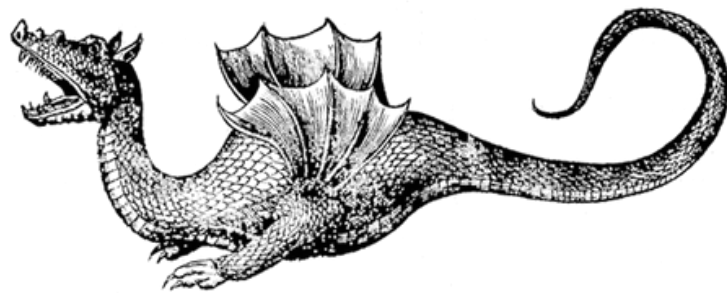


HISTORIAS FINGIDAS



Numero 11 (2023)



«Hacer dragones y serpientes para este teatro»:
los libros de caballerías y la comedia del siglo XVII

ed. Paula Casariego Castiñeira y Giulia Tomasi



PROGETTO MAMBRINO

dir. Anna Bognolo e Stefano Neri
Università di Verona

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere



PROGETTO
MAMBRINO



Dipartimento di
Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Verona

HISTORIAS FINGIDAS

Il romanzo cavalleresco spagnolo come punto di osservazione per lo studio del romanzo europeo d'ancien régime.



Núm. 11 (2023)

eds. Paula Casariego Castiñeira y Giulia Tomasi

Editorial

Presentación

Giulia Tomasi, Paula Casariego Castiñeira

1-6



Monográfica

Lo caballeresco en el teatro de Calderón: unas propuestas

Fausta Antonucci

7-25



«Teatro Caballeresco»: una base de datos para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el drama áureo

Daniele Crivellari

27-51



«Esos estilos tan altos / son del tiempo de Amadís»: análisis de las referencias al mundo de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro

Claudia Demattè

53-78



Rojas Zorrilla y la materia caballeresca

Rafael González Cañal

79-104



La materia caballeresca en el teatro de Luis Vélez de Guevara

Javier J. González Martínez

105-132



Escenografía cortesana en las comedias caballerescas de Castillo Solórzano: «Los encantos de Bretaña» y «La torre de Florisbella»

José Enrique López Martínez

133-165



«El caballero del Febo»: un ejemplo de intertextualidad y de teatro caballeresco a lo divino

María Moya García

167-191



Sueños y maravilla escénica en «La casa de los celos» de Cervantes. Con una nota sobre Lope

Alberto Del Río Nogueras

193-216



Aproximación teatral a la puesta en escena de la «Tragicomedia de Don Duardos», dirigida por Ana Zamora: un diálogo con el equipo artístico

Mar Zubieta Taberner

217-264



Tesis de doctorado

Lo no hegemónico en los libros de caballerías portugueses: figuras marginales, espacios y personas no occidentales y variantes de género

Caio Rodrigues Schechner

265-266



Fichas y Reseñas

José Julio Martín Romero, «La caballería: historia, mito y literatura», Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Ediciones Monosílabo, 2022

Giulia Lucchesi

267-270



Pilar Suárez, María; y José Ramón Trujillo (coords), «La búsqueda en el universo artúrico. De Francia a la península ibérica», Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2022, págs. 322.

Giada Blasut

271-273



William Winstanley, «El paladín de Essex», introducción, traducción y notas María Losada Friend, estudio y traducción Pedro Javier Pardo, Salamanca/Madrid, Universidad/Instituto Cervantes, 2022, Biblioteca del Quijote Transaccional

José Manuel Lucía Megías

275-281





PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Presentación

Paula Casariego Castiñeira y Giulia Tomasi

(Università di Roma Tre y Università di Trento)

§

La amplia difusión y la notable influencia que los libros de caballerías tuvieron en la literatura hispánica de los siglos XVI y XVII contrasta con la poca atención recibida hasta el momento a su influencia sobre los textos teatrales áureos, si bien la huella de los primeros en los segundos no habrá pasado desapercibida a la atenta mirada del lector que, aquí y allá, se habrá encontrado con alusiones, citas, guiños y personajes teatrales de clara raigambre caballeresca. Con la idea de ahondar críticamente en la influencia del mundo caballeresco en la producción teatral áurea y en sus relaciones intertextuales, un grupo de especialistas se reunió para celebrar el XII Seminario internacional de *Historias Fingidas* «“Hacer dragones y serpientes para este teatro”: los libros de caballerías y la comedia del siglo XVII» entre los días 10 y 11 de noviembre de 2022 en Verona, en el marco del proyecto PRIN 2017 *Mapping Chivalry: spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th Century: a Digital approach*. Sus intervenciones, enriquecidas gracias a los debates e intercambios académicos mantenidos en este entorno, se plasman ahora en esta sección monográfica del número 11 de la revista *Historias Fingidas*.

El primer trabajo, «Lo caballeresco en el teatro de Calderón: unas propuestas», corre a cargo de Fausta Antonucci, quien se propone abordar en el teatro de Calderón de la Barca el concepto de «lo caballeresco». Poniendo el foco en una primera reflexión teórica, el punto de partida de su aportación surge de la consideración crítica de las categorías clasificatorias “comedia novelesca” y “comedia caballeresca” en el teatro calderoniano, que, con cierta fortuna, se ha extendido entre la crítica desde las ediciones de Valbuena Briones. Al atender a este conjunto de obras, advierte que encajan con dificultad en una definición

cerrada. Así, su detallado y atento análisis pone de relieve que este dramaturgo prefiere la construcción de lo caballeresco a partir de motivos y lances —y no desde la reescritura de libros de caballerías concretos—, de manera que resulta más rentable la reflexión sobre esta interesante parte de la producción calderoniana desde los puntos de vista de la hibridez genérica y de la diacronía.

Desde hace ya varios años, las Humanidades Digitales siguen brindando nuevas perspectivas y retos a los estudios literarios, y buena muestra de ello son los dos siguientes artículos de esta sección monográfica. En «“Teatro Caballeresco”: una base de datos para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el drama áureo», Daniele Crivellari presenta una nueva herramienta digital, construida en el marco de este proyecto PRIN 2017 *Mapping Chivalry: spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th Century: a Digital approach*, y creada para alojar toda la información relativa a las comedias del Siglo de Oro que, en diversos niveles, se nutren de la materia caballeresca. Tras una detallada presentación y descripción de las diferentes posibilidades de búsqueda y cruce de información, Crivellari da cuenta de cómo a partir de este corpus se puede reflexionar sobre las relaciones entre el concepto de género teatral y la materia caballeresca. Su análisis propone su interpretación desde el concepto de ‘semejanzas de familia’, y no de género ni subgénero teatral, para evaluar el alcance de los matices y usos que los dramaturgos áureos hacen de esta rica matriz caballeresca.

Partiendo de una óptica cuantitativa, Claudia Demattè, en «“Esos estilos tan altos / son del tiempo de Amadís”: análisis de las referencias al mundo de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro», ofrece un estudio de las menciones de personajes y títulos de libros de caballerías en diversas piezas teatrales del siglo XVII. Después de aclarar la metodología aplicada y las bases de datos utilizadas para su investigación, la estudiosa pasa a dar una muestra de los distintos casos en los que se mencionan nombres de personajes de libros de caballerías en el corpus. Sigue el análisis cualitativo de los datos expuestos, a través del examen del contexto dramático en el que tienen lugar las citas caballerescas. Esta parte del artículo se centra en parejas específicas de personajes que, en sus diálogos, hacen referencia a nombres famosos de

libros de caballerías, es decir, que se toman en consideración parlamentos entre criados, entre criados y nobles, o entre nobles. Las citas que los dramaturgos incluyen en los textos teatrales contribuyen a transmitir la memoria de los libros de caballerías a lo largo del siglo XVII.

La relevancia del aporte de los libros de caballerías a la comedia nueva queda patente gracias a su presencia en un conjunto de obras de diferentes dramaturgos áureos. Así lo demuestran las siguientes aproximaciones de esta sección monográfica al indagar y examinar críticamente este rico caudal en Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara o Salas Barbadillo. Rafael González Cañal atiende al primer autor citado en «Rojas Zorrilla y la materia caballeresca». Tras una panorámica sobre la influencia de la materia caballeresca y los poemas caballerescos italianos en los dramaturgos del Siglo de Oro, este estudioso examina en detalle dos de las comedias de Rojas Zorrilla en las que hace uso de esta materia literaria: *Los celos de Rodamonte* y *El jardín de Falerina*, esta última escrita en colaboración con Coello y Calderón de la Barca. Su investigación pone de relieve la reelaboración de los aspectos tomados de Ariosto y Boiardo, con especial atención a la magia y al jardín encantado. Cierra este detallado estudio intertextual con una aproximación a la presencia de elementos caballerescos en otras piezas dramáticas de Rojas.

Con la intención de profundizar en la conocida presencia de los elementos caballerescos en el dramaturgo Vélez de Guevara, el artículo «La materia caballeresca en el teatro de Luis Vélez de Guevara» de Javier J. González Martínez se propone analizar pormenorizadamente y valorar su peso mediante un estudio sistemático de toda la producción veleciana. Con este objetivo, identifica y analiza siete aspectos relacionados con la materia caballeresca de especial relevancia en este corpus; a saber, el ocultamiento del caballero, el ejercicio de la virtud en el amor, honor y valor, la defensa de la honra de una dama falsamente acusada, los desafíos y combates, los encantamientos, las sierpes y los leones y las alusiones a los libros de caballerías. Además de poner en evidencia su tratamiento teatral y las obras en las que se incluyen, González Martínez concluye que muchas de estas obras fueron escritas por encargo o con la intención de halagar a la nobleza. A este respecto, el investigador

establece una relación entre esta y la continuación de los ideales caballerescos, así como subraya, asimismo, las implicaciones políticas e irónicas en la reescritura de este sustrato por parte de Vélez de Guevara.

Los análisis literarios e intertextuales se ven complementados por la perspectiva de análisis escenográfico que se lleva adelante en el trabajo «Escenografía cortesana en las comedias caballerescas de Castillo Solórzano: *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*», a cargo de José Enrique López Martínez. Este estudioso atiende, en efecto, al empleo de los recursos escenográficos en las obras *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella* por parte de su autor Castillo Solórzano. Los motivos escénicos y literarios que López Martínez identifica le dan pie a establecer relaciones con otras piezas de gran aparato de inicios del siglo XVII, como *La fábula de Perseo* y *El premio de la hermosura de Lope*, o *Querer por solo querer*, de Hurtado de Mendoza, entre otras. Su artículo, pues, explora la interesante producción dramática de un escritor más dedicado a la prosa; a la vez, reconstruye la espectacularidad de estas obras en el primer tercio del siglo e indaga en la intertextualidad de sus piezas con las de sus contemporáneos.

Además de las comedias, el éxito perdurable de los libros de caballerías queda confirmado por la persistencia de sus rasgos sobresalientes en obras teatrales de distinta índole, como los autos sacramentales. En efecto, en «*El caballero del Febo*: un ejemplo de intertextualidad y de teatro caballeresco a lo divino», María Moya García detalla, a través de ejemplos concretos, la estrecha relación que este auto sacramental de Juan Pérez de Montalbán mantiene con motivos y personajes caballerescos, convertidos en este contexto en alegorías religiosas. El asunto litúrgico, revestido de los principales elementos de la narrativa de caballerías, resulta, de esta manera, mucho más atractivo para el público de la época. Además de las relaciones con el hipotexto más directo, es decir, *Espejo de Príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555), Moya García examina también los paralelismos con los libros de caballerías a lo divino, con otros autos sacramentales y, obviamente, con las piezas de Montalbán que se enmarcan en el teatro caballeresco, reivindicando el interés de una obra que ha sido poco atendida por la crítica.

No podía quedar fuera de este elenco una aproximación al teatro de Cervantes. Así, Alberto del Río Nogueras, en su artículo «Sueños y maravilla escénica en *La casa de los celos* de Cervantes. Con una nota sobre Lope de Vega» ofrece un análisis detallado de la pieza de Cervantes para subrayar el conocimiento que este último tenía de la teoría de los sueños, que aprovecha en la comedia para alcanzar una «fantasía reconocible por la experiencia del lector, o del espectador» (p. 199), preocupación que caracteriza también otras obras de Cervantes. En *La casa de los celos* el aparato escenográfico desempeña un papel central en la manifestación de lo inverosímil, tal y como el desfile, recurso que se emplea también en otros géneros de ficción de la época y durante las celebraciones. Por último, Río Nogueras hipotiza un posible influjo de unas de las primeras obras de Lope de Vega en la comedia de Cervantes por lo que atañe la explotación de la temática onírica.

La variedad de acercamientos críticos a la relación entre libros de caballerías y teatro áureo de esta sección monográfica se ve enriquecida con el examen de una puesta en escena contemporánea de la *Tragicomedia de Don Duardos*. En este último artículo, «Aproximación teatral a la puesta en escena de la *Tragicomedia de Don Duardos*, dirigida por Ana Zamora: un diálogo con el equipo artístico», Mar Zubieta Tabernero nos permite asomarnos a los bastidores del proceso de construcción y creación de una representación. Después de presentar las principales actividades de la directora de teatro Ana Zamora durante los años de su carrera artística, Zubieta se detiene en unos detalles de la versión que la directora propone para la *Tragicomedia de Don Duardos*, esclareciendo las variaciones textuales. Se dedica luego a otros aspectos implicados en la puesta en escena, como la música, el cuidado en la recitación de los versos, que se han sometido a una honda investigación por parte del equipo artístico, el trabajo necesario para la representación del espacio, la iluminación, el vestuario, la coreografía y, en fin, la lucha escénica. El artículo finaliza con un apéndice donde se reúnen unas imágenes sacadas de la puesta en escena de la pieza.

El conjunto de trabajos aquí presentado, como se apreciará, permite observar ciertas líneas de investigación, ya sean metodológicas, ya sean de análisis de corpus o de obras concretas: la reflexión teórica

sobre las rejillas genéricas y aplicada luego a la producción de un dramaturgo concreto; la aplicación de las Herramientas Digitales para el procesamiento de la información, con el objetivo de conectarla y poder arrojar luz sobre aspectos inexplorados; el estudio sistemático de los rasgos que el teatro tomó del caudal literario caballeresco, que puede ser asimismo relacionadas con posibles implicaciones políticas, éticas e irónicas, o el análisis de las puestas en escenas, tanto a la luz de las acotaciones de los textos antiguos como de las creaciones contemporáneas. La riqueza de estas perspectivas incide, sin duda, en la necesidad y en la rentabilidad de explorar los cruces de caminos entre las diferentes manifestaciones literarias. Por todo ello, solo nos queda expresar nuestro agradecimiento a todos los investigadores y participantes del encuentro XII Seminario internacional de *Historias Fingidas*, a sus organizadores, a los miembros del proyecto PRIN 2017 *Mapping Chivalry: spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th Century: a Digital approach* y a la revista *Historias fingidas* por acoger esta iniciativa.

La sección «Tesis de doctorado», inaugurada en el número 8 (2020) de la revista, aloja la ficha de una tesis doctoral en curso, la de Caio Rodrigues Schechner.

Finalmente, el número se cierra con las reseñas de unas publicaciones recientes: Giada Blasut ha reseñado el volumen *La búsqueda en el universo artúrico. De Francia a la península ibérica* (2022), coordinado por María Pilar Suárez y José Ramón Trujillo y publicado por *Cilengua*. Giulia Lucchesi ofrece una reseña de la monografía de José Julio Martín Romero, *La caballería: historia, mito y literatura* (2022), de las Ediciones Monosílabo de la Universidad Nacional Autónoma de México. José Manuel Lucía Megías examina y reseña *El paladín de Essex* (c. 1694) de William Winstanley (introducción, traducción y notas de María Losada Friend, estudio y traducción de Pedro Javier Pardo), editado en 2022 por la Universidad de Salamanca y el Instituto Cervantes en el ámbito del proyecto *Quijote transnacional*.

Paula Casariego Castiñeira y Giulia Tomasi



Lo caballeresco en el teatro de Calderón: unas propuestas

Fausta Antonucci
(Università Roma Tre)

Abstract

Se discuten los problemas que plantean los intentos de deslindar un género caballeresco en la producción calderoniana, y se apuesta por examinar bajo la lente de lo caballeresco un conjunto de piezas caracterizadas por un mecanismo de transtextualidad amplia, que abarca también otras obras de teatro y otros géneros narrativos y poéticos. De esta forma, no solo se amplía el corpus de obras que remiten de alguna forma al universo caballeresco, sino que se profundiza en el hibridismo sustancial de piezas festivas, compuestas para representaciones palaciegas, que encajan con dificultad en las rejillas genéricas más conocidas.

Palabras clave: Calderón, géneros dramáticos, universo narrativo caballeresco, hibridismo genérico.

We discuss the problems posed by attempts to define a chivalric genre in Calderón's production, and we attempt to examine under the lens of the chivalric a set of plays characterized by a mechanism of broad transtextuality, which also encompasses other plays and other narrative and poetic genres. In this way, not only is the corpus of works that refer in some way to the chivalric universe expanded, but also the substantial hybridism of festive pieces composed for palace performances, which are difficult to fit into the best-known generic grids, is explored in greater depth.

Keywords: Calderón, dramatic genres, chivalric narrative universe, generic hybridism.

§

1. La elección del sintagma neutro «lo caballeresco», que aparece en el título de mi contribución en lugar de posibles alternativas como «género caballeresco» o «materia caballeresca», es toda una declaración de intenciones¹. En primer lugar, porque conscientemente quería sustraerme al corsé de la definición taxonómica (que además, como veremos, plantea no pocos problemas) para explorar los territorios limítrofes de esa parcela genérica cuyos límites no dejan de ser movedizos. Tampoco me parecía oportuno emplear expresiones que apuntaran a una relación específica con textos concretos –algo que, al contrario, implica el sustantivo «materia» en sintagmas como «materia de Francia» o «materia de

¹ Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a uno/a de los dos revisores anónimos cuyas atinadas observaciones me hicieron repensar algunos planteamientos de este artículo.

Bretaña»— porque esta opción nos impediría examinar, bajo la lente de lo caballeresco, textos que, aun sin remitir a hipotextos concretos, beben en parte al menos del vastísimo mundo de las caballerías. Esta dinámica de transtextualidad amplia la define muy bien Demattè (2005, 39) cuando habla de la «libre utilización de elementos caballerescos» que caracteriza muchas obras del teatro áureo en las que

il genere cavalleresco viene considerato [...] alla stregua di un fondo folclorico a cui l'autore si rivolge per attingervi i motivi di cui ha bisogno per la sua opera. Se ne deduce che non si considera di primaria importanza l'esistenza di un ipotesto chiaramente identificabile, quanto invece il riferimento a un testo-tipo, una sorta di 'astrazione tipologica' che contiene tutte le possibili combinazioni di personaggi, avventure, mostri e incantesimi che possano venir riconosciute come appartenenti alla materia cavalleresca, benché non riconducibili a un unico libro.

Lo que me propongo en estas páginas es acotar un corpus de obras teatrales calderonianas que responden a esta definición de transtextualidad caballeresca amplia que nos ofrece Demattè. Para ello, empezaré por examinar y revisar críticamente algunos intentos previos de deslindar porciones de la producción de Calderón adscritas al campo de lo caballeresco. Entre los calderonistas, ha sido generalmente aceptada sin muchas discusiones la clasificación propuesta por Valbuena Briones en el tomo dedicado a las *Comedias* de su conocida edición de las obras completas de Calderón para la editorial Aguilar (1969, I). Allí, Valbuena reúne bajo el rótulo de «novelescas» comedias como *La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela y Lisidante*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, algunas de las cuales califica también de «caballerescas» en sus notas preliminares², aunque sin explicar nunca qué es lo que las hace tales. Si 'novelescas' quiere decir

² «*La puente de Mantible* es una comedia caballeresca de imaginación en la que Calderón ha recogido el mundo confuso de los poemas novelescos, o de caballerías» (Valbuena, 1969, I, 1852); «*Argenis y Poliarco* es una comedia novelesca, o, si se quiere, de caballerías, con un sentido poético extraordinario» (Valbuena, 1969, I, 1915); de *El conde Lucanor* valora «el tono caballeresco y cortesano, dentro del cual se desenvuelve totalmente la comedia» (Valbuena, 1969, I, 1958); afirma que «*Auristela y Lisidante* pertenece al ciclo de comedias caballerescas», pero poco después anota: «La intriga manifiesta todas las características de una trama de capa y espada» (Valbuena, 1969, I, 2003).

inspiradas en obras narrativas preexistentes de tono fabuloso (algunas de las cuales son de tema y tono caballeresco), sin duda el rótulo funciona para todas las comedias de este corpus³, menos para *Auristela y Lisidante*, que no tiene hipotexto conocido, y que sin embargo Valbuena adscribe al «ciclo» de comedias caballerescas⁴. Hay razones para ello, como veremos, pero quedan inexpresadas en la nota preliminar del estudioso⁵.

Lo borroso del deslinde genérico que planteaba Valbuena, por cierto sin una firme intención taxonómica, no ha sido óbice para que otros críticos tomaran como referencia el mismo corpus. Pedraza, en su perfil sobre Calderón, dedica un apartado a las comedias caballerescas, aclarando desde las primeras líneas que se trata de obras «escritas en su mayor parte para escenarios palaciegos»; aunque rehúye una definición precisa, ofrece una lista de los elementos que las caracterizan: los protagonistas y sus acciones están «relacionados casi siempre con el ciclo de Orlando»; las intrigas «recrean las largas peregrinaciones, hazañas absurdas, encantamientos, amores ideales, batallas y demás ingredientes de este tipo de obras»; la escenificación «es acorde con este mundo quimérico» en el que se mueven sus personajes, y los espacios dramáticos son de lo más exótico y fantástico (Pedraza, 2000, 253). Insiste asimismo en la importancia de «lo fantástico entendido como apelación a la maravilla» y en la «inspiración en los libros de caballerías o en los poemas caballerescos italianos» Ignacio Arellano (2006, 116), refiriéndose al corpus de comedias novelescas seleccionado por Valbuena. Fernando Rodrí-

³ *La puente de Mantible* reelabora textos caballerescos de la materia de Francia (ver Rodríguez-Gallego y Sáez, 2016, 28-51); *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* reelaboran elementos de los poemas caballerescos de Boiardo y Ariosto, que a su vez reelaboran la materia de Francia (sobre *El jardín de Falerina* ver Demattè, 2005, 68-69; sobre *Hado y divisa* véase Becker, 2006 y Antonucci, 2014a); la trama de *El castillo de Lindabridis* deriva del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, como esclarece Demattè (2005, 64-67); *El conde Lucanor* se inspira, entre otros textos, en el ejemplo XXV de la homónima colección de cuentos de don Juan Manuel; *Argenis y Poliarco* reelabora una novela bizantina, la *Argenis* (1621) de Barclay, a través de una adaptación española (Vara López, 2015, 27-51).

⁴ Valbuena considera en cambio un drama *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, que adapta al teatro el prototipo del género bizantino, la *Historia etiópica* de Heliodoro.

⁵ Y abordadas de forma insatisfactoria en Arana (2012, 13-32), que –también incómoda con la vaguedad de Valbuena– al abordar la cuestión de la adscripción genérica de la comedia echa mano de elementos (el honor, el binomio amor-guerra, la metateatralidad, etc.) que de ningún modo son exclusivos de las comedias que Valbuena calificó de novelescas o caballerescas. La cuestión se discutirá más adelante.

guez-Gallego y Adrián Sáez, en su edición de *La puente de Mantible* (2016), tratan de precisar más los rasgos definitorios de lo que para ellos es todo un género dramático. Las comedias caballerescas de Calderón, en palabras de estos dos críticos,

se definen por la construcción de una intriga bélico-amorosa con hazañas, desafíos, duelos y guerras que se desarrollan en unas coordenadas espacio-temporales fantasiosas (alejadas del *hic et nunc*), con unos pocos elementos fantásticos y mágicos espigados aquí y allá [...] procedentes de un hipotexto que se presenta siempre tamizado por la adaptación al teatro y a las nuevas circunstancias de recepción. Por eso, se caracterizan igualmente por los alardes de espectacularidad de gran aparato, las escenas de gusto cortesano y las tiradas de sabor culto y gongorino (Rodríguez-Gallego y Sáez, 2016, 50).

El corpus que examinan se compone de los mismos títulos que Valbuena reúne bajo el rótulo de comedias novelescas, aunque Rodríguez-Gallego y Sáez avanzan alguna duda sobre la inclusión de *Argenis y Poliarco*, por remitir más bien a la novela bizantina⁶. Su propuesta de definición suscita sin embargo algunos reparos. Si uno de los rasgos del género es, como afirman, la presencia de elementos mágicos que proceden de un hipotexto caballeresco, tampoco *Auristela y Lisidante* debería formar parte del corpus, por no proceder de un hipotexto reconocible y no contener elementos mágicos. Tampoco *El conde Lucanor*, siendo así que su hipotexto más reconocible no es un libro de caballerías sino es el ejemplo XXV de la homónima colección de cuentos de don Juan Manuel. En realidad, no creo que pueda negarse que ambas comedias presentan muchos elementos que pertenecen al universo de lo caballeresco. Pero, para verlo, será necesario pasar del listado de rasgos definitorios a una comprensión más abarcadora de lo que constituye este universo, considerándolo como un conjunto de temas y motivos de libre combinación. Una vez adoptada esta perspectiva, nos daremos cuenta de que dichos temas y motivos están presentes en muchos otros títulos calderonianos, a menudo en conjunción con ecos intertextuales de otras

⁶ Por otra parte, se entiende que el estudioso califique de comedia de caballerías *Argenis y Poliarco*, aunque su hipotexto principal sea una novela bizantina; de hecho, hay cierta permeabilidad entre el género caballeresco y el bizantino, como recuerda Neri (2007, 18-19), y la *Argenis* está influida por el *Amadís de Gaula* (Lida de Malkiel, 1966, 227).

obras de teatro y de otros géneros narrativos y poéticos. En este sentido, la presencia de lo caballeresco se percibe en un corpus mucho más amplio que el de las comedias que hasta ahora se han venido considerando, siguiendo a Valbuena, como caballerescas. La apuesta metodológica que propongo consistirá, pues, en considerar lo caballeresco como un territorio con límites inciertos, difícil de acotar pero fascinante si se explora en sus paisajes multiformes. Dejaremos aparcada por tanto la cuestión de la definición del género para explorar sus componentes y sus puntos de contacto y superposición con otros universos genéricos, principalmente el palatino y el mitológico. Veremos así que la presencia de componentes caballerescos puede ayudar a entender mejor el significado y la función de un discreto número de comedias que encajan difícilmente en la rejilla taxonómica al uso o que en todo caso se caracterizan por una gran hibridación genérica.

2. Como apuntaba antes, si centramos la mirada en los motivos que componen la intriga veremos que tanto *Auristela y Lisidante* como *El conde Lucanor* participan del universo narrativo caballeresco. En *Auristela y Lisidante* encontramos al menos tres motivos característicos de este universo: el de los gemelos que llegan a enfrentarse por alguna razón (aquí, las dos hermanas Auristela y Clariana), el de la empresa a la que hay que dar cima para conquistar la mano de una dama, con su torneo correspondiente, y el del duelo de un campeón contra muchos contrincantes para dirimir una controversia. Estos motivos se incrustan en una intriga que podría confundirse con la de tantas comedias palatinas: competencias entre amor y amistad, rango elevadísimo de los personajes, desafíos, escrúpulos de honor y situaciones difíciles en las que hay que hacer alarde de ingenio y valor para salir de ellas. Por ello, quizás, Rocío Arana (2012, 17) llegó a compararla con *Afectos de odio y amor*, que a su parecer también sería caballerisca y novelesca⁷. Con todo, creo que el marco geográfico

⁷ Olvidando, entre otras cosas, que los rasgos que considera característicos de *Afectos de odio y amor* son comunes a otras comedias palatinas calderonianas como *Para vencer a amor querer vencerle* o *Lances de amor y fortuna*. Como veremos, los rasgos que pueden considerarse propiamente caballerescos son otros, y

ultraexótico de *Auristela y Lisidante* (una Atenas fuera del tiempo) y la total ausencia de referencias al mundo conocido por los espectadores la alejan de *Afectos de odio y amor*, que alude a la derrota de Gustavo Adolfo de Suecia en 1632 y en el personaje de Cristerna de Suevia presenta un trasunto idealizado de Cristina de Suecia⁸. En general, en todas sus comedias palatinas Calderón alude a algún personaje o a algún hecho históricamente reconocible, o ambienta la acción en lugares alejados de España, pero de un exotismo muy moderado (Francia, Italia, Suiza, Inglaterra, Sajonia). Nada parecido se da en cambio en *Auristela y Lisidante*, y lo mismo podríamos decir de *Argenis y Poliarco*, que comparte con *Auristela y Lisidante* el motivo caballeresco de la empresa necesaria para conquistar la mano de una dama; otro motivo que procede del universo narrativo caballeresco es, en *Argenis y Poliarco*, el del joven que desconoce el secreto de su nacimiento y lo descubre en el final, recuperando el rango que le pertenece.

