino que mantiene la mala costumbre del sacrificio y es pagano, tal como él mismo lo expone:

Como en los pasados años,  
se guarde el mismo rigor.  
Poned en cárcel oscura  
los presos, y haced juntar  
la gente al templo y altar  
de la diosa casta y pura,  
a quien haremos después  
un solemne sacrificio (vv. 958-965).

En los libros de caballerías, los gigantes señores de territorios, paganos o idólatras y que mantienen malas costumbres son un tipo de jayanes recurrentes, pues representan todos los vicios que el héroe caballeresco debe vencer y erradicar; entonces, se configuran como perfectos adversarios del caballero. Baste como ejemplo el gigante Famongomadán del *Amadís de Gaula* «que tal costumbre era la suya que della jamás partirse quería, de degollar muchas donzellas delante de un ídolo que en el Lago Herviente tenía» (*Amadís de Gaula*, 786), o el jayán Roboán del *Espejo de príncipes y caballeros* quien:

Manténía en su ínsula una mala costumbre, y era cada vez que la luna menguava sacrificava dos doncellas, las más hermosas que podían hallar, y cuando crecía, dos caballeros. Lo cual hazía porque por sus grandes pecados, él y sus antecesores vinieron a dar en una abominable idolatría de adorar a la luna (174).

Tanto Gosforostro como los gigantes paradigmáticos de los libros de caballerías son señores de territorios, paganos o idólatras y mantienen malas costumbres; por lo que la asimilación en esta ocasión se da a partir de sus acciones; es decir, se trata de motivos narrativos vinculados al personaje del gigante que, en este caso, asume el salvaje. Entonces, se retoma la caracterización del salvaje, pero para mostrar acciones recurrentes de gigantes en los libros de caballerías y así cohesionar el universo caballeresco sobre las tablas.

Como se ha podido observar, si bien en la narrativa del siglo XVI tenemos dos figuras distintas y diferenciadas, el salvaje y el gigante, en el teatro caballeresco del siglo XVII vamos a encontrar la posibilidad de la asimilación de figuras que se da a partir de las funciones que los personajes desempeñan (como en el caso de los guardianes y de los gigantes de servicio) y a partir de los motivos narrativos a los que se asocia, como en el caso del gigante/salvaje de la mala costumbre: señorío de territorios, sacrificio de cristianos y la idolatría.

Conviene destacar que la asimilación de otros personajes con el gigante sí guarda una estrecha relación con el código genérico, pues en la narrativa el jayán cede paso a monstruos híbridos que pueden ser mitológicos como el sagitario o pueden ser específicos de cada realización textual de los libros de caballerías (Gutiérrez, 2012, 92-93). En cambio, sobre las tablas, el gigante encuentra su asimilación con una figura que ya para el siglo XVII tiene una larga tradición en las representaciones: el salvaje, una figura ya convencionalizada, tanto en funciones dramáticas como en vestimenta teatral, y que en el imaginario caballeresco también puede fungir como adversario del héroe, por lo cual, en términos de montaje, resulta más sencillo llevarla a escena en contraposición con los monstruos híbridos o los gigantes de la narrativa. En ese sentido, en numerosas ocasiones la asimilación del salvaje del teatro caballeresco al gigante de los libros de caballerías encuentra su germen narrativo en las realizaciones textuales de la narrativa caballeresca; por lo que la asimilación de figuras que opera sobre las tablas no resultaría del todo ajena al público del teatro.

Además, resulta relevante destacar que tanto los gigantes como los salvajes son personajes ajenos a la esfera cortesana: son modelos completamente opuestos al caballero, por lo que el héroe debe vencerlos para recuperar el orden; es en ese sentido que el gigante y el salvaje encuentran un punto en común y su asimilación resulta coherente en el universo caballeresco planteado por el dramaturgo.