También están claramente en deuda con el universo caballeresco muchos elementos de *El conde Lucanor*. El primero es el motivo del objeto mágico, que aquí es el espejo que la maga Irifela muestra al duque de Toscana Federico, prisionero del Soldán de Egipto, para que vea quiénes son y cómo actúan los tres pretendientes de su hija Rosimunda. Este espejo mágico tiene una clara vinculación con las apariciones propiciadas por Falerina (*El jardín de Falerina*) y Marfisa (*Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*) para mostrar a otro personaje qué está sucediendo muy lejos del espacio dramático donde se desarrolla la acción. El segundo elemento es la trayectoria de Lucanor, que coincide en muchos aspectos con el prototipo de intriga caballeresca que trazó Eisenberg y resume Neri (2007, 16-17)⁹:

tienen que ver con la presencia de algunos motivos de intriga y con un exotismo muy marcado y de carácter fabuloso.

⁸ Ver al respecto las consideraciones de Germain (2005). A pesar de la cantidad de material ficticio con el que se construye la comedia, y de las transformaciones de las circunstancias históricas requeridas por el género en el que se enmarca la comedia (que Germain clasifica como comedia palaciega, de acuerdo con la terminología propuesta por Vitse), el crítico reconoce que «Les ressemblances du personnage avec Christine sont manifestes, et conformement une figure dont le relief n'a rien à envier à celle que véhiculent chroniques et rumeurs» (Germain, 2005, 192).

⁹ Para indicaciones imprescindibles acerca de la estructura narrativa inaugurada por el *Amadís* y de su relación con el mito y el folklore, así como de las diferencias que se detectan en el amplísimo corpus

L'intreccio più tipico parte ovviamente dalla nascita dell'eroe [...] ben presto l'indole cavalleresca che contraddistingue il suo lignaggio lo spinge a partire segretamente per ricevere l'investitura, che coincide con (o prelude ad) un'avventura che gli fornirà armi magiche e destriero. Ne segue un frenetico andirivieni per terra e per mare, fra corti e avventure, segnato dall'innamoramento e dalle forzate separazioni dall'amata. [...] Quando il cavaliere si sarà guadagnato la fama ed il prestigio necessari, avrà luogo una pubblicissima agnizione in seno al proprio casato ed il matrimonio segreto con l'amata. Prima di ufficializzare, però, tale unione e l'eventuale riconoscimento dei figli, l'eroe dovrà mostrarsi prode condottiero ed abile stratega di guerra sbaragliando minacciosi eserciti (fra i quali non mancano mai le truppe di un re infedele).

De hecho, el protagonista pasa de ser un pobre escudero a casarse con la duquesa de Toscana Rosimunda, después de haber realizado una serie de empresas para conquistarla. Como señalé en otra circunstancia (Antonucci, 2020, 245-246), una de estas empresas, ahuyentar un león que amenaza a Rosimunda, es eco intertextual probable de una comedia temprana de Lope, *El príncipe inocente* (1590). Esta comedia, junto con otras muchas que pertenecen asimismo a la producción juvenil de Lope, dramatiza la trayectoria de un héroe que, aun habiendo vivido alejado de la corte y sumido en apariencias en un estado de simpleza semisalvaje, logra ascender a la cumbre del poder gracias a sus empresas y a su recto juicio. Es una de las actualizaciones posibles del paradigma del héroe y, por lo mismo, tiene resonancias caballerescas, algo que es patente en uno de los primeros ejemplos de este tipo de intriga, *El nacimiento de Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* (1588-1595), que se inspira en un libro de caballerías francés del siglo XV¹⁰. Valdrá la pena subrayar que el motivo de los gemelos separados al nacer, que sustenta la trama de las jornadas segunda y tercera de esta comedia de Lope, subyace asimismo a la pareja ariostesca Rugero-Marfisa que reelabora Calderón en *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa*. Es un hecho que este tipo de intrigas lopescas dejaron honda huella en Calderón desde sus años juveniles, según demuestran

de textos narrativos del género caballeresco, ver al menos Curto Herrero (1976), Cacho Blecua (1979) y Lucía Megías (2002).

¹⁰ Para un análisis más detenido de estos textos de Lope, ver Antonucci (1995).

aspectos no secundarios de *La vida es sueño*, como la relación entre Rosaura y Segismundo y la trayectoria que ambos deben recorrer para recuperar su bien máspreciado: el honor y la libertad (Antonucci, 2008, 14-23). A nadie se le ocurriría clasificar *La vida es sueño* como una comedia – o, mejor dicho, drama– caballeresco, pero es imposible dejar de ver los componentes caballerescos que conforman su intriga: la mujer guerrera que acomete una empresa casi imposible (Rosaura), el joven que debe reconquistar su reino pasando por una serie de pruebas (fallidas primero, luego superadas)¹¹. El caso de *La vida es sueño* nos sirve, pues, para mostrar las posibilidades que se abren a la investigación si nos desprendemos de la etiqueta taxonómica (género caballeresco) en favor de una definición más amplia y laxa (lo caballeresco) que nos permita apreciar la presencia de elementos caballerescos aun en obras que no encajarían sino muy parcialmente en la rejilla definitoria que proponen Rodríguez-Gallego y Sáez.

3. Voy ahora al segundo punto de mi propuesta: ampliar la nómina de obras calderonianas que, de una forma u otra, están en deuda con el universo de los libros de caballerías. Todos los títulos que examinaré a continuación los edita Valbuena en el volumen de los dramas calderonianos, afirmando que cada uno «presenta una acción seria y trascendental y que a veces termina con un desenlace trágico» (1969, II, XI). Examinemos en primer lugar los casos de *El postrer duelo de España* y *En la vida todo es verdad y todo mentira*. La primera, ambientada entre Zaragoza y Valladolid en tiempos de Carlos V, reelabora un hecho histórico (un desafío de 1522) e incorpora al personaje del Emperador. Pero definirla como un drama historial (que es la etiqueta que le pusimos en *Calderón Digital*) no da cuenta de su hibridez intrínseca¹². De hecho, las dos prime-

¹¹ Algo análogo puede decirse para las comedias palatinas de Lope y de Guillén de Castro cuya intriga se centra en la trayectoria de un protagonista criado lejos de la Corte que recupera su identidad de noble de altísimo rango. En el caso de Guillén de Castro, además, la contigüidad con el acervo de textos caballerescos es patente en *El conde Dirlos* y *El nacimiento de Montesinos*. Para un análisis de estas cuestiones, vuelvo a remitir a Antonucci (1995 y 2006).

¹² Roncero (2023) la define como «comedia histórica» pero recuerda la importancia que cobran en su intriga el amor, la honra y la espectacularidad cortesana del duelo en la tercera jornada.

ras jornadas se articulan con resortes de comedia de capa y espada (rivalidades, celos, escondites, equívocos) que en la segunda jornada se trasladan al campo, con componentes de comedia villana. Al contrario, en el último cuadro de la tercera jornada toma la delantera la típica escenificación caballerescas de un desafío y un duelo extremadamente formalizados y espectaculares, que guardan muchos parecidos con el desafío y el duelo que ocupan la casi totalidad de la tercera jornada de *El castillo de Lindabridis*. Se trata de secuencias claramente deudoras de la producción narrativa caballerescas, de gran espectacularidad y aparato, que se explican por la destinación palaciega de la obra y remiten al gusto cortesano por festejos caballerescos como torneos, justas, juegos de cañas y de sortija.

También *En la vida todo es verdad y todo mentira* es una obra de difícil colocación: por un lado, algunos de sus protagonistas remiten a personajes y situaciones históricas (la rivalidad entre Focas y Mauricio por el trono de Constantinopla en el siglo VI, el destronamiento de Focas por Heraclio); por otro, la ambientación en una Trinacria fantástica y las magias que repetidamente opera el astrólogo Lisipo son incompatibles con el género historial. El palacio fingido que Lisipo crea para que Focas pueda ver cómo actúan Heraclio y Leonido, para tratar de entender quién de los dos es su hijo, recuerda muchísimo las magias análogas, ya mencionadas, de *El conde Lucanor*, *El jardín de Falerina*, *Hado y divisa de Leonido* y *de Marfisa*. La pareja formada por Heraclio y Leonido, cada uno de los cuales va en busca de su identidad verdadera ignorando si es hijo de Focas o de Mauricio, que por Focas fue asesinado, recuerda el tema de los gemelos diferentes, ya reelaborado por Lope en *Ursón y Valentín*; un tema mítico que la literatura caballerescas aprovecha a menudo, como ya he apuntado¹³. No faltan tampoco, en el último cuadro de la obra, las escenas de enfrentamiento bélico que culminan con la muerte de Focas a manos de Heraclio. Mucho más que *La vida es sueño*, con la que comparte muchos elementos según ya ha sido observado por la crítica (Cruick-

¹³ Como recuerda Cruickshank (1971, LXXII), Hartzenbusch había observado el parecido entre el Leonido de *En la vida* y el Leonido de *El hijo de los leones* de Lope (sobre el que remito una vez más a Antonucci, 1995). A su vez, muy acertadamente, Cruickshank (1971, LXXI) subraya el parecido entre los dos jóvenes salvajes de *En la vida* y los personajes de Irifile en *La fiera, el rayo y la piedra* y de Marfisa en *Hado y divisa*.

hank, 1971, CVIII-CXXIX), *En la vida todo es verdad y todo mentira* bebe del acervo de motivos de la literatura caballeresca, y esto hace que se aleje mucho de los modelos de drama historial o palatino, aunque no por ello me atrevería a clasificarla como drama caballeresco. Téngase en cuenta que también esta obra fue compuesta para una representación cortesana (Cotarelo, 1922, 640), lo que explicaría con creces la inserción en su intriga de elementos caballerescos con una carga de espectacularidad mágica.

También fueron compuestas para representaciones palaciegas un conjunto de obras cuya adscripción al género mitológico no acaba de satisfacerme, mientras considero que reconocerlas como parte de ese corpus híbrido que bebe de lo caballeresco nos ayudaría a entenderlas mejor: me refiero a *La fiera, el rayo y la piedra*; *Amado y aborrecido*¹⁴; *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*; *Fineza contra fineza*. De *La fiera, el rayo y la piedra* nunca se ha puesto en tela de juicio el carácter mitológico: es comprensible, pues en la acción participan divinidades del panteón pagano como Cupido y Anteros, Venus, las Parcas; además, los personajes de Anajarte y Pigmaleón son trasunto parcial de la Anaxárete y el Pigmalión ovidianos, la primera transformada en piedra por despreciar el amor de Ifis, el segundo enamorado de una estatua que Venus transformó en mujer conmovida por sus ruegos. Por otra parte, en la acción de la obra aparecen elementos ajenos al mito clásico: principalmente la historia de Irífle, la salvaje enamorada de Céfiro y verdadera heredera del trono de Trinacria (algo ya observado por Cruickshank, 1971, LXXI). Además, Ifis aquí no es el muchacho pobre del mito, sino todo un príncipe de Epiro; y llama la atención el nombre de Pigmaleón, que, con esa mínima transformación con respecto a la dicción ovidiana, termina pareciéndose al de Primaleón, hijo de Palmerín de Oliva. De hecho, si excluimos las secuencias protagonizadas por los dioses, árbitros celestes de las acciones de los protagonistas, la intriga es más bien de tipo caballeresco, con desafíos, duelos y guerras, gran espectacularidad, mucha magia. No hay en ella ningún hipotexto caballeresco reconocible, pero la historia de Irífle no

¹⁴ A propósito de esta comedia, Carbajo Lago (2021, 33) afirma que «no parece encajar claramente en un género o subgénero acorde con los sistemas taxonómicos más aceptados», y examina detenidamente la presencia de elementos cómicos y la consistencia del elemento mitológico.

es sino una actualización más del paradigma del héroe reelaborado tantas veces por la literatura caballerescas: identidad oculta, valor y coraje que demuestran la sangre noble, enamoramiento, peripecias y matrimonio final con anagnórisis. Calderón entreteje en esta obra materiales míticos y materiales caballerescos, y este hibridismo hace que *La fiera, el rayo y la piedra* se asemeje en muchos aspectos a *En la vida todo es verdad y todo mentira*: la ambientación en una Trinacria fabulosa, el motivo de la usurpación del trono y la duda sobre quién es el verdadero heredero, los ejércitos que desembarcan en la isla para luchar contra el usurpador, el motivo del salvaje cuya identidad real solo se descubre en el desenlace... Con respecto a *En la vida*, sin embargo, en *La fiera, el rayo y la piedra* el componente amoroso es mucho más importante y articula, alrededor del dualismo amor/desamor, los comportamientos diferentes de tres parejas humanas; este dualismo se repite, o quizás sea más adecuado decir que encuentra su justificación, en el cielo, en la encarnizada pelea que mantienen Cupido y Anteros bajo la mirada maternal de Venus: siendo el primero expresión del carácter cruel del amor no correspondido (por lo que su protegida es Anajarte), y siendo el segundo el adalid de la correspondencia amorosa (por lo que su protegida es Irífle).

Este dualismo se expresa en otras obras de Calderón en la irreconciliable enemistad entre Venus y Diana¹⁵; antes que del mito clásico, este motivo bebe de la literatura pastoril, donde sirve para construir situaciones de tensión dramática entre los personajes, como se comprueba por ejemplo en *El pastor fido* de Guarini. No hay que desechar, por lo tanto, un eco de intertextualidad pastoril en esas piezas de Calderón que acoplan las dinámicas humanas de enamoramiento y rechazo a las leyes de Diana o de Venus, como sucede en *Amado y aborrecido*, *Los tres afectos de amor* y *Fineza contra fineza*, ambientadas las dos primeras en Chipre y la última en Tesalia. A pesar de introducir en *Fineza contra fineza* un personaje que es hijo de Acteón, famoso en el mito clásico como víctima de la ira de Diana, ninguna de estas tres obras puede definirse como mitológica, porque ninguna elabora episodios del mito clásico. Por otra parte, y no obstante los ecos pastoriles que he destacado, el rango de los protagonistas y las

¹⁵ Sobre este tema ver Trambaioli (2017).

modalidades con las que se enhebran sus dilemas sentimentales participan mucho más de lo caballeresco que de lo pastoril.

En *Amado y aborrecido*, por ejemplo, la intriga no es más que una sucesión de empresas de vario tipo que lleva a cabo Dante, caballero del rey de Chipre, para conquistar el amor de Irene, infanta de Gnido, guerrera devota de Diana e indiferente al amor. En cada una de estas empresas Dante se ve en la tesitura de salvar, junto con Irene, a Aminta, la hermana del rey de Chipre, que lo ama sin esperanza. Al final, ante la enésima situación de peligro que afecta a ambas mujeres, Dante es obligado por Venus y Diana a escoger a cuál de las dos salvar e, inesperadamente, decide salvar a Aminta otorgándole la victoria a Venus¹⁶. También en *Los tres afectos de amor* la intriga gira alrededor de la conquista de una dama, aquí Rosarda, princesa de Chipre, que debe escoger entre tres pretendientes. Cada uno trata de lucirse delante de la amada, organizando un sarao Celio, una academia Flavio, un torneo Libio¹⁷. A pesar de ser el festejo escogido por Libio el más caballeresco de los tres, cuando Rosarda padece una agresión Libio no consigue defenderla porque se desmaya. A pesar de la aparente vileza de su reacción, esta le granjea a Libio el amor de Rosarda, porque prueba lo profundo de su sentimiento. Paradójicamente, la empresa con la que Libio gana la mano de Rosarda es una no-acción, todo lo contrario de la pronta y agresiva reacción de sus dos rivales. Rasgo este muy interesante que, en un marco claramente condicionado por los modelos caballerescos, delata un cambio de actitud cultural, el paso del aprecio *a priori* por la fuerza guerrera a la preferencia por lo tierno y blando de los sentimientos.

¹⁶ Este dilema (un hombre debe decidir si tirar al agua, para salvarse, a la mujer que lo ama y que él desama o a la mujer a quien ama pero que lo rechaza) tiene una historia muy larga que exploró ampliamente Lara Garrido (1980), y que arranca –en la forma como lo plantea Calderón– de la llamada *Pregunta sobre dos doncellas* del poeta cancioneril Antón de Montoro, que a su vez hunde sus raíces en el gusto trovadoresco por los *dubbi* elaborados en forma de *joc partit*. Lara Garrido explora muchas manifestaciones de este dilema en los siglos XVI y XVII, hasta llegar a nuestra comedia. Aportan más ejemplos Lara Garrido (1984) y Alatorre (2003), que hace hincapié en sus orígenes clásicos. Ver asimismo Casariego (2021, 59-61) y Carbajo Lago (2021, 52-78).

¹⁷ Como argumenta Casariego (2021, 62-65), las cuestiones que se discuten en la academia, así como el dilema de Rosarda ante los tres galanes, son un eco dramático de la tercera cuestión amorosa del libro cuarto del *Filocolo* de Boccaccio. Sobre esta intertextualidad boccacciana y su elaboración en *Los tres afectos de amor*, ver también Casariego (2020, 80-83).

Algo parecido vemos en *Fineza contra fineza*, que, ya en el título, nos está diciendo que los duelos y desafíos con los que se teje la trama se componen de acciones generosas con las que los protagonistas tratan de superarse el uno al otro. El contexto es el de la guerra que Anfión mueve contra Tesalia para sustituir el culto de Diana con el de Venus, y la intriga se teje alrededor de amores y equívocos que involucran a Anfión, al general enemigo Celauro, y a dos sacerdotisas de Diana, una fiel, Ismenia, otra, Doris, infiel porque es amante de Celauro. Cuando Anfión suprime el culto de Diana, Ismenia se rebela y sustrae la estatua de la usurpadora Venus. Anfión acusa entonces del robo a Doris; para salvarla, Celauro toma sobre sí la culpa, y esto da pie a una noble lucha entre los dos amantes que es a todas luces una reescritura ‘pagana’ del episodio de Olindo y Sofronia en el canto II de la *Gerusalemme liberata*¹⁸. Huelga decir que, como en el poema de Tasso, Celauro y Doris se salvan, aunque por razones diferentes: su amor entenece a Ismenia, quien revela ser ella la autora del robo aceptando a su vez el amor de Anfión, con lo que Venus triunfa definitivamente de Diana. Esta intertextualidad es especialmente interesante porque nos muestra que, a la huella ya reconocida de Ariosto en la producción calderoniana de tema y tonos caballerescos, debemos añadir la de Tasso. Quizás también el nombre de Aminta utilizado en *Amado y aborrecido* sea otro indicio de intertextualidad tassiana, aunque Calderón lo utiliza como femenino, al contrario de Tasso en su fábula pastoril homónima¹⁹. De hecho, en *Amado y aborrecido*, *Los tres afectos de amor* y *Fineza contra fineza*, más que rasgos ariostescos como encantamientos, peripecias, identidades ocultas, que abundan en otros títulos que ya hemos examinado, se observan rasgos más bien tassianos como cierta morbidez sentimental que prevalece sobre lo reciamente guerrero, y la inserción de elementos pastoriles en un contexto que, por el rango de los personajes, sigue influido por las historias caballerescas.

¹⁸ Merece la pena recordar que este episodio tassiano ya había sido llevado a las tablas por Cervantes, en su comedia *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, descubierta y atribuida por Arata (1992), que hoy puede leerse en la edición digital de quien firma estas páginas. Allí, los dos enamorados se llaman Solinda y Eustaquio.

¹⁹ La misma hipótesis avanza Carbajo (2021, 383n.).

4. Quiero cerrar estas páginas con unas reflexiones que son más una sugerencia que una verdadera conclusión. Creo que puede ser de interés considerar conjuntamente y desde una perspectiva diacrónica el acervo de títulos que he venido desgranando a lo largo de estas páginas: por un lado, el corpus de comedias que Valbuena (1969, I) clasificó como «novelescas» y que beben del mundo de las caballerías (*La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela* y *Lisidante*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divisa de Leonido* y *de Marfisa*); por otro, los títulos que el estudioso incluyó, sin más especificación genérica, en el volumen dedicado a los dramas (Valbuena, 1969, II), y que también –como he tratado de argumentar– presentan elementos caballerescos. Llama la atención la escasez de reescrituras puntuales de hipotextos claramente reconocibles (la tipología A de transtextualidad, según Demattè, 2005, 37): solo pueden adscribirse a esta categoría *La puente de Mantible* (1626-1630), *Argenis y Poliarco* (1626-1636), y, mucho más tarde, *El castillo de Lindabridis* (1661)²⁰. La tipología de transtextualidad que Calderón claramente prefiere es la que Demattè (2005, 39) define como libre utilización de elementos caballerescos, pues todos los demás títulos considerados practican más bien esta forma de intertextualidad compleja; una práctica esta que, por otra parte, ya se observaba en obras cumbre de la producción juvenil del dramaturgo como *La vida es sueño* y *El médico de su honra*²¹. En el ámbito de lo caballeresco dicha práctica empieza a observarse en 1636, con *El jardín de Falerina*; y luego caracteriza todos los títulos del corpus que hemos venido construyendo a lo largo de estas páginas y que listo a continuación:

El postrer duelo de España (1650-1653)

Amado y aborrecido (1651-1652)²²

La fiera, el rayo y la piedra (1652)

²⁰ Para datos sobre las fechas de estas tres comedias, así como de los títulos de la lista siguiente que carecen de nota explicativa, remito a la ficha «Fecha, cómputo de versos y estrofas» de las entradas correspondientes de *Calderón Digital*.

²¹ Sobre las estrategias intertextuales en estas dos obras, remito a Antonucci (2004 y 2014b).

²² Este intervalo cronológico, que se corresponde en parte al que indicara Hilborn (1938, 56 y 62), lo argumenta con datos muy puntuales Carbajo (2021, 21-32). La comedia se publicó en 1657 en la *Octava parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*.

El conde Lucanor (1653)²³

Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor (1658)²⁴

Auristela y Lisidante (1653-1660)

En la vida todo es verdad y todo mentira (1659)

Fineza contra fineza (1671)²⁵

Hado y divisa de Leonido y de Marfisa (1680)

Es evidente que la concentración de estos títulos en las décadas posteriores a 1650 se debe a la nueva posición del dramaturgo, que, a medida que va dejando definitivamente de escribir para los corrales, se vuelca en la composición de obras de gran aparato para representaciones palaciegas. Esta dedicación propicia el tratamiento dramático de materias que, como la mitológica, la caballeresca y la pastoril —a menudo asociadas, como he tratado de mostrar—, vienen caracterizando el teatro cortesano desde sus inicios en el siglo XVI, como ya nos enseñaba en su estudio seminal Ferrer (1991).

Concluyo pues, insistiendo, una vez más, en el interés de la mirada diacrónica; esta, aun con todas las limitaciones que derivan de lo inseguro de muchas dataciones calderonianas, siempre será capaz de enriquecer la perspectiva sincrónica, atenta a la taxonomía y a la intertextualidad.

§

²³ «El 18 de diciembre de 1656, Pedro de la Rosa debería haber puesto en escena *El conde Lucanor* en uno de los teatros públicos, pero tuvo que cancelar la representación, pues “estuvo estudiando y ensayando la fiesta a los años de la reina”. [...] es casi seguro que *El conde Lucanor* no era una comedia nueva en esa fecha...» (Cruickshank, 2009, 431, con cita de Pérez Pastor). Considerando otros elementos, como el final y algunas acotaciones, el estudioso supone que «la comedia iba a representarse en el Salón Dorado del viejo Alcázar» (Cruickshank, 2009, 433) y, además, que pudo ser compuesta en enero de 1653, cuando Felipe IV otorgó un perdón general tras la conclusión de la guerra de Cataluña, debido a una alusión de la segunda jornada a que el monarca más venturoso es el «que vence y que perdona» (Cruickshank, 2009, 434).

²⁴ Se representó en 1658 para el primer cumpleaños del príncipe Felipe Próspero (Cotarelo, 1922, 638-639).

²⁵ Se representó en la corte de Viena el 22 de diciembre de 1671 para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, según afirma Valbuena (1969, II, 2099) refiriendo una noticia aportada por Vaclav Cerni (*sic*, por Cerny) en la nota 12 de su edición de *El gran duque de Gandía*.

Bibliografía citada

- Alatorre, Antonio, «Un tema fecundo: las “encontradas correspondencias”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 1 (2003), pp. 81-146.
- Antonucci, Fausta, «Calderón riscrittore: il caso de *La vida es sueño*», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazione tra '500 e '600*, ed. Valentina Nider, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 45-57.
- , *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, Anejos de RILCE-L.E.S.O., 1995. Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. URL: < <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/>> (cons. 21/04/2023).
- , «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro clásico de Almagro (Almagro, 12-14 de julio de 2005)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- , «Hado y divisa de Leonido y Marfisa: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón», *e-Spania*, 18 (2014a). URL: <<http://e-spania.revues.org/23577>> (cons. 21/04/2023).
- , «Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 1 (2014b), pp. 16-39.
- , «*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo», en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008, pp. 7-107.
- , *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno editrice, 2020.
- Arana, Rocío, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 13-143.
- Arata, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112.

- Arellano, Ignacio, «Lo maravilloso y lo fantástico en Calderón», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 93-121.
- Becker, Danièle, «Hado y divisa de Leonido y de Marfisa. Adiós a las tablas palaciegas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM-Consejería de educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 53-63.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979. Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-heroismo-mitico-cortesano--0/>> (cons. 22/04/2023).
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dir. Fausta Antonucci. URL: <<http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>> (cons. 22/04/2023).
- Carbajo Lago, María, *Edición, anotación y estudio de «Amado y aborrecido» de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2021. URL: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do;jsessionid=FCD1D5D6DF452CEAC3DEB3BB798086A3>> (cons. 22/04/2023).
- Casariego, Paula, «Un breve recorrido por tres *questioni d'amore* en Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 72, 2 (2020), pp. 73-91.
- , *Las academias en el teatro áureo. Un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2021.
- Cervantes, Miguel de, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Fausta Antonucci (ed.), en *Gondomar Digital*, DOI: 10.5281/zenodo.7824655. URL: <<http://gondomar.tespasiglodeoro.it/reader/138>> (cons. 22/04/2023).
- Cotarelo y Mori, Emilio, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, IX, 45 (1922), pp. 605-649.

- Cruickshank, Don W., «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Don W. Cruickshank (ed.), London, Tamesis, 1971, pp. XI-CXXXIII.
- , *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; trad. esp. *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011⁺.
- Curto Herrero, Federico Francisco, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2005.
- Ferrer, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- Germain, Yves, «Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor*, de Calderón, ou les métamorphoses d'une reine de Suède», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Coloquio internacional organizado por el Laboratorio de investigaciones Lenguas y Literaturas Románicas E. A. 1925 (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003)*, ed. Isabel Ibáñez, Pamplona, EUNSA (Anejos de Rilce, 52), 2005, pp. 187-198.
- Hilborn, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
- Lara Garrido, José, «Amado y aborrecido: trayectoria de un “dubbio” poético», *Analecta Malacitana*, 3, 1 (1980), pp. 113-148.
- , «Dos notas complementarias», *Analecta Malacitana*, 7, 1 (1984), pp. 139-148.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «*Argenis*, o la caducidad en el arte», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 221-237.
- Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 9-60.
- Neri, Stefano, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.

- Rodríguez-Gallego, Fernando; Sáez, Adrián J., «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 11-71.
- Roncero, Victoriano (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El postrer duelo de España*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2023.
- Trambaioli, Marcella, «Dos figuraciones de la feminidad cultural en la España barroca. Venus y Diana frente a frente en las fiestas mitológicas de Calderón», en *Figuras del bien y del mal: la construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Münster, 16-19 de julio de 2014)*, dirs. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Stroetzki, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 585-610.
- Valbuena Briones, Ángel, 1969, I: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. I. Comedias*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, 5 ed. 1987⁺.
- , 1969, II: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. II. Dramas*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, 5 ed. 1987⁺.
- Vara López, Alicia, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Alicia Vara López (ed.), Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 15-107.



«Teatro Caballeresco»: una base de datos para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el drama áureo

Daniele Crivellari*
(Università di Salerno)

Abstract

En este trabajo queremos dar a conocer una nueva herramienta para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro: se trata de la base de datos «Teatro Caballeresco», que se ha desarrollado en el marco de un proyecto financiado por el Ministerio de Universidades e Investigación italiano (MUR). Después de una presentación de las partes que componen el banco de datos, se ofrecen algunas consideraciones acerca de cómo este instrumento puede resultar útil a la hora de profundizar en la repercusión de la novela caballeresca en el drama áureo español.
Palabras clave: teatro, Siglo de Oro, libros de caballerías, base de datos, Humanidades digitales.

In this paper I present a new digital tool for the study of the presence of chivalric romances in the Theatre of the Golden Age: the database «Teatro Caballeresco», which has been developed in the framework of a project funded by the Italian Ministry of Universities and Research (MUR). After a presentation of the parts that make up the database, I offer some considerations on how this database can be useful to deepen the knowledge of the incidence of the chivalric romance in Spanish Golden Age drama.

Keywords: theatre, Siglo de Oro, chivalric romances, database, Digital Humanities.



A comienzos de 2020 empezó sus andanzas un proyecto financiado por el Ministerio de Universidades e Investigación italiano (MUR) titulado «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach» y dirigido, desde la Universidad de Verona, por Anna Bognolo. Los elementos principales en los que se centra la atención del grupo, que está formado por cuatro unidades, quedan reflejados en el título del proyecto mismo: el punto de partida y objeto primordial de estudio son, cómo no, los libros de caballerías, analizados en lo que atañe tanto a la presencia de personajes secundarios y motivos

* Este trabajo se inscribe en las actividades del proyecto PRIN «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach» (ref. 2017JA5XAR).

(gracias al trabajo que lleva adelante la unidad de Trento, bajo la responsabilidad de Claudia Demattè) como a su recepción y difusión en Italia, a través del estudio de traducciones, adaptaciones, continuaciones e imitaciones, tarea que está desarrollando la unidad de Verona dirigida por Anna Bognolo. Por otra parte, el examen de la incidencia de la tradición caballerescas en el ámbito hispánico se bifurca en dos ramas, que se corresponden con sendas unidades de investigación: la de Salerno, coordinada por el que firma estas páginas, que analiza su presencia e influencia en el teatro del Siglo de Oro español, y la de Roma ‘La Sapienza’, encabezada por Elisabetta Sarmati, que se centra en cambio en las huellas de lo caballeresco en la narrativa española contemporánea¹. Todo ello desde un *digital approach*, esto es, empleando herramientas digitales que permitan el trabajo coordinado de recuperación cruzada de datos, elaboración y representación en línea (por ejemplo, a través de ediciones, bases de datos, mapas, etc.), con el fin de brindar a la comunidad científica acceso libre y gratuito a los resultados obtenidos.

En el presente artículo queremos dar a conocer la base de datos «Teatro Caballeresco», que constituye uno de los productos digitales realizados por el grupo de Salerno: después de una presentación de las partes que componen el banco de datos, ofreceremos algunas reflexiones acerca de cómo este instrumento puede resultar útil a la hora de profundizar en la repercusión de la novela caballerescas en el drama áureo español. Nuestra primera tarea consistió en recoger información sobre las piezas de teatro del Siglo de Oro relacionadas, en varios niveles, con libros de caballerías españoles, para empezar a construir un conjunto de datos que nos pareció imprescindible para sucesivas reflexiones. En este sentido, la referencia inicial fue el *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, publicado por Claudia Demattè (2005): en este volumen, de hecho, se recogen 31 fichas relativas a 30 piezas que, según el análisis de su autora, tienen puntos de contacto con hipotextos caballerescos². El estudio de Demattè, que empleamos con

¹ Para más detalles sobre las actividades desarrolladas por las unidades de Roma, Trento y Verona remitimos a los trabajos de Sarmati (2021), Tomasi (2022) y Bognolo (2022), respectivamente.

² Las piezas analizadas son treinta, ya que *El caballero del Febo* atribuida a Rojas Zorrilla es, en realidad, la obra homónima de Pérez de Montalbán, como explica la misma estudiosa (Demattè, 2005, 114).

gran provecho para la organización del contenido de nuestra página web, tenía el mérito de abordar, por primera vez y de manera transversal, la compleja y tupida red de relaciones que los textos dramáticos áureos guardan con el *maremágnum* de los libros de caballerías españoles.

Aclaremos de entrada que «Teatro Caballeresco» se ha concebido como un ambiente virtual en el que el usuario puede encontrar información acerca de las obras dramáticas áureas que establecen un diálogo con el mundo caballeresco. Por ello, se ha elaborado previamente un modelo de ficha que permitiese dar cuenta cabal de todas las características de las piezas que se iban añadiendo al corpus estudiado. La plataforma que hemos utilizado para acoger estas fichas se basa en el programa modular Muruca (<https://www.muruca.org/>), desarrollado por la empresa italiana Net7 (<https://www.netseven.it/>), que permite crear y compartir contenidos digitales y que está pensado específicamente para el ámbito de las humanidades³. Hoy en día la base de datos atesora veintiún ítems: entre ellos, se encuentran comedias de Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Antonio de Solís, Luis Vélez de Guevara y un largo etcétera⁴. Para definir el ámbito en el que nos movemos, hemos fijado ante todo un criterio cronológico, siguiendo a Demattè en la decisión de excluir las manifestaciones dramáticas tempranas, esto es,

³ El mismo programa se ha empleado felizmente para la realización de otros proyectos parecidos, como por ejemplo TESPAS 1570-1700 («El teatro español (1570-1700) y Europa: estudio, edición de textos y nuevas herramientas digitales», dir. Fausta Antonucci; <http://tespasiglodeoro.it/>), en el que se incluyen herramientas tan útiles como Calderón Digital, la Biblioteca teatral Gondomar o el sitio Casa di Lope; también cabe mencionar la base de datos AUTESO (Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro, dirs. Sònia Boadas y Marco Presotto; <http://theatheor-fe.netseven.it/>).

⁴ Las obras son las siguientes: *Amadís de Gaula* (Micer Andrés Rey de Artieda), *Amadís y Niquea* (Francisco Leiva Ramírez de Arellano), *El Caballero del Sol* (Luis Vélez de Guevara), *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (Miguel de Cervantes), *El castillo de Lindabridis* (Pedro Calderón de la Barca), *Don Florisel de Niquea* (Juan Pérez de Montalbán), *Los encantos de Bretaña* (Alonso de Castillo Solórzano), *Los encantos de Merlín* (Micer Andrés Rey de Artieda), *Entremés del niño caballero* (Antonio de Solís), *La gloria de Niquea* (Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana), *La gran Torre del Orbe* (Pedro Rosete Niño), *La Grindonia o cielo de amor vengado* (Félix de Arteaga, Fray Hortensio Paravicino), *El jardín de Falerina* (Pedro Calderón de la Barca), *Las mocedades del Cid* (Guillén de Castro), *El palacio confuso* (Antonio Mira de Amescua), *Palmerín de Oliva* (¿Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán?), *El premio de la hermosura* (Lope de Vega), *El príncipe de la Estrella y castillo de la Vida* (Antonio Martínez de Meneses, Juan de Zabaleta, Vicente Suárez de Deza y Ávila), *La puente del Mundo* (Lope de Vega), *Querer por solo querer* (Antonio Hurtado de Mendoza) y *La torre de Florisbella* (Alonso de Castillo Solórzano). La redacción de todas las fichas corre a cargo de Paula Casariego Castiñeira, quien, en el marco del proyecto, obtuvo una beca posdoctoral en la Universidad de Salerno.

el teatro renacentista (Gil Vicente, Torres Naharro y Alonso de Villegas, por ejemplo)⁵, así como de textos pertenecientes ya al siglo XVIII⁶, centrándonos convencionalmente, y por ahora, en el Siglo de Oro propiamente dicho, esto es, desde finales del Quinientos hasta finales del XVII. Se trata, claro está, de una decisión provisional, dado que es nuestra intención seguir ampliando los límites de la investigación⁷.

Antes de pasar a la descripción detallada de la estructura de cada ficha, es preciso subrayar que, desde la aparición del *Repertorio* de Demattè, ha habido, como es obvio, avances en la crítica que nos han permitido revisar nuestro corpus textual. En primer lugar, gracias a las investigaciones en los fondos de varias bibliotecas, ha sido posible localizar algunas obras que se consideraban perdidas: se han encontrado, por ejemplo, testimonios de dos autos sacramentales, *El caballero de la cruz bermeja* y *El caballero de la ardiente espada*, amén del manuscrito de una comedia titulada *La ardiente espada*, que actualmente estamos examinando para evaluar su posible inclusión en el banco de datos⁸. En segundo lugar, y en otro orden de cosas, los estudios emprendidos en los últimos años utilizando las herramientas que proporciona la estilometría han podido arrojar luz sobre la paternidad de algunas obras: es este el caso de *Palmerín de Oliva*,

⁵ Cf. Demattè (2005, 17-26). Sobre la materia caballeresca en el teatro quinientista pueden verse, como punto de partida, los estudios de Pérez Priego (2006) y Tobar (2006).

⁶ Para este ámbito es fundamental el estudio de Bermejo Gregorio, quien observa que «la estética y la materia caballeresca en el género poético-musical español tuvo su época álgida –aunque con un acento bastante homogéneo durante todo el periodo–, en las postrimerías del barroco, durante la primera mitad del siglo XVIII» (2015, 38).

⁷ Cabe añadir, además, que en ocasiones resulta difícil establecer a ciencia cierta la fecha de composición de algunos textos: es el caso de *Las proezas de Esplandián*, una comedia anónima y «armónica» (así se define en los dos testimonios manuscritos que han llegado hasta nosotros) para la cual solo puede establecerse un *terminus ante quem*, esto es, 1729, ya que «la comedia fue representada en el Teatro de la Cruz entre el 12 y el 26 de febrero de 1729 por la compañía de Antonio Vela», como señala Demattè (2004, 615), quien añade que la pieza «posiblemente fue compuesta a finales del siglo XVII o bien en las dos primeras décadas del s. XVIII».

⁸ Del auto sacramental titulado *El caballero de la cruz bermeja* se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (signatura MSS/16888). Por lo que concierne a *El caballero de la ardiente espada* (titulado también *Las bodas del alma*), hemos encontrado dos manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, con signatura MSS/16704 y MSS/15137. De la comedia *La ardiente espada*, en cambio, existe un manuscrito custodiado en la misma Biblioteca (signatura MSS/15515). Estas localizaciones se deben a Paula Casariego Castiñeira. Mientras se escriben estas páginas, además, Claudia Demattè nos ofrece generosamente la noticia del descubrimiento de otra comedia que puede incluirse en el corpus caballeresco: se trata de *Las violencias del amor*, pieza atribuida a Cristóbal de Monroy y Silva.

pieza atribuida tradicionalmente a Juan Pérez de Montalbán, y que, sin embargo, parecería ser de Lope o quizá el fruto de una colaboración a cuatro manos entre el Fénix y su discípulo⁹. En tercer lugar, gracias al análisis detenido de estas comedias, ha sido posible redefinir juicios de la crítica anterior y llegar a la eliminación de algunas piezas de nuestro corpus. Es el caso, por ejemplo, de *El gallardo español*, de Cervantes: la interpretación de la obra en clave caballeresca realizada por Stanislav Zimic (1992) nunca había sido puesta en tela de juicio, pero el rastreo de elementos concretos ligados al sustrato caballeresco ha desvelado que su inserción en el corpus no se sustenta de ninguna manera¹⁰.

Veamos ahora cómo se estructura la base datos: desde la página inicial (imagen 1), por medio del botón «Obras», se accede al conjunto de fichas; para cada una de las piezas aparecen el título y el autor, así como

⁹ Véase el informe estilométrico de la obra en la página web de ETSO (Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro), dirigida por Álvaro Cuéllar y Germán Vega-García Luengos: <https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-palmerin-de-oliva> (cons. 13/04/2023): «Los análisis aplicados a *Palmerín de Oliva* relacionan la obra con el repertorio de Lope de Vega [...]. Sin embargo, esta relación se produce solo con la primera mitad de la obra. Parece que Lope pudo ocuparse de esta mitad y su discípulo Pérez de Montalbán de la segunda, extremo que convendría seguir explorando». Estamos preparando, además, unas transcripciones críticas de los textos de *El caballero de la cruz bermeja* y *La ardiente espada* para que puedan someterse a una evaluación estilométrica.

¹⁰ En su estudio, en realidad, Demattè destacaba atinadamente que «apparentemente questa commedia ha poco a che vedere con il presente catalogo», añadiendo que «non si tratta di riscrittura di un ipotesto concreto, ma del tentativo di Cervantes di perfezionare la materia cavalleresca» (2005, 85). Aun así, la estudiosa la incluía en su repertorio «per evidenziare la tesi sostenuta da Zimic riguardo al fatto che essa rappresenti “un auténtico libro de caballerías escrito [...] con aguda conciencia de todos los desvaríos e impropiedades de la literatura caballeresca censurados en el *Quijote*”» (2005, 85; la cita está tomada de Zimic, 1992, 93). Si bien es cierto, como señala Demattè, que pueden entrecruzarse en la pieza cervantina motivos que se observan también en algunos libros de caballerías, como el enamoramiento de oídas o la crianza del protagonista entre moros, no nos parece que estos elementos desempeñen una función –tanto desde el punto de vista temático como estructural– suficiente como para que pueda hablarse de la incidencia de lo caballeresco en el teatro, según los criterios que iremos comentando más adelante. Por las mismas razones, se han excluido de nuestro corpus también *El caballero dama*, de Cristóbal de Monroy, y *Aquiles*, de Tirso de Molina. Por lo que atañe a *Los encantos de Merlín*, se trata de una pieza de la que no nos ha llegado el texto, y para la cual Demattè hipotetizaba posibles relaciones con el ámbito caballeresco que, sin embargo, se remontarían de todos modos a hipotextos ligados al ciclo artúrico o de la materia de Bretaña, que de momento no estamos considerando, como se explica a continuación. La ficha se insertará, por tanto, en la segunda fase del proyecto, cuando se abarquen también los textos dramáticos relacionados con el mundo caballeresco no hispánico.

un avance del libro (o los libros) de caballerías con los que el texto muestra alguna vinculación (imagen 2)¹¹.



Fig. 1. Página inicial de la web «Teatro Caballeresco».

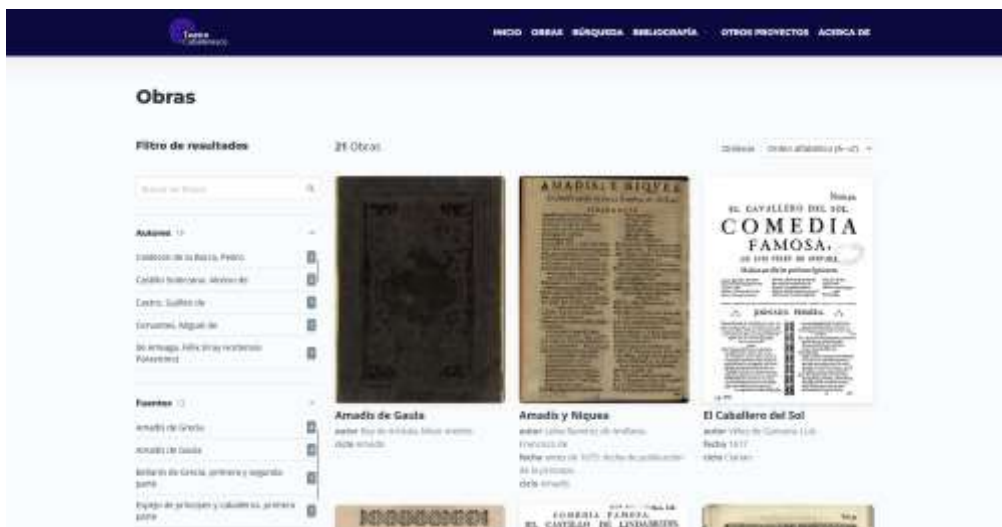


Fig. 2. Página «Obras» de la web «Teatro Caballeresco».

¹¹ La base de datos «Teatro Caballeresco» se encuentra actualmente disponible en la siguiente dirección: teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlils.univr.it.

Se indica también la fecha de composición, basada en las aportaciones críticas más recientes y acompañada de una imagen —a menudo la portada de la *princeps* o de algún testimonio manuscrito, dependiendo de los casos— que constituye el punto de acceso a la ficha misma. De esta manera, una de las posibilidades que tiene el usuario de navegar por el corpus de «Teatro Caballeresco» es la de hojear virtualmente estas obras, de las que se ofrece también el enlace a las digitalizaciones que estén disponibles (piénsese, por ejemplo, en el corpus ofrecido por la *Biblioteca Digital Hispánica*). A propósito de la navegación, la sección «Búsqueda» (imagen 3) que aparece en el menú inicial brinda la posibilidad de examinar las obras a partir de criterios específicos, como por ejemplo autor, fecha de composición, ediciones, pero también a través de palabras clave en el campo de la sinopsis o de las anotaciones.



Fig. 3. Sección «Búsqueda» de la web «Teatro Caballeresco».

Una vez que el usuario ha accedido a una ficha en concreto (imagen 4), se ofrece un listado completo tanto de las ediciones antiguas de la obra (hasta el siglo XVIII) como de las ediciones modernas (a partir del siglo XIX) que estén disponibles.

fiable de la pieza está basada una detallada sinopsis, que hemos decidido estructurar empleando la herramienta de la segmentación: cada párrafo del resumen representa un cuadro (esto es, cada una de las unidades menores en las que puede organizarse un acto y que resultan de la observación de criterios como el espacial, el temporal, los momentos de tablado vacío, los cambios métricos y escénicos); de esta manera, resulta más fácil para el usuario apreciar el armazón estructural de la piezas a medida que va leyendo su argumento¹³.

A este propósito, y ante la ausencia de ediciones críticas de algunas de las obras estudiadas, se ha estrenado hace poco una colección, llamada también «Teatro Caballeresco», cuyo objetivo principal es precisamente el de publicar los textos dramáticos recogidos en la base de datos y que no disponen hasta la fecha de una edición fiable. El primer volumen de la serie es la comedia *Amadís y Niquea*, de Francisco Leiva Ramírez de Arellano, y vio la luz en 2022 a cargo de Claudia Demattè¹⁴; se están preparando asimismo las ediciones de *La torre de Florisbella*, de Alonso de Castillo Solórzano (ed. José Enrique López Martínez), *La gran torre del orbe*, de Pedro Rosete (ed. Paula Casariego Castiñeira) y *El Caballero del Febo*, de Juan Pérez de Montalbán (ed. Rocío Alonso Medel). Las ediciones, sometidas a revisión por pares con la modalidad de «doble ciego», se publican en colaboración con la editorial Reichenberger y se alojan para su consulta y descarga gratuitas en la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, lo cual permite una visibilidad y una difusión muy alta de estos textos¹⁵.

Volviendo a la ficha de cada obra, a continuación se encuentra el apartado relativo a las «Fuentes caballerescas», además del de las «Anotaciones» y de la «Bibliografía crítica». Empezando por este último, se recogen aquí todas las aportaciones críticas centradas específicamente en la pieza que se conocen, y que se han empleado para su estudio. Toda la bibliografía citada en la página web se ha volcado asimismo en la sección

¹³ Para un estado de la cuestión sobre la segmentación en el teatro áureo remitimos a los trabajos de Antonucci (2010), Vitse (2010) y Crivellari (2013, 1-18).

¹⁴ El volumen se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-y-niquea-1158720/>.

¹⁵ De estas publicaciones se da cuenta en el apartado «Otros proyectos» de la base de datos.

general «Bibliografía», cuyo botón se encuentra en el menú principal: de esta manera, el usuario tiene a su disposición un listado bibliográfico actualizado sobre el tema, que se irá ampliando a medida que se cuelguen las fichas correspondientes a otras comedias. Por lo que se refiere a la sección «Anotaciones», en este espacio se ofrecen todos los datos que se han podido rastrear en lo concerniente al contexto de creación y representación de la obra, a las relaciones con otros textos del Siglo de Oro, a los avatares ligados a la transmisión textual, etc.: véase, por solo poner un ejemplo, la información ofrecida a propósito de *El jardín de Falerina*, de Pedro Calderón de la Barca (imagen 5).

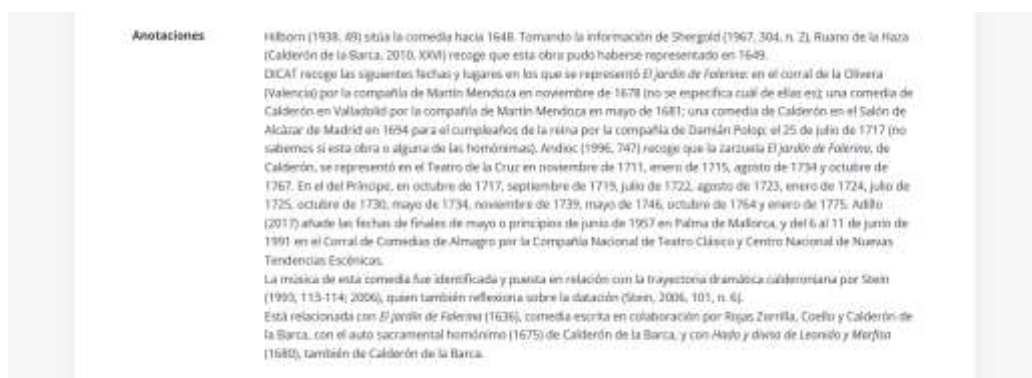


Fig. 5. Sección «Anotaciones» de la obra *El jardín de Falerina*.

Finalmente, el de las «Fuentes caballerescas» es el apartado más significativo dentro de la base de datos, puesto que el cometido principal de la unidad salernitana es el de estudiar las relaciones que estas obras mantienen con sus posibles hipotextos, como se ha comentado. Por ello, en esta sección se ofrece de manera razonada tanto un balance de los estudios existentes sobre el asunto como nuevas observaciones resultantes del análisis de las obras, sobre todo cuando esta no ha sido aún objeto de estudios específicos por parte de la crítica. El objetivo es el de proporcionar un punto de partida que facilite futuras profundizaciones en la observación de la relación que estos textos guardan con las fuentes caballerescas; véase, a modo de ejemplo, la ficha relativa a la comedia *La Gri-donia o cielo de amor vengado*, de Félix de Arteaga (Fray Hortensio Paravicino) (imagen 6).

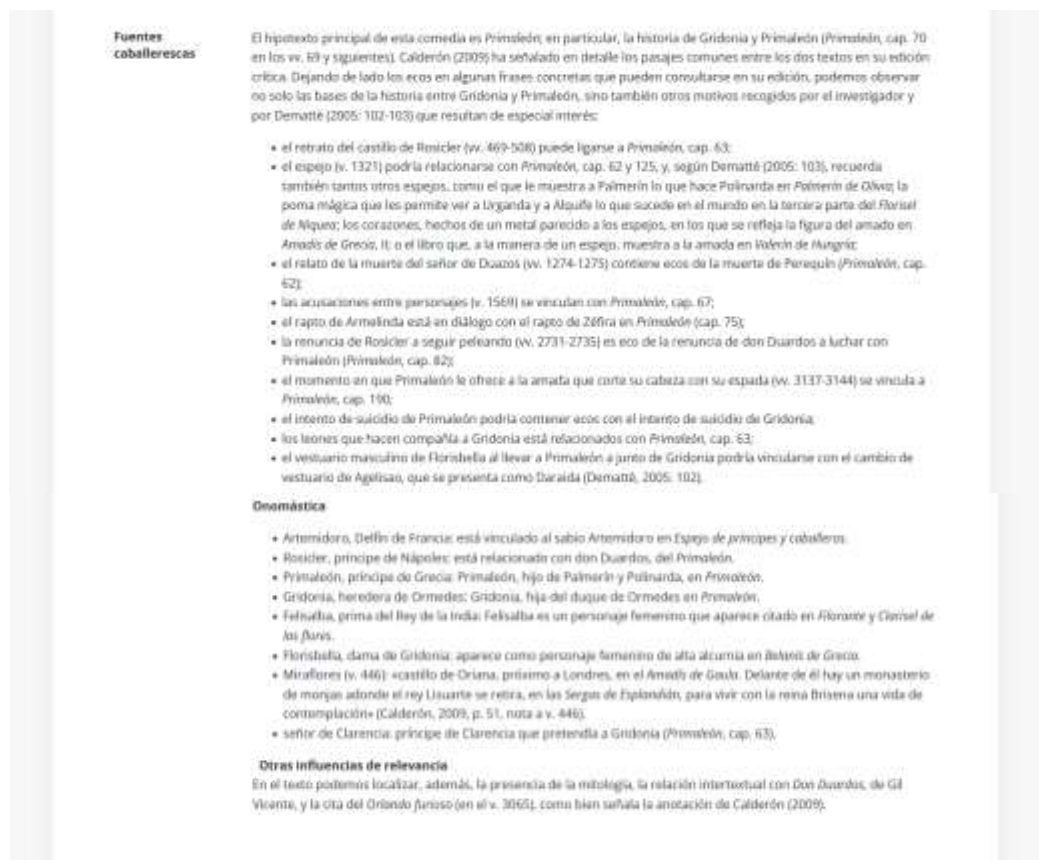


Fig. 6. Sección «Fuentes caballerescas» de *La Gridonia o cielo de amor vengado*.

Dicho esto, también cabe subrayar que la búsqueda de la relación de estas piezas con los libros de caballerías hace surgir algunas cuestiones fundamentales: en efecto, la detección y el análisis de las modalidades de empleo de lo caballeresco a nivel dramático desvela un abanico de posibilidades muy heterogéneo; a su vez, esto conduce a preguntarse en qué términos es posible –además de necesario– hablar de una (re)construcción del mundo caballeresco en el drama áureo. Aclararemos de entrada que, en la estela del *Repertorio* de Demattè, hemos limitado de momento nuestro análisis a las piezas que muestran vinculaciones con libros de caballerías españoles, excluyendo por tanto las alusiones evidentes al corpus de obras pertenecientes a otros ciclos, como el carolingio o

el bretón. Es lo que la misma estudiosa tridentina afirmaba en uno de sus trabajos, donde definía como

teatro caballeresco del Siglo de Oro [...] aquellas obras teatrales que reescriben la materia caballeresca autóctona española, quedando por tanto excluidas aquella carolingia o ariostesca, y centrándose en consecuencia en la reescritura de unos sesenta libros de caballerías, que constituyen el hipotexto, entre los cuales los más famosos como el *Amadís de Gaula* o el *Palmerín de Oliva* dejan en la sombra a otros menos afortunados (editorialmente hablando) como el *Lepolemo* o el *Félix Magno* (Demattè, 2007, 61-62).

En este sentido, la introducción en la base de datos de piezas como *Amadís y Niquea*, de Francisco Leiva Ramírez de Arellano, o *Don Florisel de Niquea*, de Juan Pérez de Montalbán, no plantea ninguna duda, ya que se trata de obras que tienen un hipotexto claro y reconocible –*Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, por un lado, y *Espejo de príncipes* y *Florisel de Niquea*, por el otro–, del que se reescriben y llevan a escena algunos fragmentos específicos¹⁶. Sin embargo, a medida que nos adentramos en el estudio de los textos teatrales ligados de alguna manera a la materia caballeresca, las cosas se van haciendo menos nítidas, dado que se observan a menudo elementos que, aun refiriéndose indudablemente a un sustrato caballeresco, no remiten concretamente a un solo libro de caballerías. Es una cuestión que, una vez más, ya se apuntaba en el trabajo pionero de Demattè, puesto que la estudiosa, a la hora de analizar las distintas tipologías reescriturales en las piezas dramáticas, observaba cómo la mitad de las obras respondían a una dinámica en la que

il genere cavalleresco viene considerato [...] alla stregua di un fondo folclorico a cui l'autore si rivolge per attingervi i motivi di cui ha bisogno per la sua opera. Se ne deduce che non si considera di primaria importanza l'esistenza di un ipotesto chiaramente identificabile, quanto invece il riferimento ad un testo-tipo, una sorta di 'astrazione tipologica' che contiene tutte le possibili combinazioni di personaggi, avventure, mostri e incantesimi che possano venir

¹⁶ Otras obras que reescriben episodios concretos de libros de caballerías son *La Gridonia o cielo de amor vengado*, *La gloria de Niquea* y *Palmerín de Oliva*; para mayores datos al respecto, remitimos naturalmente a las fichas correspondientes a estas comedias en nuestra base de datos.

riconosciute come appartenenti alla materia cavalleresca, benché non riconducibili ad un unico libro (Demattè, 2005, 39)¹⁷.