Todos estos personajes al margen de la esfera cortesana nos permiten comprender mejor los componentes que constituyen el universo caballeresco desde aspectos como configuraciones de personajes, tópicos y motivos desarrollados por los libros de caballerías del siglo XVI y aquellos que se mantuvieron o innovaron al llegar a las tablas del siglo XVII. Cada género empleará sus propios recursos, pues los tópicos y los motivos en el teatro serán desarrollados desde el texto dramático y parte de la configuración del personaje será construida a partir del texto espectacular: desde la utilería y el vestuario.



### Bibliografía citada

- Antonucci, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Toulouse, RILCE, 1995 < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/> > (cons. 15/08/2021).
- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2001.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, eds. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Belianís de Grecia* = Jerónimo Fernández, *Belianís de Grecia*, ed. Lilia Ferrario de Orduna, Kassel, Reichenberg, 1997.
- Caballero Sánchez, Miguel Ángel, «El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII», *Revista de Historia de El Puerto*, 49 (2012), 9-33.
- Corvin, Michel, «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en *Teoría del teatro*, María del Carmen Bobes Naves (comp.), Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 201-228.
- El premio* = Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1970, pp. 369-403. Adaptación digital de Rosa Durá Celma (Artelope) < [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820\\_ElPremioDeLaHermosura.php#metadatos](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820_ElPremioDeLaHermosura.php#metadatos) > (cons. 14/04/2021).
- Espejo de príncipes* = Diego Ortúñez de Calahorra, *Libro tercero de la primera parte del Espejo de príncipes y caualleros*, Zaragoza, Esteban de Nágera, 1555.
- Febo el Troyano* = Esteban Corbera, *Febo el Troyano*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Felixmarte de Hircania* = Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Fiesta que se hizo en Aranjuez* = Antonio Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe IV*, en *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Gráficas Ultra, 1947, pp.

3-41.

- Fernández Martín, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.
- , «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), 63-84.
- Gloria de Niquea* = *Comedia de la Gloria de Niquea, y descripción de Aranivez*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1629.
- González, Aurelio, «El vestuario teatral de las comedias cervantinas», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), Toulouse, Presses Universitaires Du Midi–Embajada de España en Francia, 2006, pp. 395-404.
- , «Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Christoph Strosetzki (ed.), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 19-36.
- Gutiérrez Padilla, María, «“Avía caído una gran torre”: la asimilación de funciones entre el gigante y los seres híbridos mitológicos», *Tirant*, 15 (2012), 89-98 < [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butleti.15/6Art\\_Gutiérrez\\_Padilla.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butleti.15/6Art_Gutiérrez_Padilla.pdf) > (cons. 14/04/2021).
- , «De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, Carlos Alvar (coord.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 659-672.
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- Hernando Morata, Isabel, «Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón», *Criticón*, 130 (2017), 109-125 < <http://journals.openedition.org/criticon/3473> > (cons. 14/04/2021).
- La casa de los celos* = Miguel de Cervantes Saavedra, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Comedias*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001,

- pp. 211-344.
- Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías castellanos: Textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002), 9-60 < <https://doi.org/10.15366/edadoro2002.21> > (cons. 14/04/2021).
- , «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*» en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Nicasio Salvador Miguel, Esther Borrego Gutiérrez y Santiago López-Ríos Moreno (eds.), Madrid, Universidad de Navarra–Iberoamericana, 2004, pp. 235-258.
- Oleza, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope», *Cuadernos de Filología*, 3 (1981), 153-223 < [http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_100.html](http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html) > (cons. 14/04/2021).
- Palmerín de Oliva* = Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Oliva*, ed. Claudia Demattè, Pisa, Mauro Baroni, 2006.
- Pedraza Jiménez, Felipe, «Lope de Vega: del corral al gallinero», *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, en Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Bastán y Marta Pilat Zuzankiewicz (eds.), Nueva York, Idea, 2017, pp. 45-72.
- Polindo* = *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Río Noguerras, Alberto del, «Figuras al margen. Algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 147-161.
- Roselao de Grecia* = Pedro de Reinoso, *Don Roselao de Grecia: edición del libro III del Espejo de cavallerías*, ed. Lidia Beatriz Ciapparelli, Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Valiente Timón, Santiago, «La fiesta del ‘Corpus Christi’ en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab initio*, 3 (2011), 45-57.