Efectivamente, frente a casos claros como los que acabamos de mencionar, en otros encontramos con gran frecuencia reminiscencias que se concretan en la inserción de algún que otro elemento que remite al mundo caballeresco (a través, por ejemplo, de la onomástica o de la presencia de objetos mágicos, lugares encantados, la intervención de seres maravillosos, etc.), pero sin que pueda establecerse ninguna relación específica con un libro de caballerías en concreto¹⁸. Vamos a poner algunos ejemplos que nos parecen paradigmáticos a este respecto: en *El caballero del Sol*, de Luis Vélez de Guevara, el dramaturgo parecería remitir al homónimo libro de caballerías a lo divino¹⁹, pero la verdad es que la comedia se aleja de las líneas argumentales de este posible hipotexto, así como de otros con los que parecería tener alguna conexión, como *Espejo de príncipes* o *El Caballero del Febo*; el mundo caballeresco de la pieza se construye, en particular, por medio de la onomástica o de alusiones y elementos mágicos que remiten de manera genérica a los libros de caballerías²⁰. De manera análoga, y en el ámbito esta vez del teatro breve, *Entremés del niño caballero* de Antonio de Solís no bebe directamente de una fuente concreta, sino que reconstruye un mundo caballeresco en clave cómica, entremezclando motivos como el abandono de un niño, la

¹⁷ Asimismo, en otro lugar, se habla de «una più generica pratica letteraria comune che riconosce nel genere cavalleresco un fondo folclorico prossimo a cui attingere liberamente senza stabilire un rapporto esclusivo con un ipotesto identificabile esplicitamente, dunque un libro di cavalleria in concreto» (2005, 34). A esto puede añadirse que, a la hora de clasificar las tipologías de transposición textual, Demattè reconoce cinco «dinamiche di transtestualità» (2005, 37-46), a saber, «drammatizzazione di episodi di libri di cavalleria chiaramente identificabili», «libero utilizzo di elementi cavallereschi», «drammatizzazione di secondo grado della materia cavalleresca», «riscrittura a lo divino» y «riscrittura parodica e/o burlesca». Algunas piezas, sin embargo, se incluyen en más de un grupo (concretamente, se trata de las siguientes: *Las aventuras de Grecia*, *Amadís y Niquea*, *El caballero dama*, *El caballero del Febo* y *La gloria de Niquea*), lo cual demuestra que se pueden mezclar –y, de hecho, a menudo se mezclaban– distintas modalidades para establecer relaciones con unos referentes que, en algunos casos, pueden ser unos textos concretos, pero que en otros no son sino una suerte de horizonte común compartido con los espectadores, y que apunta de manera genérica al sustrato caballeresco.

¹⁸ Se trata de lo que Demattè define como el «libero utilizzo di elementi cavallereschi» (2005, 39-40).

¹⁹ Sobre esta narración espiritual puede verse el estudio de Herrán Alonso (2012).

²⁰ Sobre el proceso de alusión al mundo caballeresco en esta pieza cf. Crivellari (2010).

investidura del protagonista como caballero, la presencia de un castillo encantado y habitado por gigantes, dragones y enanos, etc. Por último, mencionaremos el caso de la comedia escrita en colaboración entre Antonio Martínez de Meneses, Juan de Zabaleta y Vicente Suárez de Deza, *El príncipe de la Estrella y castillo de la Vida*, en la que, como apunta Paula Casariego en la ficha correspondiente:

con facilidad pueden reconocerse motivos habituales y frecuentes en este corpus caballeresco: el anillo mágico; la marca corporal, indicio del origen noble de uno de los personajes; el abandono de un niño, su crianza entre pastores y el posterior descubrimiento de su origen noble; los encantos y los seres mágicos; la nube mágica; las transformaciones, etc²¹.

A la luz de esto, es evidente que hay que incluir en el corpus no solo aquellas piezas que reescriben concretamente algún fragmento específico de un libro de caballerías conocido e identificable, sino también las que establecen un diálogo claro, aunque a distintos niveles, con lo que podríamos definir como un «horizonte caballeresco» compartido por dramaturgo y espectadores. Es necesario establecer, por tanto, unas directrices que nos guíen a la hora de observar cada caso concreto, apuntando asimismo a una posible evaluación de conjunto posterior. Lo que salta a la vista inmediatamente, de hecho, es que los textos implicados en este proceso de reescritura son de tipología muy variada: no encontramos tan solo comedias, como hemos observado, sino también autos sacramentales, entremeses, comedias burlescas, fiestas palaciegas, etc. En este sentido, no parece productivo hablar de «género» o «subgénero», así como de «comedia caballeresca» *tout court*: se trata de conceptos taxonómicos cuyas mallas son, por así decirlo, demasiado rígidas como para abarcar la complejidad y el carácter polifacético de la presencia del mundo caballeresco en el teatro áureo²². Más eficaz y fructífero nos parece,

²¹ Lo mismo podría decirse de *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza, de *La torre de Florisbella*, de Castillo Solórzano, y de otras piezas que hemos reseñado en el banco de datos.

²² Véanse a este propósito las observaciones de Bermejo Gregorio referidas a las fiestas teatrales, y que sin embargo pueden aplicarse perfectamente también a nuestro caso: «es importante constatar que la temática caballeresca [...] a veces es tratada como una característica definitoria de un subgénero cuando, en realidad, atiende únicamente a una cuestión estética y de expresión, exactamente igual que ocurre con las fiestas reales de temática mitológica y aún más de tratamiento alegórico. Es una variación

en cambio, el concepto de «semejanzas de familia», sacado del ámbito filosófico –se trata de las *Familienähnlichkeiten* de Ludwig Wittgenstein–, y que felizmente emplea Daniel Fernández Rodríguez a la hora de abordar el corpus lopesco de tema bizantino; en palabras de este estudioso, hablamos de

un conjunto de obras agrupables bajo la misma categoría [que] no tiene por qué presentar unos rasgos en común inamovibles y omnipresentes en todas ellas –y, a la vez, ausentes en otros textos–, sino que suelen estar emparentadas mediante una «compleja red de semejanzas que se superponen y entrecruzan en el doble nivel sincrónico y diacrónico» (2019, 23)²³.

No se trata, en definitiva, de encontrar textos que se ajusten a un patrón que permita definirlos tajantemente como «caballescros», sino de evaluar sin preconceitos los elementos que caracterizan algunas obras, y que si en contados casos derivan de una fuente de matriz caballescra –esto es, fragmentos o episodios de alguna que otra novela–, a menudo no son sino uno de los muchos ingredientes de los que dispone el dramaturgo a la hora de escribir el texto, dentro de un hibridismo genérico que es la cifra estilística de la Comedia Nueva²⁴. Esta paleta de posibilidades y la pluralidad de resultados que se origina de su empleo se reflejan bien en las expresiones empleadas en los estudios sobre el tema, donde prudentemente, sin llegar a aprovechar el marbete de «subgénero», se habla a menudo de «asuntos caballescros», «modalidad dramática caballescra», «fórmula caballescra», «código caballescro», «esquema dramático caballescro», «vertiente caballescra», etc²⁵.

Desde esta perspectiva, hay dos observaciones que surgen del postulado anterior y que nos parecen importantes: la primera es que, al faltar un hipotexto específico al que algunas piezas remiten de manera clara, no

estética, no conceptual del género» (2015, 33). Hacia la misma dirección apunta Antonucci, quien observa que «el tema caballescro, de por sí, no conforma un género. Sí ofrece en cambio algunos motivos importantes para la definición de géneros que van a ser centrales en la formación de la Comedia Nueva» (2006, 74).

²³ La cita entre comillas está sacada de Santiáñez (2002, 127).

²⁴ Remitimos a las observaciones de Antonucci –que hacemos nuestras– contenidas en el trabajo publicado en este mismo número de la revista.

²⁵ Sin embargo, véanse las consideraciones ofrecidas por Rodríguez-Gallego y Sáez en la introducción a su edición de *La puente de Mantible* de Calderón (2016, 45-51).

será siempre fácil acotar el ámbito de estudio tan solo a los libros de caballerías españoles, ya que ciertos elementos, así como reminiscencias generales al mundo caballeresco, bien podrían evocar otras fuentes (piénsese, por ejemplo, en los dos *Orlandi* o en la tradición francesa). Sin embargo, precisamente en virtud del carácter difuminado y ya totalmente descontextualizado de estas alusiones, que hace que se pierda un modelo directo —ya que no se apunta a un libro concreto, sino más bien a un conglomerado de motivos—, no sería lógico excluirlas *a priori*; al contrario, habrá que prestar mucha atención para detectar dichas referencias, que a veces pueden esconderse en el texto sin que su presencia se manifieste explícitamente en el título o pueda conjeturarse en razón del argumento de la obra.

La segunda cuestión está vinculada estrictamente a la primera y atañe no tanto a las obras que se han insertado en el corpus, sino a las que no aparecen y que sin embargo incluyen algunos elementos que remiten al ámbito caballeresco²⁶. En efecto, si levantamos la mirada, ampliando el horizonte no solo a reescrituras concretas de episodios pertenecientes a libros de caballerías, sino a cualquier alusión, por genérica que sea, al universo caballeresco, se corre el riesgo de incluir un número desproporcionado de textos: como es sabido, de hecho, referencias a veces muy superficiales a temas relacionados con la caballería pueden hallarse en un sinnúmero de comedias²⁷. Se trata, en muchos casos, de guiños sin mayor

²⁶ Véase lo que observaba Demattè (2005, 16-17): «A livello tematico occorre osservare che frequentemente si parla, nel caso del teatro del Siglo de Oro, di ‘elementi cavallereschi’ indicando con questo lemma la presenza nella *pièce* di cavalieri, duelli e questioni di onore che si ascrivono a quelli che possiamo considerare temi cavallereschi in senso lato. Per il nostro studio, le tematiche cavalleresche sono invece quelle riconducibili esplicitamente all’ipotesto dei libri di cavalleria in quanto riscrittura di concreti episodi presenti nei romanzi autoctoni spagnoli». Habrá que llegar a una matización más específica en lo referido a qué temas o elementos pueden definirse como «caballerescos» en tanto que fruto de la reescritura de algún que otro libro de caballerías.

²⁷ Es, *mutatis mutandis*, lo que Paloma Díaz-Mas (2008, 246) observaba a propósito del romancero caballeresco: «Hablar de romancero caballeresco es hablar de casi todo el romancero, porque en esos romances de las más variadas temáticas se reflejaron los ideales del mundo caballeresco medieval, incluso en épocas y contextos —como el mismo siglo XVI, en que tantos romances se compusieron, imprimieron, difundieron y cantaron, o las primeras décadas del siglo XX, en que el romancero estaba vivo en la tradición oral de muchos lugares— en que la vida no se regía ya por ese antiguo ideario caballeresco. Así que en el romancero los ideales caballerescos medievales pervivieron como una mera ficción, que sin duda estimulaba la imaginación de los destinatarios, cuando ya hacía siglos que el código de comportamiento caballeresco había periclitado en la sociedad real». La estudiosa concluía que

trascendencia que el dramaturgo inserta en la pieza, pero que pueden llegar también a desempeñar un papel importante en la obra; veamos algunos ejemplos a este propósito.

El que podría definirse como «el grado cero» de la presencia caballeresca en los textos es representado por las alusiones rápidas y superficiales al género de los libros de caballerías (frecuentemente, en clave irónica o burlesca) o a nombres paradigmáticos de la tradición literaria, como Amadís, Roldán, Lanzarote, etc.²⁸. Por solo poner un ejemplo, pueden mencionarse las palabras que el criado Roberto le dirige a su amo Celio en la segunda jornada de *El galán escarmentado*, de Lope de Vega, tras la enésima aventura amorosa que ha acabado mal:

| | |
|---------|---|
| CELIO | En una verdad tan clara, ¿qué tienes que reparar? |
| ROBERTO | No sé si es clara ni oscura; lo que yo te sé decir es que querría salir con paz de aquesta aventura. ¡Con qué graciosas porfías, donde tan poco aprovecha, anda nuestra vida hecha libro de caballerías! Tú eres el Lanzarote y yo soy el Garibay. |

(Lope de Vega, *El galán escarmentado*, vv. 1830-1841)

Al tema no se ha aludido antes, y tampoco se vuelve a hacer mención a cuestiones ligadas a asuntos caballerescos a lo largo de la obra. Casos análogos abundan en la producción dramática barroca, como es

«en ese sentido, son caballerescos la mayoría de los romances épicos, muchos de los históricos (incluidos los fronterizos, que narran las luchas entre reinos cristianos y musulmanes), los moriscos, o los numerosísimos que en los siglos XVI y XVII se compusieron inspirándose en el *Orlando furioso* de Ariosto, y buena parte de los romances novelescos, que narran peripecias amorosas, conflictos familiares o aventuras de héroes».

²⁸ Cf. Demattè (2005, 16): «molte commedie secentesche contengono riferimenti intertestuali ai libri di cavalieri che non oltrepassano il livello di pura citazione, soprattutto in chiave parodica o burlesca. Tale fenomeno esula dal presente studio in quanto questi riferimenti si inseriscono in *piezas* che tematicamente sono estranee alla materia cavalleresca e stabiliscono con l'ipotesto un diverso rapporto rispetto alle commedie cavalleresche inserite nel corpus».

sabido, dando buena cuenta de la pervivencia, cuando no de episodios concretos de libros de caballerías, sí al menos de la memoria ligada al género, convertido ya en uno de tantos clichés a disposición de los dramaturgos que lo empleaban mayormente con fines lúdicos²⁹.

En un nivel mayor de incidencia, encontramos comedias en las que la presencia de lo caballeresco se hace patente a través de la introducción de escenas de torneos, lugares mágicos, personajes fantásticos, objetos maravillosos, etc. Piénsese, por ejemplo, en *El ganso de oro*, de Lope de Vega, un texto para el que nunca ha sido empleado el marbete de «caballeresco», y que sin embargo contiene algunos de sus elementos característicos: a pesar de que la pieza mantenga una evidente deuda con el mundo pastoril, encontramos cuevas encantadas, serpientes a las que el protagonista les corta la cabeza, magos con sus conjuros, anillos mágicos que vuelven invisibles a algunos personajes, visiones, etc³⁰. Naturalmente, lejos de querer enmarcar esta obra dentro de un subgénero que no le pertenece –y que, como hemos dicho, tampoco sería ventajoso emplear–, lo que cabe destacar es cómo la presencia de material de raigambre caballeresca puede manifestarse en muchas obras y de muchas maneras, entremezclado con otros elementos (el mágico y el pastoril, en el caso mencionado). De allí que sea fundamental analizar detenidamente todas estas manifestaciones: por lo que se refiere a los elementos caballerescos en un texto, habrá que sopesar no solo su existencia –ya que una sola alusión superficial, como la que aparece en *El galán escarmentado*, no establece evidentemente ninguna ligazón concreta con el mundo caballeresco–, sino también su calidad, esto es, la función (o las funciones) que estos elementos desempeñan, averiguando, por ejemplo, en qué medida inciden en el desarrollo de la acción dramática o en la caracterización de la pieza y de su estructura, valiéndose de las herramientas ofrecidas por la segmentación. No es lo mismo, evidentemente, que el comediógrafo inserte un guiño cómico, comparando las aventuras amorosas de su amo a

²⁹ Además, como observa Demattè (2005, 44-45), estos guiños genéricos en clave cómica salpican asimismo algunas piezas que, por otra parte, sí pueden inscribirse plenamente en el corpus caballeresco, como *La torre de Florisbella*, *El príncipe de la Estrella y castillo de la Vida* o *El caballero del Sol*.

³⁰ Véanse, además, las observaciones de Frolidi (1991) y Gilabert (2022) sobre los elementos mágicos y sobrenaturales de esta obra.

las hazañas de un héroe como Lanzarote, que decida basar uno o más cuadros en un cliché temático como, por ejemplo, el del anillo mágico, o que reescriba unos episodios sacados de un libro concreto como *Amadís de Gaula*, aunque bastardeándolos quizá con otras evocaciones.

Mutatis mutandis, nos parece vislumbrar cierto parecido con lo que ocurría cuando un comediógrafo insertaba fragmentos de un romance antiguo en una pieza: aludir esporádicamente, y de manera cómica, al archiconocido verso «todos duermen en Zamora», como hace Luis Vélez de Guevara en *El diablo está en Cantillana*³¹, no produciría los mismos efectos profundos en el auditorio que la constante reutilización del corpus romanceril a nivel estructural como ocurre en *A lo que obliga el ser rey*, del mismo autor. Allí, a pesar de que no se cite nunca explícitamente ningún verso de la tradición antigua, se observan a lo largo de toda la comedia unas constantes reminiscencias a la leyenda de los siete Infantes de Lara, que establecerían unos referentes clarísimos para el público y estimularían su «memoria romanceril» (Crivellari, 2008, 192-194). Finalmente, y a un nivel aún más evidente, este mecanismo está presente en *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendoza*s, obra en la que el autor ecijano llega a escenificar el texto de un romance del que, además, cita el primer verso en el título³².

Todo reside, en definitiva, en cómo estos elementos (re)construyen –y remiten a– ese mundo caballeresco sin duda latente en el imaginario colectivo, en una proyección tanto interna como externa al texto. Con ‘proyección interna’ entendemos cómo estas referencias interactúan con los demás elementos del texto e inciden en la caracterización de los personajes, del argumento y, a un nivel más profundo, del desarrollo estructural de la obra misma. Al hablar de «proyección externa» nos referimos, en cambio, a cómo dichas alusiones serían recibidas por los espectadores y cómo contribuirían a remitir a un arquetipo caballeresco de referencia, aun prescindiendo de componentes espectaculares concretos (es decir, la

³¹ Se trata del v. 167 (Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, 2015), que pronuncia el gracioso Rodrigo y que remite al romance «Tristes van los zamoranos». Cf. también Crivellari (2008, 44-45).

³² Para el análisis de esta última obra remitimos a Crivellari (2008, 199-211) y al estudio introductorio a la edición crítica de la pieza a cargo de Javier J. González y Valerie F. Endres (Vélez de Guevara, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendoza*s, 2007, 13-30).

posible presencia de una cueva, una banda mágica o un gigante de cartón piedra, solo por mencionar unos ejemplos ilustrativos).

Frente a un principio meramente cuantitativo, en resumidas cuentas, hay que tener en cuenta también el criterio cualitativo, en la medida en que es solo este último el que permite definir el grado de incidencia que lo caballeresco tiene en el texto, esto es, su peso específico. A este propósito –y este es el trabajo que estamos llevando a cabo en la fase actual del proyecto– es preciso considerar inicialmente cada texto por separado, analizándolo en lo que atañe a cuestiones de carácter temático (esto es, las huellas que se encuentran en los textos, y que remiten, a cualquier nivel, a un sustrato caballeresco). Sucesivamente, la observación conjunta del corpus permitirá reconstruir un sistema de estrategias en la creación de un sistema de referencias intertextuales, a partir de las que ya estableció Demattè en su estudio³³.

Es este, en nuestra opinión, el verdadero reto que plantea el estudio de la materia caballeresca en el teatro barroco; en este sentido, la base de datos «Teatro Caballeresco» no pretende ser un punto de llegada sino, al contrario, un punto de arranque con un doble objetivo: por un lado, ofrecer un «mapeo» del fenómeno de lo caballeresco en el drama áureo, para dar cuenta cabal de su extensión –tanto en una perspectiva diacrónica como sincrónica– y de sus múltiples facetas en lo relativo a las piezas de teatro áureo de inspiración caballeresca. Por otro lado, el banco de datos se ofrece como un lugar virtual desde el cual plantear cuestiones, favorecer las reflexiones sobre el teatro barroco y sus relaciones con otros géneros, desvelando aún más su conocida capacidad de renovarse gracias a un constante diálogo literario.

§

³³ Se trata de líneas de investigación que ya apuntaba esta estudiosa (Demattè, 2005, 46-47): «Le opere inserite nel presente corpus rappresentano ovviamente solo un esempio parziale [...], in quanto consideriamo che l'ambito della ricerca possa venir ampliato e comprendere nuove *piez*as cavalleresche [...]. Inoltre gli obiettivi della presente pubblicazione non consentono di analizzare a fondo le singole opere, la maggior parte delle quali a tutt'oggi non può contare su un'edizione moderna, e dunque sarebbe interessante poter dedicare degli studi monografici a ciascuna di esse».

Bibliografía citada

- Antonucci, Fausta, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- , «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 77-97.
- ASODAT. *Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español (2019-2023)*, coord. Teresa Ferrer. URL: <<https://asodat.uv.es/>> (cons. 11/09/2023).
- AUTESO (*Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*), dir. Sònia Boadas y Marco Presotto. URL: <<http://theatregor-fe.netseven.it/>> (cons. 05/04/2023).
- Bermejo Gregorio, Jordi, «La expresión caballeresca en las fiestas reales barrocas españolas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), pp. 29-43.
- Bognolo, Anna, «“Mapping Chivalry” e Progetto Mambrino. Per una banca dati dei motivi cavallereschi», en *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*, ed. Nancy De Benedetto, Simone Greco y Paola Laskaris, Roma, AISPI edizioni, 2022, pp. 40-48.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La puente de Mantible*, Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Crivellari, Daniele, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008.
- , «Luis Vélez de Guevara y los libros de caballerías: *El caballero del Sob*», en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 199-214.
- , *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.

- Cuéllar, Álvaro; Vega García-Luengos, Germán, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro. 2017-2023*. URL: <<http://etso.es/>>. (cons. 13/04/2023).
- Demattè, Claudia, «*Las proezas de Esplandián*, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2004, I, pp. 613-628.
- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- , «Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 61-73.
- Díaz-Mas, Paloma, «El romancero caballeresco», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 245-250.
- Fernández Rodríguez, Daniel, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2019.
- Froldi, Rinaldo, «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, València, Universitat de València, 1991, pp. 133-142.
- Gilabert, Gaston, «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28 (2022), pp. 76-102.
- Herrán Alonso, Emma, «Un libro para el Emperador: *El Libro del Caballero del Sol* de Hernández de Villaumbrales (1552)», en *Imagen y poder político en el Siglo de Oro: la cultura festiva europea entre representación e*

- instrumentalización*, ed. Oana Andreia Sambrian y María Luisa Lobato, *Hispania Felix. Revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, 3 (2012), pp. 52-110.
- Leiva Ramírez de Arellano, Francisco, *Amadís y Niquea*, Claudia Demattè (ed.), Alicante/Kassel, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes/Reichenberger, 2022. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-y-niquea-1158720/>> (cons. 11/09/2023).
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 17-29.
- Santiáñez, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Sarmati, Elisabetta, «Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del Quijote. El portal Amadís sigloXX», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 231-258.
- Teatro Caballeresco. Base de datos de textos dramáticos del Siglo de Oro relacionados con libros de caballerías españoles*, dir. Daniele Crivellari. URL: <<http://teatrocaballeresco.netseven.it/>> (cons. 11/09/2023).
- TESPA 1570-1700 «El teatro español (1570-1700) y Europa: estudio, edición de textos y nuevas herramientas digitales», dir. Fausta Antonucci. URL: <<http://tespasiglodeoro.it/>> (cons. 18/04/2023).
- Tobar, María Luisa, «Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 31-57.
- Tomasi, Giulia, «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam», *Historias Fingidas*, Número Especial 1 (2022) Humanidades Digitales y estudios literarios hispánicos, pp. 271-288.

- Ulla Lorenzo, Alejandra *et al.*, *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español*. ISTAE. URL: <<http://istae.uv.es>> (cons. 11/09/2023).
- Vega, Lope de, *El galán escarmentado*, Emilio Cotarelo y Mori (ed.), en *Obras de Lope de Vega. Publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, Madrid, Tip. de la «Rev. de arch., bibl. y museos», 1916, I, pp. 117-152.
- Vélez de Guevara, Luis, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), Newmark, Juan de la Cuesta, 2007.
- , *El diablo está en Cantillana*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), Newmark, Juan de la Cuesta, 2015.
- Vitse, Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 19-75.
- Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.



«Esos estilos tan altos / son del tiempo de Amadís»: análisis de las referencias al mundo de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro

Claudia Demattè*
(Università di Trento)

Abstract

El artículo abarca el análisis cuantitativo y cualitativo de la presencia de la mención de personajes pertenecientes a los libros de caballerías en el género teatral del siglo XVII. Al margen del fenómeno ya estudiado y definido del teatro caballeresco, el estudio se propone utilizar cuatro base de datos teatrales (TESO, ARTELOPE, Biblioteca Intratext y TEXORO) para identificar los nombres de personajes de libros de caballerías más citados y sucesivamente analizar el contexto dialógico en el que las citas se producen, es decir, entre criados, entre criados y nobles o solo entre nobles, para sugerir una clave interpretativa de la presencia de esas citas que atestiguan la supervivencia de la pasión para el género caballeresco a lo largo del siglo XVII.

Palabras clave: literatura caballeresca siglo XVI, Digital Humanities, base de datos, teatro del Siglo de Oro, teatro caballeresco.

The article covers the quantitative and qualitative analysis of the presence of the mention of characters belonging to the books of chivalry in the theatrical genre of the seventeenth century. Apart from the already studied and defined phenomenon of chivalric theatre, the study aims to use four theatrical databases (TESO, ARTELOPE, Biblioteca Intratext and TEXORO) to identify the names of the most frequently quoted characters from the books of chivalry and then to analyse the dialogical context in which the quotations occur, i.e. between servants, between servants and nobles or only between nobles, in order to suggest an interpretative key to the presence of these quotations that testify to the survival of passion for the chivalric genre throughout the 17th century.

Keywords: XVI Century Chivalric Literature, Digital Humanities, databases, Golden Age Theatre, Chivalric Theatre.



* Este trabajo se inserta en el macroproyecto italiano PRIN 2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (2017JA5XAR), cuyo investigador principal es Anna Bognolo (Università di Verona).

Hace varios años cuando publiqué el *Repertorio bibliográfico del teatro caballeresco spagnolo del sec. XVII*, en el estudio introductorio señalé que el objetivo era identificar las obras que, de manera más o menos explícita, reescribían las aventuras de los libros de caballerías, llegando a establecer un corpus de 31 obras que formarían lo que identifiqué como «teatro caballeresco»¹. Por otra parte, no tenía cabida en esa investigación el estudio de la presencia de elementos caballerescos, como duelos entre caballeros, cuestiones de honra o torneos, por ejemplo, si estos se insertaban en textos teatrales pertenecientes a otros géneros o subgéneros, como el de capa y espada. Además avisaba de que la puntual mención de personajes o aventuras pertenecientes a los libros de caballerías en el género teatral representaba un caso diferente de referencia al mundo caballeresco y no podía hallar espacio en el *Repertorio*. En ese momento anuncié que dedicaría otro trabajo a este fenómeno literario que, en todo caso, confirma la presencia del mundo de los libros de caballerías en las obras teatrales a lo largo del siglo XVII. En el presente trabajo voy pues a tratar de mantener lo que prometí gracias a unas herramientas con las que no podíamos contar hace quince años.

En un artículo dedicado a las citas caballerescas apócrifas en el *Quijote*, M. Carmen Marín Pina afirma que:

Fuera del *Quijote*, las citas caballerescas apenas tienen cabida y las pocas que pueden espigarse pertenecen a la tradición carolingia (especialmente a la orlandiana) antes que a la artúrica y a los libros de caballerías españoles, que parecen desaparecer por arte de magia en el resto de la producción cervantina. En los entremeses, comedias y novelas ejemplares, las citas caballerescas afloran muchas veces en boca de sacristanes, pícaros y rufianes y este desplazamiento contextual de la cita, fuera ya de su ámbito primigenio, trae consigo una devaluación y degradación de la caballería. Poco o nada queda del mundo soñado por don Quijote (2013, 66).

Pues el trabajo que presento hoy trata de restituir a los libros de caballerías y a sus personajes ese espacio que tuvieron en el teatro del Siglo de Oro, lejos de la devaluación y degradación de la que nos habla Marín Pina con

¹ Remito a Demattè (2005) para la definición del corpus del teatro caballeresco y para las fichas de las piezas incluidas en el catálogo.

respeto a las obras cervantinas. Como trataré de demostrar, el alarde de la cultura libresca de caballerías sirve a los dramaturgos para captar la atención de un público heterogéneo que disfruta a través de sus héroes más queridos y conocidos, gracias a matices destinados a las diferentes tipologías de espectadores.

Puede que nos sorprenda, pero una de las más hermosas e interesantes defensas de los libros de caballerías que hallamos en el siglo XVII es de Lope de Vega y se encuentra en la dedicatoria de *El desconfiado*:

La mayor cosa que los hombres hacen unos por otros es la defensa, y así, la mayor obligación que tienen es a quien los defiende. El primero lugar, se debe al Autor de la Naturaleza [...]. Suceden a esta obligación los padres [...]. Luego se sigue a los que nos defienden la honra, la vida, y por sus grados, los demás sucesos. Finalmente, cuando tiene más valor, es donde el que la hace se mueve sin haberle inducido o provocado. Ríense mucho de los libros de caballerías (señor maestro), y tienen razón si los consideran por la exterior superficie, pues por la misma serían algunos de la Antigüedad tan vanos e infructuosos como el Asno de oro, de Apuleyo, el Methamorphoseos, de Ovidio, y los Apólogos del moral Filósofo; pero, penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de la Filosofía, es a saber: natural, racional y moral. La más común acción de los caballeros andantes, como Amadís, el Febo, Esplandián y otros, es defender cualquiera dama, por obligación de caballería, necesitada de favor en bosque, selva, montaña o encantamiento y la verdad de esta alegoría es que todo hombre docto está obligado a defender la fama del que padece entre ignorantes, que son los tiranos, los gigantes, los monstruos de este libro de la envidia humana contra la celestial influencia que acompañó al trabajo y el vigilante estudio de cuanto es honesto (como fue opinión de Pitágoras) fundamento y guía. Vuestra merced tomó esta empresa movido de su misma obligación, como doctísimo príncipe en tantas facultades y lenguas, sacando, si no de gigantes, mi fama y nombre, de monstruos encantados y enanos viles (Vega y Carpio, 2014, 731-733).

Más allá de cualquier metáfora presente en este prólogo, destaca la referencia a los tres protagonistas por excelencia del género caballeresco, Amadís, Esplandián y el Caballero del Febo, y su «más común acción», es decir, defender a cualquier «dama necesitada» en todo tipo de espacio «exterior», como selvas o lugares encantados, que se contraponen al espacio «interior», protegido, de la corte. Así pues, estos elementos van a ser la

brújula para un análisis cuantitativo y cualitativo de las citas caballerescas en el teatro barroco.

Metodología

Las herramientas utilizadas son cuatro bases de datos con características muy diferentes: el clásico TESO² que cuenta con unas 800 obras; el más reciente ARTELOPE que permite en este momento la búsqueda en el campo de los textos de 240 piezas de 424 fichas presentes³; la Biblioteca IntraText para la *Colección de obras de Tirso y Mira de Amescua*, que permite el estudio de las concordancias en el corpus adquirido⁴; y, por último, TEXORO, resultado del proyecto de Álvaro Cuéllar y Germán Vega⁵.

Hay que aclarar de antemano algunos aspectos: tengo que admitir que muchas de estas citas salen originariamente de un cuadernillo cuyas páginas llevo años anotando durante mis lecturas, pero el rastreo de los ejemplos hoy en día es, sin lugar a duda, más inmediato. Además, las piezas que vamos a comentar no pertenecen al género del teatro caballeresco, según la definición que brindamos en el *Repertorio* de 2005 y en los

² La base de datos Teatro Español del Siglo de Oro presenta con acceso restringido el texto de más de 800 obras teatrales de 16 dramaturgos de los siglos XVI y XVII como Calderón de la Barca, Lope de Vega, Agustín Moreto, Francisco de Rojas, etc. Está disponible bajo suscripción en Proquest (<https://www.proquest.com/teso/index>).

³ En el apartado *Actualizaciones* se nos dice: «En el procedimiento de Búsqueda avanzada se ha incorporado una nueva categoría de búsqueda, la del Texto de la Obra, que permite buscar una palabra en el texto del conjunto de las obras que actualmente contiene la Biblioteca Digital Artelope, unas 240. La búsqueda nos arroja un listado de obras que contienen esa palabra. Se abre entonces cada una de estas obras y con un navegador que admita la búsqueda dentro de un texto html se localizan las ocurrencias de la palabra indicada en sus distintos contextos» (cons. 30/08/2022).

⁴ La Biblioteca IntraText <https://www.intratext.com> incluye a Tirso de Molina, con un corpus de 64 obras; Mira de Amescua con 45 obras; Ruiz de Alarcón con 25 obras. No considero esta herramienta para el corpus de Moreto, compuesto de bailes y entremeses, ni para el de Lope, ya que Artelope representa hoy en día el corpus más completo sobre este dramaturgo. Sobre el proyecto IntraText desarrollado entre 1999 y 2002, cuya última actualización fue el 24/11/2011, ver Mastidoro (2002) y Lucía Megías (2007, 33-37).

⁵ Cuéllar, Álvaro y Vega García-Luengos, Germán. *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*. 2022. Recurso web: <http://etso.es/texoro> (cons. 30/10/2022).

sucesivos estudios dedicados a este subgénero⁶, ni tampoco incluimos reescrituras teatrales del *Quijote*, como la de Guillén de Castro, una de las piezas que recoge más referencias a todo el mundo caballeresco, como era de esperar (7 veces Amadís, una vez Agrajes, Gandalín, Oriana, además de ser la única pieza que acoge la cita de Arcalaus, una vez, junto a Fristón). Por último, vamos a tener en cuenta el corpus de las obras de Calderón solo para las búsquedas de los datos cuantitativos, mientras que no entraremos en los fragmentos calderonianos para su análisis.

Para proceder con un análisis cuantitativo en los *corpora* descritos, hemos extraído un listado de personajes entresacados de nuestras investigaciones y que hemos utilizado en un segundo momento para las búsquedas con las distintas herramientas, es decir, en orden alfabético: Amadís, Arcalaus, Agrajes, Belianís, Esplandián, Florisel, Galaor, Gandalín, Niquea, Oriana, Palmerín, Urganda⁷. En la segunda parte del estudio nos dedicamos, pues, al análisis cualitativo de estos datos, analizando las citas en su contexto literario.

Nuestras investigaciones, llevadas a cabo en el corpus disponible⁸ hasta el 30 de octubre de 2022, revelan que Amadís destaca con creces sobre los otros personajes, en TESO (Fig. 1) donde está presente en 39 ocasiones en 37 obras, ya que dos obras de Lope de Vega lo citan repetidamente; mientras que sigue Galaor con once resultados y a distancia un grupo de personajes que consta del mismo número de concordancias, es decir, Agrajes, Belianís, Gandalín y Florisel.

⁶ Demattè (2005). Para una puesta al día sobre los estudios publicados hasta el momento, ver mi estudio y edición de la comedia *Amadís y Niquea* (Leiva Ramírez de Arellano, 2022).

⁷ También constatamos concordancias para el Caballero del Febo pero son más difíciles de rastrear por la alta presencia de referencias a las metáforas de Febo como Sol. Lo mismo pasa con la Doncella de Dinamarca: en Artelope contamos con siete concordancias y solo tres hacen referencia al lexema y no al topónimo.

⁸ De los *corpora* analizados en este estudio excluimos todas las obras pertenecientes al teatro caballeresco, pues una obra como *Don Florisel de Niquea* de Juan Pérez de Montalbán (2020), se llevaría la palma para las citas del personaje epónimo.

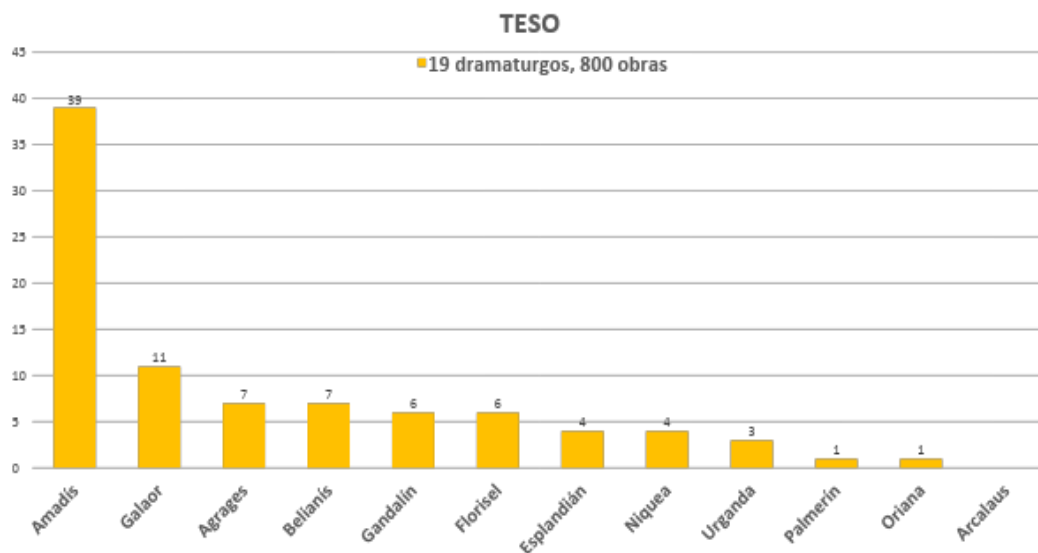


Figura 1: Concordancias en TESO, elaboración personal (30/10/2022).

También el caso de Artelope (Fig. 2), sobresale el nombre de Amadís, en 16 casos, mientras que siguen a distancia Galaor, Gandallín y Florisel, destacando la total ausencia de resultados para Arcalaus, Agrajes, Palmerín, Niquea.

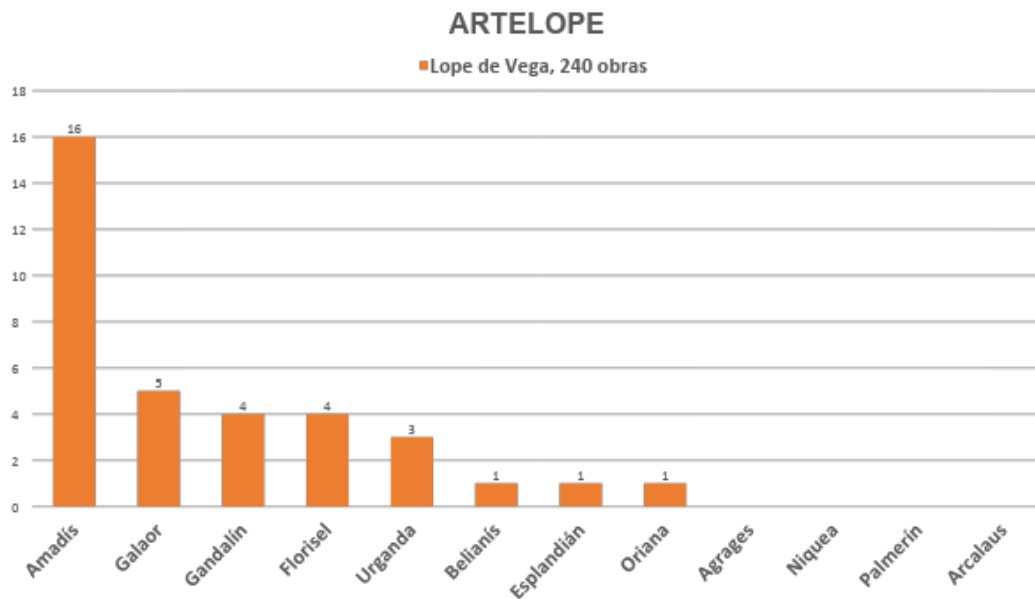


Figura 2: Concordancias en ARTELOPE, elaboración personal de los datos (30/10/2022).

El corpus de Intratext (Fig. 3) considerado para nuestro análisis cuenta con 64 obras de Tirso de Molina, 45 de Mira de Amezcuca y 25 de Alarcón, un total, pues, de 134 comedias. Una vez más, Amadís acapara el mayor número de concordancias, 10 en total, mientras que sorprendentemente es Urganda quien obtiene la segunda posición con 5 resultados, cuatro de los cuales en Tirso. Es también destacable que en este corpus nos llamó la atención la alta presencia del lexema «libro de caballerías» con cuatro concordancias⁹.

⁹ De momento no podemos abarcar el estudio de los lexemas complejos en este estudio, ya que no todas las herramientas consideradas permiten estas búsquedas de forma automatizada.

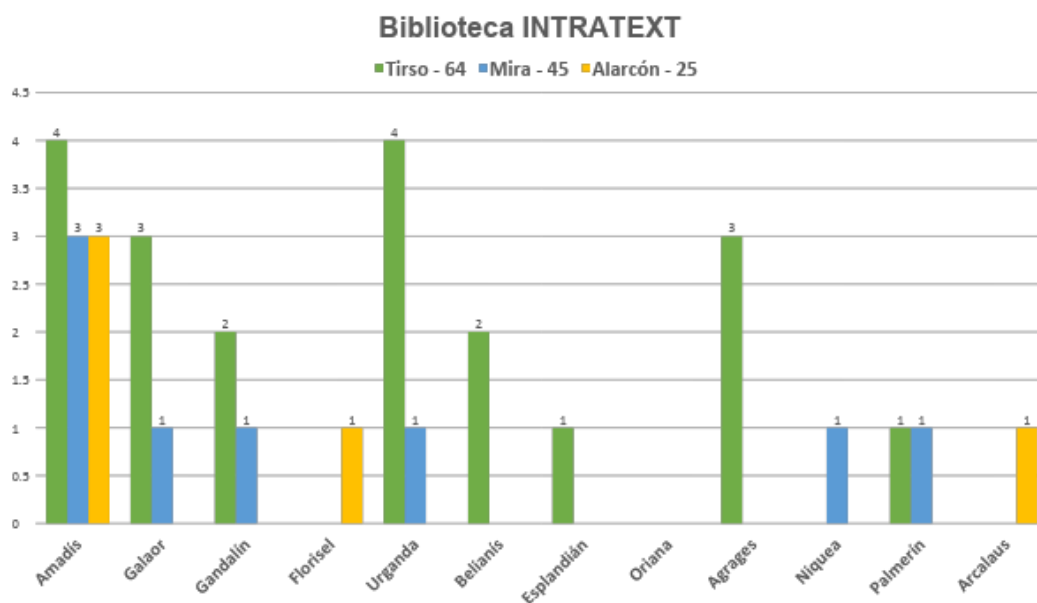


Figura 3: Concordancias en INTRATEXT, elaboración personal de los datos (30/10/2022).

Finalmente hemos puesto en comparación los datos recogidos anteriormente y hemos elaborado los porcentajes de presencias de los nombres caballerescos objeto de este análisis en Artelope e Intratext, diferenciando los resultados para cada uno de los tres autores considerados en esta base de datos (Fig. 4). Llama la atención el alto porcentaje de personajes caballerescos en Tirso, 20 veces en un total de 64 obras, es decir, un 31,3%; sigue Alarcón con 5 presencias en 25 obras, un 20%; Mira de Amezcuca, con 8 nombres citados en 45 obras (17,8%), mientras que en Artelope, solo aparecen en el 14,6% de las obras (35 sobre 240).

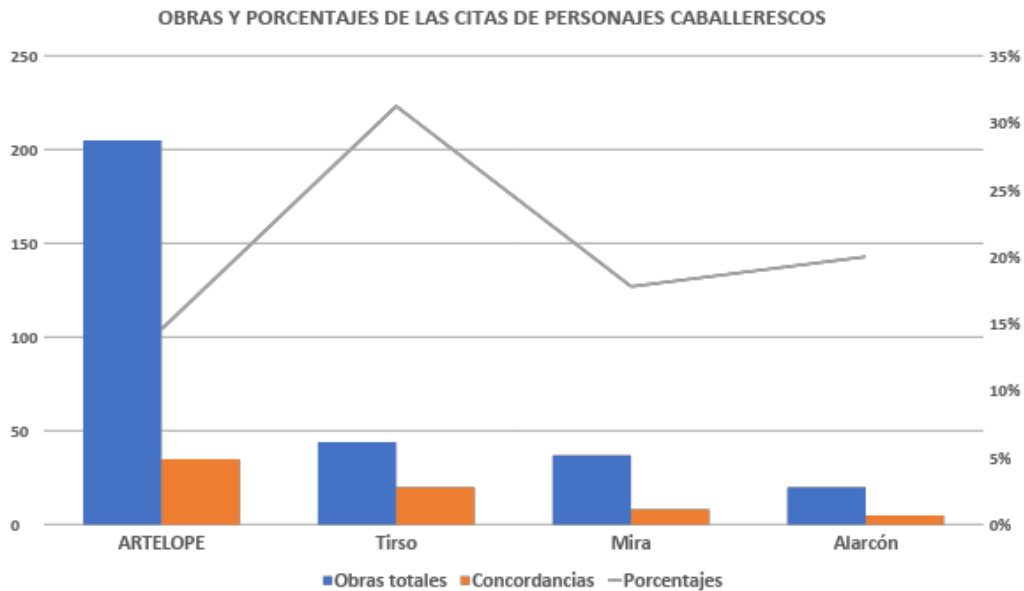


Figura 4: Concordancias en ARTELOPE e INTRATEXT, elaboración personal de los datos (30/10/2022).

En nuestro análisis mantuvimos por separado los datos de TESO y TEXORO, ya que estas herramientas no están dedicadas monográficamente a un solo autor, sino que incluyen casi 20 autores en el TESO y hasta 350 en TEXORO. Observamos, a partir de estas premisas, que en TESO los nombres investigados están presentes en un 11 por ciento de las obras (89 concordancias). En el caso de TEXORO, al contar con más de 2800 obras, se hace imposible la comparación gráfica con las demás bases de datos. Observamos que el nombre Amadís presenta 10 concordancias, seguido a distancia por Agrajes (32), Belianís y Gandalín (17).

Más allá de los números que miden la presencia de la selva de personajes caballerescos en el teatro del Siglo de Oro, quiero ahora centrarme en algunos ejemplos, entre los muchos que he catalogado en mi investigación, para subrayar cómo el análisis del contexto dialógico en el que se introducen los personajes caballerescos conlleva distintos matices que se reconocen en los distintos personajes y que apuntan a episodios

renombrados, principalmente amadisianos. Vamos pues a distinguir entre tres tipologías de contexto dramático:

1. entre criados
2. entre criados y nobles
3. entre nobles

1. Graciosos, criadas y el mundo caballeresco

Como era de imaginar, el personaje más citado para referirse a sus respectivos amos, infelices pero valientes en sus relaciones amorosas, es Amadís de Gaula. En *El cuerdo en su casa*, Leonor, criada de doña Elvira, habla con Mondragón, criado de don Fernando, mientras este está escondido detrás de la cama, cuando el marido de Elvira ha vuelto inesperadamente en plena noche.

LEONOR ¿Habrá sentido Amadís
 a don Fernando escondido?
 Habla sin hacer ruido. (vv. 2918-2920)¹⁰

Pero los criados no pierden ocasión para ponerse en la piel de sus amos, como comprobamos en *El ausente en el lugar*¹¹ donde Sabina y el gracioso Esteban dialogan:

SABINA ¿A quién te parezco, dí?
ESTEBAN A Oriana. ¿Yo a ti?
SABINA Al mismo Amadís de Gaula¹².

¹⁰ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0573_ElCuerdoEnSuCasa.php (cons. 30/08/2022).

¹¹ Para la datación y el género de esta comedia, ver Serralta (2001).

¹² Vega y Carpio (2007, 517, vv. 3077-3079). Abraham Madroñal en la nota apunta que los personajes de la obra «de alguna forma se proverbializan y como tal se citan en el siglo XVII» (Vega y Carpio, 2007, 530). El texto de esta comedia no está actualmente disponible en Artelope (cons. 25/08/2022).

junto a Ginebra; pero en la primera parte del *Quijote* (cap. 13) es sobre todo la que prepara los encuentros adúlteros de Lanzarote y Ginebra (Joset 1998), característica que se evidencia en la siguiente cita extraída de *Los hidalgos de la aldea* (Artelope) en la que Finea, hija de Celedón el alcalde hidalgo, habla con don Blas, hidalgo:

¿Lo que veis en mi persona,
no basta a obligar a amor?
¿Fue Amadís, fue Galaor
por la dama Quinaña
más estirado y galán? (vv. 1165-1169)¹⁵

Finea sigue con un listado de paralelismos entre personajes de la historia y de la literatura para subrayar sus dotes, concluyendo que «no he de casarme con vos, / si las dos Indias me dan» (vv. 1191-1192).

En *El testigo contra sí*¹⁶ encontramos dos momentos de la comedia en los que se utilizan citas de personajes caballerescos. En primer lugar, a principios del primer acto, entre la pareja de criados Morata, lacayo de Lisardo, y Sabina, criada de Otavia:

SABINA ¿Quién es este, tu señor?
MORATA Este, amiga, es Galaor,
 el hermano de Amadís.
 Desde que en Sevilla estamos,
 no hemos visto mujer
 que no selle a su placer
 la moneda que llevamos. (p. 1465, vv. 214-220)

Volveremos más adelante sobre la referencia a Galaor, quien destaca por ser posiblemente el segundo personaje amadisiano más citado.

¹⁵ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0669_LosHidalgosDelAldea.php (cons. 29/08/2022).

¹⁶ Vega y Carpio (2005b, 1441-1569). El texto de esta comedia no aparece actualmente en Artelope (cons. 30/08/2022).

2. Entre criados y amos, criadas y damas

La segunda cita de *El testigo contra sí*¹⁷ nos permite romper esa barrera interclasista de diálogos entre impares, es decir, entre criados y nobles. En este caso Morata, lacayo de Lisardo, con la dama Otavia, amada de su amo. Hay que subrayar que Morata destaca por ser un apasionado conocedor de héroes histórico-literarios como se puede apreciar en varias intervenciones (véase por ej. p. 1539 donde cita el caballo Babieca, Durandarte, el Cid y Gaiferos) amén del *Quijote* (de suerte que se han juntado.../ como Sancho y su rocín, p. 1466, vv. 253-254). Por otra parte, Sabina, criada de Otavia, cita a Olimpa y Vireno (v. 323), personajes ariostescos¹⁸, y los dos juegan graciosamente con Abindarráez y Moratarráez (vv. 932-933). Para justificar a Otavia que Lisardo abandonó a una dama de Madrid que le traicionaba:

MORATA Halló Lisardo un papel
 que la embiaba Amadís,
 no de confites de anís,
 sino de infamia cruel. (p. 1487, vv. 955-958)

Un ejemplo de diálogo entre capas sociales diferentes, sin intentos irónicos, procede de la obra *Siempre ayuda la verdad* que se había considerado de Tirso de Molina hasta que Alejandro García-Reidy en 2019 demostró que se trata de una obra de Lope de Vega¹⁹. En el cierre de la primera jornada, el criado Tello, después de haberle informado al rey sobre el duelo de Roberto y Vasco por el amor de doña Blanca, recibe el perdón de su amo, Vasco de Acuña, ya que esta delación ha llevado el rey a darle la mano de Blanca y el título de Conde de Ademira.

VASCO Ahora bien: yo te perdono
 Tello; mas pues eres sabio,
 advierte que entre los nobles
 se tiene a término bajo

¹⁷ Vega y Carpio (2005b). El texto de esta comedia no aparece actualmente en Artelope (cons. 30/08/2022).

¹⁸ Ver a este propósito la nota al v. 323 (Vega y Carpio, 2005b, 1556).

¹⁹ Para su definitiva atribución a Lope de Vega, ver García-Reidy (2019).

TELLO decir a nadie el favor.
Esos estilos tan altos
son del tiempo de Amadís;
que ahora hay muchos hidalgos
que cuentan lo que no han hecho
como si hubiera pasado²⁰.

En *La serrana de la Vera*, don Luis habla con su criado Abendaño en el tercer acto:

DON LUIS [...] en corrillos murmuran de mi hermana,
que ya la llaman todos “la Serrana”.
Cosas cuentan aquí de su osadía
que de Cirene²¹ no se dicen tales,
la que los hombres vivos dividía;
ni Amadís pudo hacer cosas iguales.
Tulia, Medea, Progne y Atalia,
y todas las más fieras que señales,
fueron piadosas si a Leonarda miras,
que en ella están las furias y las iras. (vv. 2275-2284)²²

En el primer acto de *El amigo hasta la muerte*, Julia comenta a don Bernardo, su enamorado, que ella está a punto de casarse con otro caballero, Octavio, que en principio sería el prometido de la hermana de Bernardo, doña Ángela. Guzmán, criado de esta última, asiste al diálogo y atribuye a Bernardo el papel de Amadís amante desesperado:

JULIA [...] Ya están medio concertados
mi padre y él.
BERNARDO Bien te diera
Ángela albricias si fuera
cierto.
GUZMÁN Ya habláis de picados

²⁰ La cita procede de las *Obras dramáticas completas* de Tirso en la que los versos no están numerados (*Siempre ayuda la verdad*, 1958, 475).

²¹ Cirene, ninfa de Tesalia, «llevaba vida salvaje [...] protegiendo los rebaños paternos [...]. Un día atacó sin armas a un león y, después de luchar con él, consiguió dominarlo» (Vega y Carpio, 2008, 1509 nota v. 2278).

²² Vega y Carpio (2008, 1477-1478). El texto de esta comedia no aparece actualmente en Artelope (cons. 30/08/2022).

¿para qué es amartelar,
Julia, a este pobre Amadís,
dar cominos por anís,
y tártagos, por azahar. (vv. 891-897)²³

En *El castigo del discreto*, en la tercera jornada, Roberto, criado de Felisardo, habla con la dama Hipólita, ama de su enamorada Inés, comentando los sentimientos entre los dos criados:

| | |
|----------|---|
| ROBERTO | Licencia para hablarte, en esta ausencia, pide aquí tu desatino aquel cuitado Amadís, aquel Macías o Mazo, que quiere darte un abrazo a la usanza de París. |
| HIPÓLITA | ¿De qué vienes tú tan triste? ¿Es fineza de criado? ¿Acaso Inés te ha flechado después que sus arcos viste? (vv. 2455-2465) ²⁴ |

En la abertura de *La burgalesa de Lerma* don Félix y don Carlos, galanes, se confiesan sobre los motivos de su presencia en Lerma para las famosas fiestas: el primero ha huido de los celos de Clavela. Les interrumpe Poleo, lacayo, con su comentario

Que venga por gusto ajeno,
un hombre de bien, sin ser
Amadís, ni don Quijote
en un rocín matalote
que era de una noria ayer? (vv. 72-76)²⁵

²³ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0487_ElAmigoHastaLaMuerte.php (cons. 30/08/2022). Edición de Josefa Badía Herrera para la Base de Datos Artelope. Basada en la edición de Badía Herrera para Prolope: Lope de Vega, «Comedia famosa del amigo hasta la muerte» en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012, Vol. II, pp. 1-175.

²⁴ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0550_ElCastigoDelDiscreto.php (cons. 30/08/2022).

²⁵ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0533_LaBurgalesaDeLerma.php (cons. 30/08/2022).

En la abertura del primer acto de *El leal criado*, Julio habla con su amo Leonardo quien ha viajado desde Milán, enamorado de oídas de la hermosura de Serafina:

JULIO Cuando pensé que a París
 trajo algún caso honroso,
 es pensamiento amoroso
 y una historia de Amadís.
 En esta edad lisonjera
 donde a penas hay verdad
 se engendra la voluntad
 de la fama novelera.
 Agora se entra el amor
 a un hombre por los oídos
 cuando todos los sentidos
 no hacen fe, ni dan valor.
 La fama de la hermosura
 de una mujer te ha engañado. (vv. 5-18)²⁶

Seguimos sobre el tema del enamoramiento de oídas con un ejemplo extraído de *El premio del bien hablar*: en la primera jornada, Martín, lacayo, le dice a su amo don Juan, quien le pide noticias de la belleza y la discreción de Lisarda:

Pues en llegando a hablar de la hermosura,
Diana es fea, Filomena oscura,
la doncella de Francia y la doncella
de Dinamarca, nones son con ella. (vv. 611-614)²⁷

Dejaremos para más tarde el comentario acerca de este personaje menor, la Doncella de Dinamarca, que acompaña a Oriana, porque se cita principalmente en los diálogos que tienen a mujeres nobles como protagonistas. Pero hay que subrayar que uno de los más originales ejemplos de diálogo entre mujeres, en este caso de distinta clase social, se encuentra en *El genovés liberal* de Lope de Vega. De hecho es muy raro que

²⁶ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0706_ElLealCriado.php (cons. 30/08/2022).

²⁷ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0821_ElPremioDelBienHablar.php (cons. 30/08/2022).

sea un personaje femenino quien haga referencia al mundo caballeresco, si no es en clave burlesca y con su par. En la primera jornada, Drusila, esclava de Alejandra, se entretiene hablando con Marcela, hija del Almirante de Francia:

MARCELA ¿Pues tan presto te ha rendido
 esto que llaman amor?

DRUSILA Si es rayo amor, su furor
 no puede ser resistido.
 Antiguamente miraba
 un galán a una doncella
 seis años primero que ella
 entendiese que la amaba.
 Hacía justas, torneos,
 motes, versos y otras cosas,
 a todo el mundo enfadosas,
 para decir sus deseos.
 Si en el campo la topaba
 y le daba alguna flor,
 aquel notable favor
 otros seis años duraba.
 Concertábanse casar
 y andaban un año en puntos
 antes que durmiesen juntos,
 aunque sobrase lugar.
 Por este amor se inventaron
 libros de caballerías,
 mas como ya en nuestros días
 todas las cosas llegaron
 a la perfección que ves,
 [...]

 Y así el gozar, si es que ha dado
 gusto una dama, remite
 amor, que esta ley permite
 al dinero o al agrado.
 Si tú me agradas a mí,
 ¿para qué te he traer
 en mirar o responder
 ni andar de aquí para allí?

MARCELA ¡Válgate Dios por fregona,
 esclava, dama o quien eres! (vv. 868-925, cursiva añadida)²⁸

3. Damas, caballeros y las lecturas refinadas

En lo que atañe a los nobles, hay que subrayar que el más alto número de referencias en contexto solo noble pertenece a las damas, quienes demuestran un conocimiento más detallado de las aventuras caballerescas, pues citan a un abanico más extenso de personajes. Uno de los ejemplos más llamativos se presenta en la comedia de Lope de Vega titulada *Al pasar del arroyo*, escrita para celebrar la entrada en Madrid de la princesa francesa, Isabel de Borbón, en diciembre de 1615, acontecimiento que se describe en la misma pieza²⁹. En el tercer acto encontramos dos citas enriquecidas de materia caballeresca, las dos en boca de Lisarda. La dama, hablando con don Carlos, afirma que ella ha estado en una novena y se queja porque el caballero ha salvado a otra dama:

Darle coche y como en jaula
gorgear bachillerías
parecen caballerías
del mismo Amadís de Gaula. (vv. 2646-2649)
[...]
[...] ¿Es el Cid
vuesa merced, por ventura?
¿Amadís o Esplandián?
Los que obligados están
a emprender toda aventura?
¿Pasó Urganda por ahí?
¿Qué le dijo la doncella
de Dinamarca? (vv. 2673-2680)³⁰

Como apuntan los mismos editores de la comedia, Lisarda «con sarcasmo compara las hazañas de Carlos con las [de] varios héroes caballerescos»

²⁸ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0647_ElGenovesLiberal.php (cons. 30/08/2022).

²⁹ Sobre el acontecimiento histórico y la pieza, ver Maurel (1982) y el estudio de la edición (Vega y Carpio, 2013b, 656-657).

³⁰ Vega y Carpio (2013b, 779-780). Cito la edición de B. Zanusso y J.E. Laplana Gil (vol. XII.1).

(Vega y Carpio 2013b, 779) mezclando historia y ficción. En la segunda cita Lisarda acusa a su hermano don Luis: «Tú eres lindo Galaor, / no ves mujer que no quieras» (Vega y Carpio 2013b, 735, vv. 1518-1519), y de este modo la pieza se convierte en una de las más interesantes muestras del uso de las citas caballerescas, y en concreto del ciclo amadisiano, en boca de un personaje noble y femenino³¹.

Las continuaciones del ciclo amadisiano merecen escasa atención en el teatro barroco, pero es llamativo que en este caso sea el libro, más que el personaje, lo que se convierte en objeto de referencia, como pasa con *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva. En *La malcasada* de Lope de Vega, Lisardo se enfrenta con el capigorrón Millán en una tirada de octavas reales:

| | |
|---------|---|
| LISARDO | Brava aventura. |
| MILLÁN | ¿Intentarásla tú? |
| LISARDO | Cuando Lucrecia tuviese más gigantes y serpientes que tiene el libro de Amadís de Grecia. (vv. 1116-1119) ³² |

Finalmente podemos subrayar que muy pocos personajes menores tuvieron renombre, según nuestras estadísticas, y, entre estos, destaca Agrajes, quien fue un personaje del *Amadís primitivo* que pasó a la tradición popular en frase hecha («agora lo veredes dijo Agrajes»). Aunque, como demostró Martín de Riquer, la misma expresión no está presente como tal en Montalvo ni es morfológicamente conforme a su refundición, que nunca presenta la forma «veredes» sino «veréys» (1987, 39-41). A este propósito, Marín Pina afirma que

de la prolífica familia amadisiana, Agrajes, primo de Amadís de Gaula, es, no obstante, el que mejor lleva el paso de los siglos, pues la cita textual de sus palabras: “Agora lo veredes, dixo Agrajes”, con el verbo dicendi

³¹ Dejo para otra ocasión el análisis del personaje de Galaor, hermano de Amadís de Gaula, que en todas las referencias rastreadas confirma la fama de donjuán, como es de esperar, y de la Doncella de Dinamarca, hermana de Durín y esposa de Gandalín, al servicio de Oriana, y que se cita tan solo en otras dos comedias de Lope. En la búsqueda en Artelope, los resultados que se brindan buscando «Dinamarca», son siete obras pero cuatro de ellas remiten a la geografía del país y solo tres a la «doncella de Dinamarca» (Artelope, cons. 04/08/2022).

³² Artelope: <https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0725-LaMalcasada.php> (cons. 30/08/2022).

inclusive, se lexicalizó y se convirtió en una frase proverbial propia de retos y desafíos, habitual en tiempo de Cervantes y todavía hoy registrada en diccionarios y repertorios de proverbios y frases hechas (Marín Pina, 2013, 60)³³.

Así exactamente se cita con su frase en *La sortija del olvido*. Es el músico Lirano quien habla con un criado en el segundo acto, dejando bien claro de donde sale la referencia:

| | |
|--------|--|
| CRIADO | Lirano amigo, buen principio diste a nuestra dicha. |
| LIRANO | Estaba por deciros lo que en el libro de Amadís Agrages, porque «allá lo veredes», caballeros. (vv. 1327-1330) ³⁴ |

Conclusiones

Volviendo a relacionar los datos cuantitativos con las referencias textuales, se puede subrayar cómo el porcentaje más alto en el corpus considerado y el homenaje más extenso y detallado a los libros de caballerías, lo encontramos en una pieza de Tirso de Molina³⁵. En el acto primero de *Amar por señas* don Gabriel y el lacayo Montoya se encuentran en una verdadera hazaña:

| | |
|---------|---|
| GABRIEL | Es una casa encantada. |
| MONTOYA | ¡Encantada! ¿Desvarías? ¿Qué dices? |
| GABRIEL | ¿Qué he de decir, si no hay por donde salir? |
| MONTOYA | Libro de caballerías alquilaba mi ración, donde topaba Amadises, Esplandianes, Belianises, |

³³ Ver también el *DINAM*. *Diccionario de nombres del ciclo amadisiano* (<http://dinam.unizar.es/>).

³⁴ Vega y Carpio (2013b, 302).

³⁵ Colección de obras de Tirso de Molina, Biblioteca IntraText <http://www.intratext.com/IXT/ESL0630/P6.HTM#1OE> (cons. 29/08/2022).

que de región en región,
por barbechos y restrojos
descuartizando gigantes,
deshacían, siendo andantes,
los tuertos, y aun los visojos;
donde sabios de ventaja
encantaban de una vez
princesas de diez en diez,
por “quítame allá esta paja”;
mas siempre estos hechiceros
que los más eran traidores -- ,
encantando a sus señores,
dejaban los escuderos.
¿Quieres apostar, señor,
que los monsiures caídos
nos embaulan, ofendidos
de su afrenta y tu valor?
Tenlo por cierto.

GABRIEL

En el segundo acto, hablando con Armesinda, dama-niña hija del duque de Lorena, Montoya vuelve a lucir su conocimiento del mundo caballeresco, pero también ariostesco y quijotesco.

| | | |
|-----------|--|---------------|
| ARMESINDA | (Éste es loco.) | <i>Aparte</i> |
| MONTOYA | ¿Sois la infanta Lindabrides, a lo Febo, a lo amadisco, Oriana, Gridonia, a lo Primaleón, Micomicona, a lo Panza, o a lo nuevo quijotil, Dulcinea de la Mancha? ¿Qué desmesura vos puso en tanta cuíta? ¿Qué fadas, qué Artús encantadero tal ferrosura maltrata? ¿Quién vos fizo tuerto o vizco? ¡Mal haya el torno, mal haya el sortijo de Brunelo, si quien vos busca no os halla! No os le volváis a la boca. | |

ARMESINDA Hombre, ¿sabes con quién hablas?
MONTTOYA Con Angélica la bella,
 tan bella como bellaca;
 si no, dígalo Medoro,
 aquel morisco sin barbas,
 que diz que la fizo dueña
 en una choza de paja.
ARMESINDA Descortés, descomedido...
 [...]
MONTTOYA Juzgue ahora, siendo alcalda,
 si es maravilla que crea
 que de Medusas y Urgandas
 está este palacio lleno,
 y que alguna nigromanta
 enmaga con su hermosura
 a cuantos viven en casa³⁶.

Finalmente, quisiera subrayar que, en mi opinión, a través de las citas puntuales de personajes caballerescos esparcidas a lo largo de varias decenas de textos teatrales, la memoria de este género revive y sobrevive a lo largo del siglo XVII. Si en este trabajo nos hemos ocupado de nombres famosos, cabe destacar que algunas veces se presentan referencias de raigambre general que apuntan hacia una de las características más apreciada (y criticada)³⁷ de los libros de caballerías: el mundo de seres fantásticos que puebla sus páginas con sierpes, gigantes y dragones, a veces presentes en relaciones que los convocan sólo con la palabra, otras veces llevados materialmente a la escena, como ocurre en el *Palmerín de Oliva*, una de las más hermosas piezas del teatro caballeresco que nos sorprende trayendo a las tablas a una mujer que se convierte en sierpe. La comedia hasta hace poco había sido atribuida a Montalbán, pero en época muy reciente Germán Vega García-Luengos (2023) ha demostrado, gracias al análisis estilométrico, que se trata de una colaboración entre Lope de Vega y su discípulo predilecto. Así hemos vuelto al Fénix de los ingenios y a su pasión por el mundo caballeresco y

³⁶ Colección de obras de Tirso de Molina, Biblioteca IntraText <http://www.intratext.com/IXT/ESL0630/P7.HTM#2YB> (cons. 29/08/2022).

³⁷ Sobre la recepción crítica del género caballeresco entre sus contemporáneos, ver Sarmati (1996).

por los «monstruos encantados» que abrieron este trabajo y que me permiten concluir con una cita tomada de *El premio de la hermosura* en la que Cirsea se va de la escena, no sin antes ordenar:

Poned mis dragones, ¡hola!,
al carro negro, en que espanto
las celestiales antorchas,
que habemos de ir yo y mi hija
al Oriente, donde a solas
hablemos a Leuridemo. (vv. 1408-1413)³⁸

Los libros de caballerías son una continua fuente de inspiración para los dramaturgos del Siglo de Oro. Estos acuden a los personajes por sus valores modélicos en las situaciones sentimentales más enredadas. Quedan patentes de esta forma las connotaciones proyectadas sobre cada uno de ellos. La cita caballeresca tiene, en mi opinión, una doble vertiente: por una parte apunta a los valores del personaje aludido, por otra representa la sinécdoque del libro al que se refiere. De este modo, tanto el público menos experimentado, como el lector más apasionado de literatura caballeresca pueden disfrutar del juego que el dramaturgo en su momento decidió engastar en su pieza.



Bibliografía citada

- Artelope*. Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega: URL: < <https://artelope.uv.es> > (cons. 21/09/2023).
- Cuéllar, Álvaro; Vega García-Luengos, Germán *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*. 2022. URL: < <http://etso.es/texoro> > (cons. 21/09/2023).
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2005.

³⁸ Artelope: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820_EIPremioDeLaHemosura.php (cons. 30/08/2022)

- DINAM. *Diccionario de nombres del ciclo amadisiano* URL: <<http://dinam.unizar.es/principal.html>> (cons. 21/09/2023).
- García-Reidy, Alejandro, «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, 103.4 (2019), pp. 493-510.
- IntraText Digital Library: Colección de obras de Tirso de Molina, Biblioteca IntraText URL: <<https://www.intratext.com/IXT/ESL0630/P7HIM#2YB>> (cons. 21/09/2023).
- Joset, Jaquet «Aquella tan honrada dueña Quinaña», *Anales Cervantinos*, 34 (1998), pp. 51-59. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1998.004>>
- Leiva Ramírez de Arellano, Francisco, *Amadís y Niquea*, estudio y edición crítica de Claudia Demattè, Colección Digital *Teatro Caballeresco*, vol. 1. Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022. URL: < <https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-y-niquea-1158720/> > (cons. 21/09/2023).
- Lucía Megías, José Manuel, «La edición crítica hipertextual: la superación del incunable del hipertexto», en *Lecturas y textos en el siglo XXI: nuevos caminos en la edición textual*, Universidad de Jaén, Jaén, 2007. URL: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/6517/>> (cons. 21/09/2023).
- Marín Pina, M. Carmen, «Citas caballerescas apócrifas en el *Quijote*», *Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione*, 8 (2013), pp. 51-67.
- Mastodoro, Nicola, «The IntraText Digital Library: XML-Driven Online Library Based on High Accessibility, Lexical Hypertextualization and Scholarly Accuracy in Philological / Textual Notations», en *Research and Advanced Technology for Digital Libraries. ECDL 2002. Lecture Notes in Computer Science*, Maristella Agosti y Costantino Thanos (ed.), vol. 2458, Springer, Berlin, Heidelberg, 2002 <https://doi.org/10.1007/3-540-45747-X_52>
- Maurel, Serge, «*Al pasar del arroyo*, de Lope de Vega, ou la philosophie aux champs moquée», *Bulletin Hispanique*, 84/1-2 (1982), pp. 41-59. <<https://doi.org/10.3406/hispa.1982.4461>>.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Don Florisel de Niquea*, Giulia Tomasi (ed.), en *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Segundo tomo de comedias*, vol. 2.2, Reichenberger, Kassel, 2020, pp. 125-295.

- Riquer, Martín de, «Agora lo veredes, dixo Agrajes», en *Estudios sobre el «Amadís de Gaula»*, Barcelona, Sirmio, 1987, pp. 7-53.
- Sarmati, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento): un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- Serralta, Frédéric, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: El ausente en el lugar, de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló (ed.), 2001, pp. 85-94.
- TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro*. URL: < <https://www.proquest.com/teso> > (cons. 21/09/2023)
- Tirso de Molina (Gabriel Téllez), *Siempre ayuda la verdad*, en *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed.), Madrid, Aguilar, 1958, vol. 3, pp. 459-503.
- Vega y Carpio, Lope de, *La fábula de Perseo, o, La bella Andrómeda*, Michael D. McGaha (ed.), Kassel, Reichenberger, 1985.
- , *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*, Guillem Usandizaga (ed.), en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, (ed.) Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a, I, pp. 293-450.
- , *El testigo contra sí*, José Enrique Laplana (ed.), en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (ed.), Lérida, Milenio, 2005b, III, pp. 1441-1569.
- , *El ausente en el lugar*, Abraham Madroñal (ed.), en *Comedias. Parte IX*, Marco Presotto (ed.), Lérida, Milenio, 2007, I, pp. 419-535.
- , *La serrana de la Vera*, Lola González (ed.), en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Enrico di Pastena (ed.), Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, III, pp. 1391-1519.
- , *Cartas*, Donald McGrady (ed.), Newark, Delaware, Juan de la Cuestas, 2013a.
- , *Al pasar del arroyo*, Beatrice Zanusso y José Enrique Laplana Gila (ed.), en *Comedias. Parte XII*, José Enrique Laplana Gil (ed.), Madrid, Gredos, 2013b, I, pp. 649-802.
- , *El desconfiado*, José Javier Rodríguez Rodríguez (ed.), en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Natalia Fernández Rodríguez (ed.), Madrid, Gredos, 2014, I, pp. 713-842.

- , *Cartas (1604-1633)*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.
- Vega García-Luengos, Germán, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega*, 29 (2023), pp. 469-544.



Rojas Zorrilla y la materia caballeresca

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Abstract

En este trabajo se analiza la materia caballeresca que aparece en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla. En su corpus dramático encontramos dos obras, *Los celos de Rodamonte* y *El jardín de Falerina* —esta última escrita en colaboración con Antonio Coello y Calderón—, que se inspiran en fuentes caballerescas, en particular, de los poemas caballerescos italianos de Boiardo y Ariosto. Se estudian estas dos comedias en relación con sus fuentes y se recogen al final alusiones ocasionales a personajes caballerescos que se encuentran en otras obras de Rojas Zorrilla.

Palabras clave: Rojas Zorrilla, comedias de caballerías, fuentes caballerescas italianas, jardines encantados, materia caballeresca.

This paper analyzes the chivalric matter that appears in the theater of Francisco de Rojas Zorrilla. In his dramatic corpus we find two works, *Los celos de Rodamonte* and *El jardín de Falerina* —the latter written in collaboration with Antonio Coello and Calderón de la Barca—, which are inspired by chivalric sources, in particular, from the Italian chivalric poems of Boiardo and Ariosto. These two comedies are studied in relation to their sources, and occasional allusions to chivalric characters found in other works by Rojas Zorrilla are collected at the end.

Keywords: Rojas Zorrilla, chivalric comedies, Italian chivalric sources, enchanted gardens, chivalric universe.



Los poemas caballerescos italianos despertaron el interés de los lectores españoles del siglo XVI. Boiardo y Ariosto, en primera instancia, pero también Berni, Tasso y otros autores, tuvieron cierta influencia en distintos géneros literarios del Renacimiento y del Barroco español, entre los que destaca el teatro. A la difusión de los dos grandes poemas caballerescos italianos en España ayudaron las traducciones de Jerónimo de Urrea en 1549 del *Orlando furioso* y de Francisco Garrido de Villena en 1555 del *Orlando enamorado*¹.

¹ Hemos empleado la traducción de *Orlando furioso* de Jerónimo de Urrea en su edición de la editorial Planeta (Ariosto, 1988), y la de *Orlando enamorado* a partir de la tesis doctoral de Aguilá Ruzola (2013).

En el teatro del Siglo de Oro contamos con un buen número de comedias de caballerías que fueron bien recibidas por un público muy familiarizado con los personajes del ciclo carolingio, popularizados a través de estos dos poemas épico-caballerescos italianos y también por medio del romancero, como, por ejemplo, los romances ariostescos de Pedro de Padilla.

Los temas caballerescos tuvieron presencia en el teatro desde muy pronto. Baste recordar las tragicomedias de Gil Vicente tituladas *Don Duardos* y *Amadís de Gaula*. Se difundió sobre todo en el ámbito cortesano, tal y como señala Antonucci (2006, 74). Su punto de partida eran las leyendas carolingias, los libros de caballerías y los viejos romances, pero el impulso fundamental lo recibieron de los poemas de Boiardo y Ariosto, que recrearon estas historias y las dotaron de un trasfondo sentimental y un tono irónico. Parducci (1934a, 1934b y 1937) analizó hace muchos años el influjo de estos dos poetas en el teatro español del Siglo de Oro, tarea en la que profundizó Chevalier extendiendo su análisis a otros géneros (1966 y 1968)².

El primer Lope, por ejemplo, cultivó bastante la variante de la comedia de caballerías. Curiosamente, no se inspira nunca en libros de caballerías españoles, sino que prefiere temas ariostescos (*Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay* y la atribuida *En un pastoral albergue*) o la «materia carolingia» o «de Francia» (*El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, *El marqués de Mantua*, *Los palacios de Galiana*, *La mocedad de Roldán* y *Las pobrezas de Reinaldos*) (Antonucci, 2006). De la última década del siglo XVI y el primer lustro del XVII conservamos hasta diez piezas suyas inspiradas en las hazañas de Carlomagno y sus pares (Pedraza Jiménez, 2022, 155-158 y 186-187). Esta serie se frenó en seco tras la parodia que realizó Cervantes en el primer *Quijote*. El Fénix no volvió a esta materia hasta el verano de 1611, cuando escribió *El premio de la hermosura* para satisfacer una demanda de la reina Margarita de Austria (Pedraza

En esa misma tesis (2013, 50) se puede consultar la lista de ediciones de las traducciones de estas dos obras.

² En los últimos tiempos, varios estudiosos han dedicado una atención específica a esta variante dramática; ver Demattè (2005) y las actas de las Jornadas tituladas *La comedia de caballerías* editadas por Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello (2006).

Jiménez, 2022, 187). La obra fue representada en Lerma en 1614, ya muerta la reina.

La materia cobró fuerza de nuevo en espectáculos cortesanos. Vélez de Guevara escribió *El caballero del Sol* para las fiestas de Lerma de 1617 (Crivellari, 2010) y el conde de Villamediana organizó en Aranjuez en 1622, para celebrar el cumpleaños del joven rey Felipe IV, una espectacular representación titulada *La gloria de Niquea*, sobre episodios de *Amadís de Grecia* y de *Florisel de Niquea* (Pedraza Jiménez, 1992, xii-xiii).

Calderón cultivó el género con frecuencia. Valbuena Briones (1969, 1847-2152) agrupó siete de sus dramas bajo el rótulo de «comedias novelescas», cuya inspiración está en la tradición de las caballerías: *La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina* (zarzuela en dos jornadas), *Argenis y Poliarco*, *El Conde Lucanor*, *Auristela y Lisidante*, *El castillo de Lindabridis* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. A ellos hay que añadir *El jardín de Falerina*, escrita en colaboración con Rojas y Coello, de la que vamos a tratar.

Las aventuras que conforman el argumento de estas piezas se desarrollan siempre en paisajes exóticos y en espacios alejados de cualquier referencia a la cotidianidad; en ellas abundan los lances sorprendentes e inverosímiles, y elementos mágicos y maravillosos que requerían un gran aparato escenográfico. No faltan tampoco los fenómenos naturales sobrecogedores (tormentas terrestres y marítimas, rayos, terremotos, volcanes...) y los animales fantásticos (especialmente dragones, toros o serpientes), tan característicos de los relatos caballerescos, materia prima ideal para el teatro de aparato que trajeron los ingenieros italianos y que fascinaba a la corte española. Todo ello venía aderezado con efectos musicales y canciones que subrayaban líricamente las tensiones dramáticas. Además, contaban con el contrapunto cómico y la mirada materialista y escéptica de la figura del donaire.

Solo dos obras del corpus dramático de Rojas Zorrilla se relacionan con este mundo caballeresco, *Los celos de Rodamonte* y *El jardín de Falerina*, y la segunda de ellas fue escrita en colaboración con sus amigos Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca.

1. *Los celos de Rodamonte*

Los celos de Rodamonte fue publicada en 1640 en la *Primera parte de comedias* de Rojas Zorrilla³. No hay noticias sobre el estreno de esta comedia, pero se conserva un documento en el que se advierte que el 21 de marzo de 1635 Rojas tenía escritas una serie de comedias entre las que se encuentra este título⁴.

La historia que presenta había sido tratada anteriormente por Lope de Vega en una comedia del mismo título⁵, que, según la crítica, resulta poco lograda desde el punto de vista dramático; incluso es calificada de monstruosa por Menéndez Pelayo⁶. *Los celos de Rodamonte* de Lope fue escrita en los años juveniles del Fénix, y las fechas que se barajan oscilan entre finales del siglo XVI y principio del XVII: 1587 o 1588 (Chevalier, 1966, 435), antes de 1596 y probablemente en 1593 (Morley y Bruerton, 1968, 52, 239-240) y 1602 (Menéndez Pelayo, 1949, VI, 366).

La obra de Lope lleva al tablado la locura y los celos del moro Rodamonte, abandonado por su prometida Doralice que prefiere a otro caballero que se llama Mandricardo⁷. Esta historia de los celos de Rodamonte había dado pie a un buen número de romances españoles, aunque como señala Chevalier, «los poetas españoles gustan de atribuir al fiero Rodamonte sentimientos apasionados y amorosos lamentos que no tienen ningún equivalente en la obra de Ariosto ni en la de Boiardo»⁸.

La pieza de Rojas Zorrilla no destaca especialmente dentro de su corpus dramático. Cotarelo y Mori (1911, 152) señaló acertadamente lo siguiente:

³ Ha sido publicada en el volumen II de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla (2009, 443-586). Citaremos por esta edición.

⁴ Los otros títulos citados son *Los encantos de Medea*, *Casarse por vengarse*, *Los mentirosos*, *Los privilegios de las mujeres*, escrita con Antonio Coello y Calderón de la Barca, y *Santa Isabel, reina de Portugal* (Rubio y Martínez Carro, 2006).

⁵ La obra se publicó en *Doce comedias de varios autores*, Tortosa, 1638, ff. 191r-218v, a nombre de Mira de Amescua.

⁶ «Esta comedia es una de las peores y más monstruosas de su género» (Menéndez Pelayo, 1949, 368).

⁷ Lope de Vega aludió en distintas comedias a este triángulo amoroso: *El mesón de la corte*, *Los locos de Valencia*, etc.

⁸ Chevalier (1968, 65). En esta obra recoge un centenar de composiciones inspiradas en el *Orlando Furioso* y cuatro derivadas del *Orlando enamorado* (Chevalier, 1968, 15).

No se propuso hacer una obra regular, sino acumular lances y aventuras extraordinarias según le ofrecía el tema de los celos desaforados de Rodamonte en fugas, batallas, encantos, bravezas y otros desatinos caballerescos agrupados por el Ariosto, de quien tomó el asunto.

Desde su título, la comedia remite también al famoso episodio del *Orlando furioso*: el enfrentamiento entre Rodamonte y Mandricardo por el amor de la hermosa Doralice. Algunos investigadores, como Parducci (1937, 180-188) o Chevalier (1966, 435), concuerdan en subrayar la autonomía y originalidad del dramaturgo toledano que del mito literario utiliza solamente el tema de los celos y los nombres de los protagonistas. De Lope toma poco más que el nombre del mago Laurino.

En su obra Rojas elimina personajes, reduce la historia al episodio de los celos, concentra la acción en tres días y, aun manteniendo ciertos elementos fantásticos (el hipogrifo, el mágico Laurino y sus hechizos, el palacio encantado, etc.), los utiliza con menor insistencia, presentando una intriga bastante complicada. No parece que el resultado final haya sido muy acertado, tal y como señala Chevalier⁹.

El enredo empieza con un matrimonio concertado: el que une a la hija del rey de Granada, Doralice, con el rey de Argel, Rodamonte. Este personaje en el romancero español es símbolo de valor y ferocidad. En cambio, Mandricardo es caracterizado positivamente, aunque mantiene en parte la imagen transmitida por Lope del forzado tártaro que arranca los troncos de los árboles para usarlos como armas, como señala el gracioso Barahúnda:

[...] gallardo Mandricardo,
aquel tártaro soberbio
que en este fragoso espacio
rige un pino por bastón,
doma un monte, espera un rayo. (vv. 358-362)¹⁰

El furor celoso de Rodamonte surge en la obra de Rojas a causa de la traición de Doralice. Precisamente, esta figura es la que más se

⁹ Para Chevalier (1966, 436), «la tentative de Rojas se solde par un échec».

¹⁰ Otros ejemplos en los vv. 623 y 1809.

transforma, ya que engaña por tres veces al tosco Rodamonte y se entrega a Mandricardo en el palacio de Laurino. Ya desde el principio muestra descontento con el prometido que le ha caído en suerte, por «aquella bruta aspereza, / aquel gigante membrudo, / todo rigor, todo fuerza» (vv. 686-688) y, al encontrar a Mandricardo que busca a su hermana Celaura, huye con él, fingiendo un rapto¹¹. La primera jornada, por consiguiente, se cierra con una persecución frustrada, mientras que la segunda comienza al amanecer después de que Doralice se haya entregado a su amante. El celoso Rodamonte llega al palacio de Laurino en busca de su amada y tiene que soportar la provocación del gracioso Barahúnda, que le dice irónicamente lo siguiente:

Tu querida Doralice
en este mismo aposento
ha estado con Mandricardo.
Yo no sé lo que hicieron,
porque solos se quedaron,
mas sé lo que hacer pudieron. (vv. 1692-1697)

Laurino deja en plena oscuridad el palacio, pero Rodamonte logra encontrar a Doralice que finge estar hechizada y termina escapándose de nuevo. Algo similar ocurre poco después, en otro lugar cerrado, la cabaña, donde Doralice se queda atrapada de nuevo con Rodamonte. El engaño es aún más complicado. Al no poder salir del lugar, la dama embauca al prometido haciéndole creer que le estaba buscando, porque un caballero –que en realidad es Mandricardo al que Rodamonte no conoce físicamente– acaba de librarla de su raptor. Cuando Mandricardo vuelve, se va con la dama y con los agradecimientos del moro nuevamente burlado.

La tercera jornada arranca con los malos presagios habituales de la acción trágica: en su huida, Doralice cae del caballo. No obstante, los amantes consiguen refugiarse de nuevo en el palacio de Laurino y, cuando llega Rodamonte, Mandricardo está dormido a causa de una pócima,

¹¹ El rapto de Doralice por Mandricardo aparece en el canto XIV del *Orlando furioso*. En el canto XVII se desarrolla la rivalidad entre Rodamonte y Mandricardo y, finalmente, en el canto XXIV (94-113), el combate entre ambos interrumpido por los ruegos de Doralice.

que, en realidad, debería haber bebido Rodamonte, de modo que no puede socorrer a su amada. La dama hace creer a Rodamonte que ella misma ha matado a Mandricardo y se marcha con él. El rey de Argel la encierra en el palacio de Laurino, al que él mismo había dado muerte anteriormente. Es entonces cuando el celoso moro se da cuenta de que Mandricardo está vivo y que Doralice le ha engañado nuevamente. Su decisión es implacable:

¡Vive aquella hermosa esfera
que de luces se tachona,
vive el sol a cuyos rayos
es el mundo esfera corta,
que he de hacer una venganza,
la más ardua y portentosa
que en los anales del tiempo
han de escribir las historias!
¡Agora de mis suspiros
y de mis celos agora,
a inficionar estas selvas
brote el pecho su ponzoña! (vv. 3009-3016)

Su venganza consiste en prender fuego a la torre del palacio donde están encerrados los amantes. Sin embargo, el celoso Rodamonte muere a manos de Roldán y la pareja se salva. Significativamente, la pieza se cierra, según el texto publicado en la *Primera parte de comedias...* (1640), con estos versos que aluden a la configuración genérica de la obra:

Y aquí felice fin tenga
la historia de Rodamonte,
sus celos y su tragedia. (vv. 3170-3172)

Es un final feliz para los amantes, pareja principal de la comedia (a pesar del título) y una tragedia para Rodamonte, que termina falleciendo y sin poder vengarse. En cambio, en una suelta antigua de esta comedia¹², probablemente impresa en los años treinta del siglo XVII, se altera

¹² Se trata de la suelta sin pie de imprenta conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), signatura T/55334/11.

el final y se anuncia, tras la muerte de Doralice y Madricardo, una continuación de la historia:

BARAHÚNDA Y en otra segunda parte
que hay, os promete el poeta,
dará fin a Rodamonte.
RODAMONTE Pues solo os propuso en esta
sus celos. Y de los celos
da fin en esta tragedia. (f. 16v)

La comedia de Rojas gira en torno a una alocada persecución marcada por los engaños de la dama y el furor celoso de Rodamonte. Asistimos a un cruce continuo de personajes que se buscan y que se encuentran con quien no quieren. La acción discurre por distintos escenarios en donde los encuentros y las huidas se suceden. A ello, se añade una mujer decidida, Doralice, que sale de las situaciones peligrosas con mentiras ingeniosas, engañando hasta tres veces a su prometido. Esos tres engaños femeninos corren paralelos con los tres duelos que quieren llevar a cabo los protagonistas masculinos, un elemento más que separa la pieza de Rojas Zorrilla de la de Lope.

Rojas Zorrilla adopta solamente algunos elementos del mundo caballeresco (los nombres de los personajes, la toponimia, el marco bélico, etc.) que, sin embargo, reelabora de manera original. En su momento, Parducci (1937, 186) indicó que el modelo ariostesco se entrevé, aunque desde muy lejos, en el episodio de la llegada de Doralice montada en el hipogrifo, que rememora la venida de Melissa en el *Orlando furioso* (VIII, 18); el mismo hispanista, sin embargo, señaló cómo algunos de los acontecimientos que podrían presuponer una relación con la fuente italiana, como es el caso de las referencias a las batallas de Marsella o de Arles, derivan de la comedia de Lope de Vega.

La conclusión de Elena Marcello (2007, 279), tras comparar detalladamente la obra de Lope con la de Rojas, es muy clara:

Tanto el motivo de los celos, como la figura de Rodamonte, sugieren a Lope y a Rojas Zorrilla planteamientos teatrales muy diversos. El primero opta por la acumulación de episodios diversos y la voluntad de instaurar un paralelo con el arquetipo de Orlando; el segundo diluye el referente ariostesco, transformando

a los protagonistas del enredo en artífices de su propio destino, con una sola excepción: el guerrero que da nombre a la comedia, quien de rudo, pero esforzado, caballero moro se convierte en víctima, torpe e ingenua, de los ardides femeninos.

2. *El jardín de Falerina*

En este caso la comedia nos ha llegado únicamente a través del manuscrito 17.320 de la Biblioteca Nacional de España, y la primera edición impresa tuvo que esperar hasta 2012¹³. Las razones de este olvido son difíciles de precisar.

Tras el éxito que había supuesto la colaboración de Cosme Lotti y Calderón en *El mayor encanto, amor*, espectáculo preparado para la noche de San Juan de 1635 pero aplazado por la guerra y estrenado el 29 de julio (Ulla, 2014), debió surgir el proyecto de una nueva fiesta real, y se recurrió de nuevo a Calderón, que se asoció con Rojas y Coello para escribir la obra titulada *El jardín de Falerina*. El estreno tuvo lugar el 13 de enero de 1636, probablemente en el salón del Alcázar. De las acotaciones de estas dos obras se deduce que algunos de los efectos escenográficos, luminotécnicos y sonoros fueron similares y es probable que se utilizaran los mismos mecanismos escénicos, como bien ha estudiado Felipe Pedraza (2022, 171-184). Quizá algunos de los elementos rechazados por Calderón para el espectáculo mitológico de la noche de San Juan de 1635 fueron utilizados para la fiesta de enero de 1636. Además, la batalla de los coros del amor y del olvido de esta obra (vv. 1753-1804) recuerda una escena de la tercera jornada de *El mayor, encanto amor*, de Calderón de la Barca, en la que se produce la contienda entre la guerra que llama a Ulises y el amor que le ofrece Circe (vv. 2509-2873).

Rojas, Calderón y Coello se inspiraron para componer la obra en algunos pasajes del *Orlando innamorato*, de Matteo Boiardo, y del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, y de algunas obras españolas derivadas de ellas. Por ejemplo, se glosa extensamente en el acto segundo (vv. 1243-

¹³ La edición corrió a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal y se publicó en la editorial Octaedro de Barcelona. Citaremos por esta edición.

1474), el romance gongorino «En un pastoral albergue...», escrito en 1602, que describe, con gran belleza y plasticidad, el momento en que el paladín descubre que Angélica se ha enamorado y entregado a Medoro, un moro al que encontró herido en el campo de batalla.

Sin embargo, la comedia escrita en colaboración no parece tener influencia de los poemas épicos que prolongaron en nuestra lengua el universo literario de Boiardo y Ariosto, entre los que destacan *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto y *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega.

Boiardo y Ariosto son, efectivamente, la fuente última de la trama argumental de esta comedia. Lo más probable es que los tres autores conocieran directamente los textos italianos, cuyas reimpresiones circulaban por toda Europa, pero también disponían de dos traducciones españolas en octavas: la de Francisco Garrido de Villena del *Orlando enamorado* (Valencia, 1555) y la de Jerónimo de Urrea del poema ariostesco (Amberes, 1549), ambas con numerosas reimpresiones durante el siglo XVI y principios del XVII.

2.1. *El jardín encantado*¹⁴

De la obra de Boiardo nuestros tres poetas tomaron el motivo que da título al drama: el espacio encantado creado por la maga Falerina, protegido por un dragón, en el que quedaban presos caballeros y doncellas. Ese tenebroso jardín y el trágico destino de las víctimas aparecen aludidos en numerosos pasajes del extenso poema: I, XIV, 29; XVI, 6; XVII, 6-18, 39-46; XXVIII, 28-32; II, III, 66-69; IV, 4-86; v, 1-24; VII, 31, 40; XI, 6, etc.

En esta comedia el jardín fantástico y encantado es fabricado por la maga Selenisa para que en él viva la joven Falerina. Tiene la propiedad de embrujar a los caballeros que en él entran; allí quedan apresados hasta que otro paladín, por medio de difíciles pruebas, los libera.

¹⁴ El espacio del jardín en el teatro barroco ha sido muy estudiado. Véase, para el caso de Calderón, Zugasti (2000), Aszyk (2007), Alvarado Teodorika (2010), Rull (2011), Iglesias Iglesias (2013) y Casariego (2021).

Según Chevalier (1966, 433), la acción central de la comedia deriva de un episodio del *Orlando enamorado* (libro II, IX, 20-30 y XIII, 1-29) en el que Morgana mantiene encerrado a Ziliante, hijo del rey de Lidia, de quien se ha enamorado¹⁵. Bacalski, que en su tesis doctoral de 1972 edita y estudia la obra, señala otros capítulos del *Orlando enamorado* en que se trata específicamente del jardín recreado por Rojas, Coello y Calderón (Bacalski, 1972, 15). A él se alude en los cantos XVII y XVIII del libro I, en donde se describe con detalle, y en los cantos III-V del libro II, donde cobra auténtico protagonismo. En el canto IV del libro II, Orlando ha de afrontar las pruebas que se le presentan para lograr salir del jardín. Sigue para ello las instrucciones contenidas en el libro que lleva colgado al pecho y que ofrece una detallada guía de aquel recinto:

Mirando el libro donde está pintado
todo el jardín y todo su gobierno,
vido el peñasco y cómo está cercado
y la puerta del daño tan eterno
a Mediodía está, mas ve avisado
que un toro hay, de fuego tiene un cuerno
y otro de hierro, y éste es tan agudo,
que no vale la malla ni el escudo.¹⁶

Con la espada embrujada que ha arrebatado a Falerina, hace rodar a sus pies al toro, vence a un dragón que custodia la entrada, mata un pájaro que ciega con un líquido que despiden sus plumas, acaba con un asno de cola cortante y orejas larguísimas y envolventes; parte de un golpe un monstruo con cabeza, pecho y brazos de mujer, y cuerpo de serpiente, y mata a un gigante de cuya sangre derramada surgen otros dos. Para evitar esta multiplicación, Orlando tiene que derrotarlos e inmovilizarlos, pero no matarlos.

En el canto V logra destruir el jardín mágico y terrorífico: para conseguirlo debe cortar el ramo más alto de un árbol que está en medio del vergel y da unos frutos tan pesados que caen sobre el que se acerque a él

¹⁵ Por error, Chevalier cambia el nombre de Morgana por el de Falerina.

¹⁶ Citamos por la traducción de Garrido de Villena (libro II, canto IV, oct. 32).

y lo aplastan. El paladín consigue talar el árbol fatídico, deshace el encanto y libera generosamente a Falerina.

De todas estas aventuras los tres poetas tomarán poco más que la idea del jardín encantado, presidido por un árbol de frutos de oro, en el que quedan presos los caballeros que se acercan. Pedraza Jiménez (2022, 160-161)¹⁷ ha atribuido estas notables diferencias a que los poetas y su público no tenían muy fresca la lectura de Boiardo y es posible que nunca lo hubieran leído en su integridad. Trambaioli (2008), en cambio, mantiene que es consecuencia del gusto barroco por la variación. Ambos argumentos pueden ser compatibles.

Lo que es indudable es que la obra escrita en colaboración se aparta de las hazañas inverosímiles que acumuló Boiardo. De hecho, el vergel que aparece tiene una relación más estrecha con otros espacios en que los caballeros quedan presos sin más violencia que la ejercida por la fuerza del amor, y donde no sufren amenazas mortales ni se enfrentan a monstruos horrendos como los fabulados en el *Orlando enamorado*.

En realidad, Ariosto no volvió sobre el jardín de Falerina. Se limitó a citarlo ocasionalmente en el *Orlando furioso*, siempre en relación con la prodigiosa espada Balisarda, de la que el héroe se había apoderado (*Orlando furioso*, XXV, 15). No obstante, creó otros muchos espacios mágicos y llenos de sensualidad, en los que los caballeros quedan presos durante un tiempo en las redes del amor. El más perfecto y acabado es, posiblemente, la isla en la que se levanta el palacio de Alcina. Aparece en el canto VI (32-52), descrito por Astolfo, que había sido convertido en laurel por la maga. En el VII (9-32) se da cumplida cuenta de la vida voluptuosa que allí se disfruta. En ese templo del hedonismo y del amor queda atrapado Rugero¹⁸.

El modelo inmediato de nuestra comedia es, sin duda, el ofrecido por Boiardo, pero el mito conoce numerosas recreaciones a lo largo de la historia literaria, como, por ejemplo, la Ínsula Firme, cuyas características se describen en las primeras páginas del libro II de *Amadís de Gaula*. El jardín que encontramos en esta comedia en colaboración guarda también

¹⁷ El artículo se publicó por primera vez en 2003.

¹⁸ Lope de Vega había recreado este episodio ariostesco en una preciosa epístola que publicó en la *Segunda parte* de las *Rimas* (Sevilla, 1604): *Alcina a Rugero*. Se puede leer en Chevalier (1968, 168-175).

semejanzas con otros dos espacios naturales de la antigüedad clásica: el del jardín de las Hespérides, donde un dragón de siete cabezas custodiaba las manzanas de oro de Juno; y el de la isla de Circe, recreado en la *Odisea*, donde quedan transformados en animales los compañeros de Ulises, hasta que el héroe logra desencantarlos y librarse de la maga, de él enamorada. Calderón ya había tratado esta leyenda en dos ocasiones: *Polidifemo y Circe*¹⁹ y *El mayor encanto, amor*. Parece claro que al elegir el jardín de Falerina como motivo central de la nueva fiesta real para el invierno de 1636 pretendía ofrecer una variación sobre el mismo tema, ahora ambientada en el mundo de los relatos caballerescos y con una nueva maga: Selenisa. La saga de magas continuará unos meses más tarde con *Los tres mayores prodigios* de Calderón, cuyo primer acto tiene como figura central a Medea. Sabemos que, por las mismas fechas, Rojas Zorrilla contribuyó a este subgénero de fiestas reales de magas míticas con *Los encantos de Medea*, ya que este título figura entre las que ofrece al librero Diego de Logroño en un documento de 21 de marzo de 1635 (Rubio San Román y Martínez Carro, 2006, 232)²⁰.

La figura de Falerina, tal y como se presenta en los versos de Boiardo, como maga maligna y poderosa, hereda algunos rasgos del hada Morgana de las leyendas artúricas. Es reina de Orgagna y maga, pues crea un jardín embrujado para vengarse de su amante Ariantes y de su dama Origilla (*Orlando innamorato*, II, V, 18).

En cambio, en la comedia de los tres ingenios, Falerina es una joven inocente, que se enamora de Lisidante, y Selenisa, que no aparece en los poemas épicos italianos que sirven de modelo, es la maga creadora del jardín. Tiene grandes poderes y es capaz de alterar el curso de los astros, de controlar los cuatro elementos y de dominar los sentimientos del ser humano²¹. Su caracterización se corresponde en parte con la de Alcina, que aparece en el *Orlando furioso* de Ariosto (VII, 9-32) o con la de la Falerina de *Orlando enamorado* de Boiardo (II, IV y V). En esta comedia

¹⁹ Escrita en 1630, según consta en el manuscrito autógrafo de la tercera jornada (BNE, ms. Res/83), su redacción en comandita se atribuye a Mira de Amescua, Montalbán y Calderón, aunque Alvíti (2006, 117-118) ha puesto en duda la autoría de la primera jornada.

²⁰ Se imprimió en 1645 en la *Segunda parte de comedias* de Rojas Zorrilla y ha sido editada por María Teresa Julio en 2014, en el quinto tomo de las *Obras Completas* de este dramaturgo.

²¹ Para la caracterización de esta maga, véase Julio (2016, 325-327).

actúa como protectora de la joven Falerina y creadora de ese «mágico vergel» (v. 2140), que describe al comienzo de la obra:

Este jardín, que rinde por despojos,
fábrica docta es para los ojos
y, aunque aparente es, aunque es fingido,
servirá para el tacto y el oído.
Por ti su verde muro
a las edades vencerá seguro,
no gigante de piedra
sino obelisco de frondosa hiedra. (vv. 37-44)

Selenisa le cuenta a Falerina las propiedades del prodigioso jardín que ha creado:

En este jardín hermoso
de los pensiles dibujo,
a quien el mar, rey del orbe,
paga cristalinos juros,
te he de hacer reina absoluta
de dos polos, de dos mundos,
trayéndote a este jardín,
para ser despojos tuyos,
cuantos príncipes a Europa
alumbra el astro diurno
en cuanto nace topacio
y en cuanto dura carbunco. (vv. 143-154)

También alude al jardín Flor de Lis en otro momento de la obra:

Aquella muralla bella
que de macizos abriles
tantos relieves ostenta
es el jardín prodigioso
de Falerina, que encierra
tu hermano. A librarle vamos. (vv. 1138-1142)

Al final, será Selenisa misma la que destruya el mágico jardín al ver que Orlando iba a «abrasarlo»:

No hay para qué, que yo misma,
pues son mis desdichas tantas
que un hombre venció mi encanto,
derribaré la arrogancia,
por que en su trágico fin
a voces diga la fama
que el jardín de Falerina
de aquesta manera acaba. (vv. 2778-2780)

El árbol que preside el jardín de Falerina es un viejo tópico presente en muchos mitos, desde el bíblico árbol de la ciencia del bien y del mal. La fuente inmediata es de nuevo el *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo, en donde se describe en el canto V del libro II, octavas 6-9. Se trata de un prodigioso manzano que echa y renueva el fruto cada día, que es, además, de oro. Los tres autores de *El jardín de Falerina* convierten este manzano en un granado, cuyas granadas de oro tienen propiedades mágicas, pues protegen contra los hechizos y curan las heridas:

cuyo fruto
son granadas de metal
que el sol purifica rubio [...]
estas granadas de oro
tienen antídoto oculto
contra el hechicero encanto
y contra el acero agudo... (vv. 158-166)

Este árbol es un cebo para atraer «al más galán y valiente / o al más bizarro y robusto» (vv. 177-178) príncipe que pueda merecer Falerina. Para protegerlo, hay un dragón que espanta al gracioso Brunel («no me comas, por tu vida», v. 2452) y responde a las órdenes de Selenisa como si fuera un perro fiel: «¡Échate al pie / del tronco!» (vv. 2458-2459).

2.2. Otros personajes y sus fuentes

Ya hemos visto la diferente caracterización de Falerina en la comedia de los tres ingenios y la novedad que supone Selenisa como maga creadora del jardín. Otro de los personajes principales es Orlando, uno de los caballeros legendarios de la corte de Carlomagno, protagonista de

La chanson de Roland. Pasará a los romances españoles con el nombre de Roldán y aparecerá en el *Morgante* de Pulci con el nombre italianizado que utilizará la tradición moderna. En el *Orlando enamorado* de Boiardo, lo heroico del personaje cederá ante un enamoramiento absoluto de la bella Angélica. Ariosto, en su *Orlando furioso*, recupera la tensión épica y la grandiosidad del personaje, no exenta de irónico escepticismo, al volverlo loco de amor. La figura recreada por Rojas, Coello y Calderón no conserva los rasgos que la tradición confería a Orlando: se trata, más bien, de una criatura ruda, algo grotesca, aunque fiel y valerosa. Está dispuesto incluso a socorrer a damas desvalidas (vv. 635-651). Además, es consciente del apelativo que se le ha adjudicado:

Si el furioso por mis celos
me llamó el mundo hasta ahora,
ya por mi honra el furioso
me llame, aunque es una propia
cosa, porque en un amante
también los celos son honra. (vv. 2646-2651)

El gracioso Brunel es una trasposición del *Brunello* que aparece en los dos *Orlandos*. En el de Boiardo es una criatura traviesa, que hurta un anillo mágico a Angélica, las armas a los guerreros y la espada a la maga Marfisa. En el poema de Ariosto morirá ahorcado cuando Marfisa, que nunca le perdonó el robo de su espada, lo entrega a su rey. Los tres ingenios de nuestra comedia prescinden de estos antecedentes y construyen una típica figura del donaire que sirve de vínculo entre las tres jornadas: simpático, materialista, interesado, glotón, miedoso y pródigo en chistes escatológicos. Eso sí, se hace pasar por su señor al recoger y lucir sus armas, lo que da lugar al equívoco que sustenta la última parte de la trama (Déodat-Kessedjian, 2000, 214-215).

Manodante es rey de Lidia en el *Orlando enamorado* y padre de Branimarte y Ziliante. En nuestra comedia se cambia el nombre del segundo hijo: Lisidante. Este nombre debió gustar a Calderón porque lo repitió en el título de su drama caballeresco *Auristela y Lisidante*, y va a ser también el nombre del coprotagonista de la zarzuela *El jardín de Falerina*.

Flor de Lis, hispanización de *Fiordelisa*, es un personaje importante en *Orlando enamorado* de Boiardo. En Ariosto aparece con el nombre de *Fiordiligi*. Es hija de Dolistone, rey de Licia, en Siria. Sin embargo, en nuestra comedia es prima de Orlando y en la zarzuela de Calderón, hija de Carlomagno.

Gradaso, que en el *Orlando enamorado* es rey de Sericana y tiene un papel notable, aquí es simplemente el hermano de Selenisa, que muere a manos de Orlando, lo que desencadena la venganza de la maga.

Uno de los salvajes que intervienen en la acción se llama Astracán, personaje inventado por Rojas, Coello y Calderón, que no existe en los poemas caballerescos precedentes. El nombre está tomado de un pueblo de Rusia que vive al norte de Crimea, entre los ríos Don y Volga. Su nombre se asociaba en el siglo XVII a la barbarie.

Finalmente, se alude también a Angélica, reina del Catay, protagonista de los dos grandes poemas renacentistas italianos y personaje destacado o referencia simbólica en sus continuaciones, recreaciones y parodias como *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega, o *Necedades y locuras de Orlando el enamorado*, de Quevedo. De ella se enamora Orlando y la persigue hasta que se encuentra unas inscripciones en los árboles y en los muros que cuentan cómo la reina se ha entregado a un moro llamado Medoro. Es entonces cuando pierde el seso y comete todo género de locuras, descritas por Ariosto en los cantos XXIII (100-136) y XXIV (1-14) y que se recrean en la segunda jornada de nuestra obra (vv. 1211-1480), la que corresponde a Antonio Coello.

Como es conocido, Calderón volvió años después sobre este tema y escribió una zarzuela en dos actos con este mismo título²². El texto se imprimió en las dos ediciones de la *Quinta parte de comedias* de Calderón que aparecieron en Barcelona y en Madrid en 1677, y en la *Verdadera quinta parte* que publicó Juan de Vera Tassis en 1682. La obra no repite ni un solo verso de la comedia de los tres ingenios, ni hay el menor rastro de copia o imitación en la estructura dramática. Sobre esta zarzuela el dramaturgo escribió también años más tarde un auto sacramental titula-

²² No sabemos con seguridad la fecha de composición de esta obra; véase Pedraza Jiménez (2022, 188-189).

do de la misma manera. De esta obra sí tenemos datos precisos sobre su estreno en el Corpus madrileño de 1675, junto a *El nuevo hospicio de pobres*²³.

3. Alusiones a la materia caballerescas

La familiaridad de Rojas con la materia caballerescas se ve con claridad en estas dos comedias que se inspiran en las obras de Boiardo y Ariosto. Además, en otras muchas comedias encontramos alusiones ocasionales a personajes o lugares de esta tradición. Veamos algunos ejemplos: Ganelón o Galalón, que traicionó a Roldán y provocó la derrota de los francos en Roncesvalles, aparece en *La traición busca el castigo* (vv. 2210 y 3087) y en *No hay ser padre siendo rey* (v. 1291); Ferragut, personaje del *Orlando furioso*, en *El profeta falso Mahoma* (v. 1700); a Roldán se le utiliza a veces como término de comparación («como un Roldán», *Los bandos de Verona*, v. 503, o «como pudiera un Roldán», *No intente el que no es dichoso*, v. 1562) y también como metáfora («la calle llueve Roldanes», *El más impropio verdugo*, v. 266); en esta misma obra Roldán se cita de nuevo junto a Galafre y Oliveros: «¡Es Galafre, / Oliveros y Roldán / y todos los doce pares!» (vv. 288-290); a Galafre y al episodio del puente de Mantible se alude también sin nombrarlo en los versos 156-159 de esta misma obra; de nuevo se cita «el gigante / del puente de Fierabrás» en *Morir pensando matar* (v. 2204-2205) y «el puente de Mantible» en *Los celos de Rodamonte* (v. 685); en *No hay duelo entre dos amigos* se alude a Durandarte y Montesinos (v. 478) y también se nombran los héroes caballerescos como término de comparación:

tan ilustres caballeros
hoy excedieron famosos
los Orlandos fabulosos,
Durandartes y Oliveros; (vv. 5-8)

²³ Véase la edición del auto calderoniano de Galván y Mata (2007). Sobre la comparación de la comedia de los tres ingenios y la zarzuela calderoniana, véase Pedraza Jiménez (2022, 196-202).

En *No hay ser padre siendo rey* (v. 3083) se cita a «los doce de la fama», que no es más que un cruce entre los nueve de la Fama y los doce pares de Francia.

Los graciosos de Rojas también traen a colación en ocasiones los personajes caballerescos. El criado Cosme de *El más impropio verdugo* alude a la princesa de Bretaña («Mejor fue que tú y cayó / la princesa de Bretaña», vv. 2468-2469), refiriéndose probablemente a Oriana, protagonista de *Amadís de Gaula*, que era hija del rey Lisuarte de Bretaña y, junto a su padre, se vio encerrada en el castillo del gigante Arcaláus. El gracioso Mosquete de *Los encantos de Medea* prefiere antes visitar en Bretaña a Lanzarote que ir a ver a la maga Medea como le pide Jasón (v. 1369). De manera burlesca se autodenomina el gracioso Pepino de *Primero es la honra que el gusto* al defender a una mujer: «Don Pepino de Niquea» (v. 395). Incluso encontramos a otro criado, Barahúnda, en *Los celos de Rodamonte*, que juega ingeniosamente con los nombres de estos personajes creando neologismos burlescos: «rodallano», «me rodamonteo» y «Mandriescarola» (vv. 412, 2702 y 2748).

Ejemplos similares podríamos encontrar en obras de otros dramaturgos de esta época, ya que los nombres de los personajes caballerescos eran de dominio común y resultaban familiares para los espectadores.

Conclusión

A estas alturas del siglo XVII parece que la materia caballerescas seguía aflorando en los textos literarios y los héroes caballerescos permanecían muy vivos en la memoria de las gentes. Así lo apreciamos en el corpus dramático de Rojas Zorrilla que, además, aporta dos comedias a la lista de obras que utilizan la materia caballerescas. Los motivos dramáticos y técnicas escenográficas de estos espectáculos cortesanos contribuyeron decisivamente, junto al subgénero de la comedia de santos, a la conformación de uno de los géneros más populares del siglo XVIII y primera mitad del XIX: la comedia de magia.

Rojas Zorrilla se acercó en dos ocasiones a esta variante dramática conocida como comedia de caballerías. En *Los celos Rodamonte*, que con-

taba con el precedente de una comedia de igual título de Lope de Vega, construyó una complicada intriga de amores y celos, repleta de encuentros, huidas, persecuciones y engaños, que no parece haber despertado demasiada simpatía ni a los lectores ni a la crítica. En *El jardín de Falerina*, escrita por el dramaturgo toledano junto con Coello y Calderón, se une el sustrato folklórico caballeresco con el elemento onomástico y la magia para conformar una fiesta real destinada al entretenimiento del público cortesano. El elemento central es el jardín fantástico, cuyo modelo inmediato es Boiardo, pero entremezclado en la comedia con episodios concretos de la mitología clásica y elementos procedentes de obras dramáticas anteriores, como la isla de Circe de *El mayor encanto, amor* o de *Polidemo y Circe*. El segundo motivo, la locura de Orlando, está tomado en parte del *Orlando furioso*, pero también influenciado por el romance gongorino «En un pastoral albergue...».

En estas obras se mantienen algunos de los nombres originarios (Orlando, Gradaso, Brandimarte, Flor de Lis), pero no siempre sus características genuinas. La protagonista, Falerina, nada tiene que ver con la maléfica maga de Boiardo y es descrita como una dama de comedia. También se crean nuevos personajes como Selenisa o Astracán. Todo ello se adereza con una variada gama de artificios y juegos escénicos muy del gusto del público de la Corte: escotillones, bofetones, maromas, fuegos, cohetes, truenos, clarines, coros, telones de fondo decorados, etc.

Si bien *Los celos de Rodamonte* no tuvo éxito en los escenarios y no ha sido bien valorada por la crítica, el caso de *El jardín de Falerina*, fruto de la colaboración de tres grandes dramaturgos, no es fácil de entender. La obra fue estrenada, pero nunca volvió a las tablas ni pasó a la imprenta hasta tiempos recientes. Sin embargo, la comedia está bien construida y no tiene nada que envidiar a otras del mismo tipo que sí tuvieron más recorrido en los teatros y en las prensas. ¿Fue solo casualidad? Las razones reales siguen siendo una incógnita.



Bibliografía citada

- Aguilá Ruzola, Helena, *El «Orlando enamorado» de M. M. Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555). Edición crítica y anotada con estudio preliminar*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Alvarado Teodorika, Tatiana, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol. 2, 2010, pp. 145-165.
- Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.
- Antonucci, Fausta, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 12. 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, introducción de Pere Gimferrer y ed. de Francisco José Alcántara, Barcelona, Planeta, 1988.
- Aszyk, Urszula, «El jardín mágico y la magia del teatro: Notas sobre la fiesta teatral palaciega *El jardín de Falerina*», *Theatralia*, IX (2007), pp. 197-122.
- Bacalski, Rudolph, *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1972.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor encanto, amor*, Alejandra Ulla Lorenzo (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.

- , *El jardín de Falerina*, Luis Galván y Carlos Mata (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2007 (col. Autos sacramentales completos).
- Casariego Castiñeira, Paula, «Jardines encantados en el teatro cortesano de finales del siglo XVII», en *Atardece el Barroco. Ficción experimental en la España de Carlos II (1665-1700)*, ed. Jorge García López y Enrique García-Santo Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2021, pp. 121-143.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Bibliothèque de L'École des Hauts Études Hispaniques XXXIX, 1966.
- , *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911.
- Crivellari, Daniele, «Luis Vélez de Guevara y los libros de caballerías: *El caballero del Sob*», en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 199-214.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università di Trento (Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche), 2005.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1999)*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 209-239.
- Iglesias Iglesias, Noelia, «El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 1.2 (2013), pp. 51-76.
- Julio, Teresa, «Demonios, brujas y magos en la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Germán Vega y Javier San José, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 305-331. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/brujeria>>

[magia-y-otros-prodigios-en-la-literatura-espanola-del-siglo-de-oro/](#)> (cons. 12/09/2023).

- Marcello, Elena E., «La furia celosa de Rodamonte en Lope y Rojas», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Ames-cua y Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 noviembre, 2006)*, coord. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 267-279.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, ed. Enrique Sánchez Reyes, VI, Santander, Aldus, 1949.
- Morley, S. Griswold; Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Parducci, Amos, *L'«Orlando Furioso» nel teatro di Lope de Vega*, Genève/Firenze, Olschki, 1934a.
- , «L' «Orlando Innamorato» nel teatro spagnolo», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, XII, Serie II, Vol. III (1934b), pp. 1-23.
- , *La fortuna dell'Orlando Furioso nel teatro spagnolo*, Torino, Casa editrice Giovanni Chiantore Successore Loescher (*Giornale storico della letteratura italiana*, suplemento n.º 26), 1937.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Prólogo», Conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp. vii-xv.
- , *Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2022, pp. 155-203. Artículos citados:
- , «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», pp. 155-169. Primera ed. En *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Convegno Internazionale (Palermo, 2000)*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 171-185.
- , «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», pp. 171-184. Primera ed. en *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 179-192.
- , «*El jardín de Falerina*: metamorfosis dramáticas», pp. 185-203. Primera ed. en *Homenaje a Kazimierz Sabik*, ed. Karolina Kumor, Universidad de Varsovia, 2009, pp. 89-110.

- Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal y Elena Marcello (ed.), *La comedia de caballerías. XXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2005)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los bandos de Verona*, Irene Pardo Molina y Rafael González Cañal (ed.), en *Obras completas IV, Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 169-321.
- , *Los celos de Rodamonte*, Manuel Delicado Canero, Ana Isabel Zapata y Elena Marcello (ed.), en *Obras completas II. Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 443-586.
- , *Los encantos de Medea*, María Teresa Julio (ed.), en *Obras completas V, Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 477-584.
- , *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, Yaiza Álvarez Brito (ed.), en *Obras completas VI, Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 497-651.
- , *Morir pensando matar*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (ed.), en *Obras completas VII, Tragedias sueltas*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 13-145.
- , *No hay duelo entre dos amigos*, Alberto Gutiérrez Gil (ed.), en *Obras completas IX, Comedias sueltas*, dir. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 288-396.
- , *No intente el que no es dichoso*, Alberto Gutiérrez Gil (ed.), en *Obras completas IX, Comedias sueltas*, dir. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 397-532.
- , *No hay ser padre siendo rey*, Enrico di Pastena (ed.), en *Obras completas I. Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael

- González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 145-276.
- , *Primero es la honra que el gusto*, Alberto Gutiérrez Gil (ed.), en *Obras completas IX, Comedias sueltas*, dir. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 11-123.
- , *El profeta falso Mahoma*, José Cano Navarro (ed.), en *Obras completas III, Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 295-424.
- , *La traición busca el castigo*, Elena E. Marcello (ed.), *Obras completas III, Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 129-294.
- Rojas Zorrilla, Francisco de; Coello, Antonio; Calderón de la Barca, Pedro, *El jardín de Falerina*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.), Barcelona, Octaedro, 2012.
- Rubio San Román, Alejandro; Martínez Carro, Elena, «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda*, 24 (2006), pp. 219-234.
- Rull Fernández, Enrique, «El jardín en el teatro mitológico calderoniano», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 413-420.
- Trambaioli, Marcella, «El triunfo de Marfisa en *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio anglogermano sobre Calderón. Heildelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. Manfred Tietz y Gerro Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner («Archivum Calderonianum», núm. 11), 2008, pp. 551-582.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 30.1 (2014), pp. 220-241.

Valbuena Briones, Ángel, edición y notas introductorias de *Obras Completas, II. Comedias*, Madrid, Aguilar, 1969, 2ª ed.

Zugasti, Miguel, «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 1059-1072.



La materia caballeresca en el teatro de Luis Vélez de Guevara

Javier J. González Martínez*
(Universidad de Valladolid)

Abstract

El sustrato caballeresco del teatro de Luis Vélez de Guevara es analizado a partir de algunos elementos característicos y definitorios: el ocultamiento del caballero, el ejercicio de la virtud, la defensa de la honra de una dama falsamente acusada, los combates, los encantamientos, la lucha contra serpientes y leones y, por último, las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas. La abundante presencia de estos elementos en muchas de sus obras es una muestra del gusto por esta temática, de su uso para el halago de una determinada clase y de la crítica irónica por la distancia entre el ideal andante y la realidad patente.

Palabras clave: Luis Vélez de Guevara, caballería, teatro cortesano, ideal, crítica.

The chivalrous substratum of Luis Vélez de Guevara's theater is analyzed based on some characteristic and defining elements: the concealment of the knight, the exercise of virtue, the defense of the honor of a falsely accused lady, the combats, the enchantments, the fight against serpents and lions and, finally, the allusions to books of chivalry, including the burlesque ones. The abundant presence of these elements in many of his works is a sign of the preference for this theme, of its use for the praise of a certain class and of ironic criticism due to the distance between the ideal *andante* and patent reality.

Keywords: Luis Vélez de Guevara, chivalry, court theater, ideal, criticism.



* Esta investigación es resultado de los proyectos «CLEMIT. Segunda fase» (PID2019-104045GB-C52) e «ISTAE. Impresos sueltos del teatro antiguo español» (PID2019-104045GA-C55), ambos financiados por el Plan Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y de «CARTEMAD. Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (H2019/HUM-5722), financiado por la Comunidad de Madrid.

Introducción

El teatro áureo también se hizo eco de muy diversas maneras de la tradición caballeresca que se refleja en la poesía (romances de caballerías) y la novela (libros de caballerías). En la comedia nueva del siglo XVII la huella de esta corriente se manifiesta, por una parte, en las comedias de caballerías y, por otra, en el sustrato caballeresco que salta a la vista en tantas representaciones teatrales. En el teatro de Luis Vélez de Guevara nos encontramos con numerosos ejemplos de esta segunda opción.

Dentro de la tipología de las comedias de caballerías propuesta por Demattè (2005), las obras de Luis Vélez pertenecen a la segunda categorización: obras que no tienen un hipotexto de libro de caballerías claramente identificable, sino que se sirven de una síntesis de muchos elementos considerados típicamente caballerescos. En otro estudio posterior la investigadora trata este tipo de comedias que utilizan libremente los elementos caballerescos y las define como aquellas que «sacan partido de las numerosas aventuras de los libros de caballerías sin dejar clara ninguna relación con una historia en concreto» (Demattè, 2007, 62). Dentro del corpus de Luis Vélez destaca como representativa de esta segunda tipología *El Caballero del Sol*.

Por tanto, en el estudio del cariz caballeresco del teatro de Luis Vélez es clave la definición de lo que consideramos elementos definitorios de esa categoría. Distintos especialistas han enumerado estos rasgos distintivos: ocultamiento del rango principal del caballero (Gómez Ocerín, 1920, 123-125), alusiones -burlescas o no- a libros de caballerías (Profeti, 1970, 176 y 288-289, y Crivellari, 2010, 210), defensa de la honra de una dama falsamente acusada (Tyler, 1984, 77), duelos, encantamientos, luchas con monstruos, gigantes, serpientes, leones (Demattè, 2005, 15-16 y 39), «hazañas excepcionales, al borde de lo inverosímil, [...] encuentros bélicos, torneos, justas, desafíos» (Antonucci, 2006, 62), «descripciones heráldicas, batallas, empresas acometidas por los caballeros», virtud en el ejercicio del amor, honor y valor (Arellano, 2006, 151 y 160), «la figura del caballero andante, las aventuras maravillosas, los pasos honrosos, las relaciones epistolares con la amada, etc.» (Demattè, 2008).

De todos estos elementos caballerescos vamos a detenernos especialmente en el tratamiento de siete de ellos en la obra dramática de Luis Vélez: (1) el ocultamiento del caballero, (2) el ejercicio de la virtud en el amor, honor y valor, (3) la defensa de la honra de una dama falsamente acusada, (4) los desafíos y combates (duelos, torneos y otros encuentros bélicos), (5) los encantamientos, (6) las sierpes y los leones, y (7) las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas. La selección de estos elementos se explica por su significación y la sobresaliente aparición en las tramas velecistas. El límite en la extensión de este estudio no permite detenerse en otros rasgos que aparecen de manera ocasional y no son igual de relevantes. La justificación del análisis que se propone se fundamenta en la necesidad de desvelar las raíces del recurso a la materia caballeresca en el teatro de Luis Vélez y en la aportación de un enfoque amplio y sistemático que vaya más allá de los estudios dedicados a una sola obra o a un solo aspecto. En un futuro trabajo podría atenderse al sentido irónico que tienen estos recursos sobre el público noble y popular. El contexto áulico en el que se desenvolvía Luis Vélez y el cariz de entretenimiento burlesco harían fascinante el ideal espíritu caballeresco frente a la cotidiana materialidad política.

1. El ocultamiento del caballero

El ocultamiento de la verdadera identidad del caballero es un tópico en la literatura de este género, como bien puede ejemplificarse por la aparición de este recurso en *Amadís*, *Palmerín* y *Duardos*. En las comedias de Luis Vélez veremos que se utiliza con la idea de que la virtud se revele por las obras. La condición de caballero se muestra incluso cuando trata de ocultarse. Es una admonición más a la clase noble: los aristócratas deberían comportarse como tales en cualquier circunstancia y no se alcanza la honra por los títulos sino por el comportamiento.

El carácter tópico de este recurso fue objeto de mofa por parte del propio Luis Vélez. Como presidente de la academia burlesca celebrada en 1637 en el Salón de Reinos del Palacio el dramaturgo dictó las *Premáticas y ordenanzas que han de guardarse en la Real Academia del Buen Retiro*. Entre

las disposiciones que se daban para la creación improvisada de las composiciones poéticas se decía: «que ningún príncipe se finja hortelano por ninguna infanta». Incurrir en esta y otras faltas podría suponer al poeta que «la primera vez le silben y la segunda sirva a su Majestad con dos comedias en Orán» (Blecua, 1952, 20). Para el momento de esta preceptiva literaria Luis Vélez ya había ocultado a caballeros detrás de la apariencia de villanos, como se verá a continuación, e, incluso, había cumplido la pena, pues ya había escrito *La conquista de Orán* y *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*.

En la comedia *El ollero de Ocaña*, Luis Vélez hace que al personaje Nuño Almegir se le dé por muerto, cuando realmente lleva vida de fabricante de ollas en dicha localidad toledana bajo el nombre de Diego Bellido. El descubrimiento de su verdadera identidad renueva el compromiso de boda con Blanca y cancela el contraído posteriormente entre esta y Sancho. El rey es quien finalmente aprueba lo acertado de esta decisión.

También se repite el tópico del príncipe disfrazado de trabajador rural para confirmar el amor verdadero de su dama en *El príncipe viñador*. En esta pieza se sigue el modelo de Duardos, personaje de la tradición de *Primaleón*, que se disfraza de jardinero para poder ver a su amada, aunque la referencia dramática inmediata pudo ser el *Don Duardos* de Gil Vicente. En la obra de Luis Vélez el personaje principal, Duardo (aquí con ese final), intercambia sus ropas con el hortelano Tirreno para estar cerca de su enamorada Flérida:

DUARDO [...] No sé si alguno ha seguido
mis pasos para prenderme.
Quiero por aquí esconderme,
mas este tosco vestido
de quien este mirto es guarda
me anima, en mi loco intento,
a un extraño pensamiento
que en ejecutarse tarda.

(Vase mudando el vestido).

Quiero dejar este mío
y vestirme de hortelano,

y aunque deje el cortesano,
no dejar mi desvarío,
que de esta suerte podré
desconocerme y buscar
a mi loco amor lugar
en que acrisole mi fe.
¡Tosco traje, solo vos
habéis de ser mi vestido!

(*El príncipe viñador*, vv. 846-863)

Este intercambio de vestuario sirve también para mostrar el juego de apariencias y sus consecuencias: en Duardo el abajamiento le lleva a ser ensalzado y en Tirreno la impostura es castigada.

En *El rey en su imaginación* se da el recurso de la anagnórisis del caballero de forma paulatina ya que el propio personaje desconoce su verdadera identidad. Los personajes Carlos y Diana viven sus vidas plebeya y cortesana sin saber que fueron intercambiados al nacer. La revelación de sus auténticos orígenes, después de haber demostrado su condición con obras, hace posible el amor entre los dos a pesar de su distinta clase.

Otro caso de ocultamiento se halla en *El rey muerto*, donde Anteo, rey de Epiro, se ve obligado a hacerse pasar por Alejo, un humilde villano, al tiempo que se anuncia la muerte del monarca. Una vez aceptada su falsa identidad es compelido a fingir la que es verdadera debido a que se urde la estrategia de conquistar su propio reino haciéndose pasar por Anteo. Cuando llega a su reino se revela como el auténtico Anteo, poniendo fin al riesgo de guerra.

Este juego del ocultamiento de la identidad puede darse incluso en la relación de la ficción con la realidad histórica. Los personajes caballescicos pueden velar las referencias más o menos manifiestas a una persona real. Crivellari (2010, 200) ve cierto reflejo entre la historia dramatizada en *El Caballero del Sol* y la biografía del propio Luis Vélez. En la ficción, el personaje Febo sufre la muerte de Sol, su mujer, por lo que decide dejar atrás Inglaterra y dirigirse a Nápoles, donde conocerá a su nuevo amor y futura esposa, Diana. En la realidad histórica, Vélez pierde a su segunda mujer en 1615 o 1616 y el dramaturgo vuelve a casarse en 1618, fecha muy cercana a la de la escritura de la pieza. En otras

ocasiones, el personaje Febo recuerda a la figura histórica del príncipe de Gales, Carlos Estuardo (Valbuena Briones, 1983, 45-46), como habrá oportunidad de atender un poco más adelante.

Por otra parte, el personaje Don Roque, embajador español en la corte de Londres en la ficción de la misma obra dramática, es una trasposición del conde de Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, que es representante de la Corona Española ante la corte inglesa en la realidad. El tono de la burla es el propio de una representación cortesana que dramatiza a un noble que no es querido en la casa nobiliaria donde tiene lugar la escenificación. Es sabido que el duque de Lerma no veía con buenos ojos los gastos, las peticiones, las quejas y el plan de bodas entre Carlos y María, príncipe galés e infanta española, trazado o consentido por el diplomático español. Este mismo tono fino y mordaz a un tiempo nos recuerda la relación de los duques con don Quijote y Sancho. La elección del motivo caballeresco puede estar incluso vinculada con la conocida afición bibliófila de Gondomar, que seguía pendiente de la biblioteca de su Casa del Sol vallisoletana, donde había abundancia de libros de caballerías (Valbuena Briones, 1983, 45-46).

Según García García (2007, 231), que detalla las circunstancias históricas del momento, el delicado concierto matrimonial solo podría realizarse

si con él se lograba la vuelta al catolicismo de la corona británica. De hecho, pese al borrador de acuerdo que se había debatido precisamente aquel año de 1617 en la corte inglesa, esta alianza, que reforzaría la línea de entendimiento abierta con el tratado de Londres de 1604, ya no parecía tan viable en octubre. Fue preciso entretener en Villalmanzo a la delegación del nuevo embajador inglés Sir John Digby que esa misma noche había acudido hacia Lerma para ver a Felipe III y retomar las negociaciones de este proyecto dinástico.

Recordemos que *El Caballero del Sol* fue representada en octubre de 1617 en Lerma ante la realeza, la nobleza más granada y otras autoridades. Se trataban cuestiones espinosas como la mencionada del matrimonio, pero también estaba de fondo la complicada situación política en la que se encontraba el duque de Lerma (Peale, 2020, 120-125). Con la clave de interpretación política antes señalada, puede verse hasta qué punto

y a qué niveles podían utilizarse los conocidos elementos caballerescos para ocultar y revelar mensajes que no querían hacerse explícitos. Desde luego, el conocimiento del código cortesano y de los límites de la crítica hizo que Luis Vélez convirtiese en cómico todo este trasunto diplomático.

Vuelve Vélez sobre este asunto histórico y con tratamiento caballeresco en *El rey naciendo mujer* (vv. 305-320):

| | |
|--------|--|
| TURPÍN | En este punto dicen que por los umbrales de palacio en treinta postas que dejaron, por ser aves, de ser rocines, pasó Febo, príncipe de Gales, de Ingalaterra heredero, que va sin duda a apearse en cas de su embajador, y que deja veinte naves en el puerto de Calés, adonde para casarse contigo trae a su hermana, que capitularon antes por poderes sus milordes y tus monsiures y pares. |
|--------|--|

La cita recuerda la visita a España de Carlos, príncipe de Gales, en marzo de 1623 para negociar su casamiento con la Infanta María, hermana de Felipe IV. Se asemeja la ficción con la realidad al plantear los problemas para llevar a cabo la boda propuesta. Y, a modo de predicción, se parecen arte e historia en las consecuencias del enfado del heredero al trono inglés, que al ser coronado ordenó el ataque naval a Cádiz.

2. El ejercicio de la virtud en el amor, honor y valor

El ejercicio de la virtud en el amor, honor y valor han estado ya presentes en el anterior elemento: el caballero escondía su «título» para

ser reconocido a través de sus obras como amante, honorable y valiente. Por este motivo «amor, honor y valor son los tres pilares en que estriba el código caballeresco» (Arellano, 2006, 160). La caballería se convierte en la pauta de conducta del que quiere hacer el bien.

El fenómeno más frecuente es la presentación del retrato y principales gestas del caballero para conseguir el enamoramiento de una dama. Este amor «de oídas» es característico de las comedias de caballerías (Demattè, 2005, 85). En la obra de Luis Vélez aparece con relativa frecuencia este recurso del retrato, como ya estudiaron en profundidad Whitby (1983) y Weimer (2013).

Se ha dedicado menos atención al cariz religioso de las virtudes caballerescas. El amor a lo divino tiene buenos ejemplos en la obra de Luis Vélez. Valerio, el caballero protagonista de *La devoción de la misa*, se convierte en un modelo de conducta cortesano por anteponer la piedad a cualquier otro quehacer. El tono moral de la pieza está en conexión con los ideales que se proponen a los nobles en el ejercicio del poder. Por el seguimiento de esta conducta Valerio recibe como premio el reconocimiento público de su valor y honor y la aprobación real del matrimonio con la Infanta (González Martínez, 2020, 26). Así lo dicta la Reina en la recta final de la comedia:

| | |
|-------|---|
| REINA | Mucho a Valerio debéis. La misma Fama lo canta, y solo en darle a la Infanta pagarle, señor, podéis, demás de que ya es forzoso, para soldar nuestro honor, tener por bueno su amor y dárselo para esposo. (<i>La devoción de la misa</i> , vv. 3029-3036) |
|-------|---|

Otro caso de hibridación de lo religioso y caballeresco se observa en *La mesa redonda (Auto)*. En esta obra vemos de nuevo escenificada la combinación de referencias eucarísticas y elementos de los libros de caballerías. Se dramatiza la conquista de Jerusalén estableciendo los paralelismos de Carlomagno y Jesucristo, de Roldán y san Pedro y de Galalón y Judas (Asensio Jiménez, 2020, 265-266).

3. La defensa de la honra de una dama falsamente acusada

Entre las características que no podían faltar en cualquier comedia que se precie de dramatizar el ideal caballeresco, está la defensa de la honra de una dama tratada injustamente. «Apenas hay un libro de caballerías, apenas un poema de este género, donde no se halle alguna dama falsamente acusada de adulterio o defendida por caballeros leales» (Durán, 1945, 205b). Este es el primer elemento de los que analizamos que se escapa a la definición personal del personaje y exige una acción exterior para ayudar a otro.

En el corpus dramático de Luis Vélez este es un tópico muy frecuente. Tyler (1984) menciona hasta doce comedias del astigitano en las que se recoge la tradición literaria de las mujeres falsamente inculpadas. Esta tradición, que se remonta muy lejos, pone generalmente en escena a una dama fraudulentamente acusada que será defendida por un caballero leal y desinteresado.

Quizá como consecuencia de la reincidencia en el uso de esta estrategia dramática, el poeta se permite de nuevo el tratamiento burlesco en las ya citadas *Premáticas y ordenanzas que han de guardarse en la Real Academia del Buen Retiro*: «que a las [infantas] de León se les vuelva su honra por los testimonios que las han levantado» (Blecua, 1952, 20). Aunque posiblemente la invectiva estaba dirigida a la creación lopesca, pues como reconoce Cotarelo (1916, XXVIII):

Apenas hubo quien, al combatir la escuela de Lope, no recordase aquellas infantas de León, andariegas, que, en unión de audaces galanes, sabían, sin embargo, conservar su honra incólume, después de meses y meses de íntima convivencia, y que, disfrazadas de varón, servían de pajes a sus adoradores, tan torpes de vista como de entendimiento.

Dentro de la obra de Luis Vélez, nos encontramos al caballero que sale en defensa de la dama ultrajada en *A lo que obliga el ser rey* (vv. 2670-2748). Jimén y el rey salen en defensa de la difamada Hipólita. El ofensor es don Vela que es obligado por el rey a retractarse poniendo carteles por la ciudad de Burgos y exiliarse.

En *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, el conde Ricardo calumnia a Matilde, duquesa de Sajonia. Rodrigo de Mendoza será el valedor del buen nombre de la duquesa en un duelo contra el conde. Se reproduce el parlamento, pues incluye el motivo que mueve al caballero y la forma que tiene de ejecutar la defensa:

RODRIGO [...] haciendo homenaje al Cielo
de defenderla, pues nadie
tomó hasta ahora esta empresa,
siendo de todos; y lance
en que tanto de opinión
y honor puede granjearse,
eternizándose al mundo
con altas prosperidades,
por español, por Mendoza,
por cristiano, dando alarde
de mí valor entre tantos
caballeros alemanes,
para hacerles conocer
al agresor, que fue infame
y alevoso contra el casto
decoro siempre inculpable
de Matilde, la Duquesa
de Saxonia, cuyas partes
hago delante de vuestras
sacras y altas Majestades:
le desafío y le reto
a fuer de Alemania y Flandes,
de Francia, Italia y Castilla,
con las armas que nombrare,
y en el sitio que eligiere;
con tal que el duelo se acabe
dentro de cuarenta días,
que por firme y por constante
plazo le señalo, haciendo,
como es uso en estos trances,
notorio este desafío
por carteles, que esta tarde
se fixarán en Palacio,
en la Corte y las Ciudades

más principales de toda
Alemania: y porque entable
este intento mi valor
con más crédito y gravamen
de mi obligación, la salva
haciendo a las Majestades
Cesáreas con el respeto
que las debo en esta parte,
en su Cámara Imperial
de tantas augustas aves
Cesáreo nido, con este
acero, del Sol brillante
cometa, fíxo el primero, (*Fíxale*)
que será carta de examen
de mi nobleza, y clarín
del pregón inexorable,
que dé la fama por mí
a las futuras edades.

(*Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, p. 16)

De esta comedia nos ha llegado una crítica teatral de su representación en Valladolid a finales del siglo XVIII. Más allá del reconocimiento de los tópicos caballerescos, destaca el cronista del *Diario Pinciano* el funcionamiento dramático de la trama incluso entre el público dieciochesco:

la inocencia de la duquesa conmueve los ánimos de los espectadores sensibles; todos se irritan contra el infame calumniador y quisieran ser Mendozas [por el apellido del caballero] en aquel lance, para defender a toda costa el honor y virtud de una mujer, que no tuvo otra culpa que ser fiel y honesta (Crítica publicada el 26 de enero de 1788, tomada de Almuña, 1974, 178).

El valiente Céspedes, personaje principal de *El Hércules de Ocaña*, toma como premisa de la acción defender la honra de las damas. Esto lo hace a través de la hibridación de las características del personaje valentón y caballero. Por eso le vemos primero lanzar al acosador de su hermana por una ventana y después se ofrece a luchar por la honra de Laura, otra dama de su pueblo que se encuentra en apuros, arguyendo el siguiente motivo:

CÉSPEDES

Piensa

que he de ser la venganza de tu ofensa,
no porque me has hallado,
que de tu patria soy, te dé cuidado
tu honor, que con el mío
tomo el satisfacelle, y dar confío
a tus ansias remedio,
aunque se ponga el mundo de por medio.
Esta palabra toma.

(*El Hércules de Ocaña*, vv. 1491–1499)

Un nuevo ofrecimiento para restaurar la honra de una dama lo llamamos en *La romera de Santiago*, donde Garci Fernández se presenta como defensor de doña Sol tras los ultrajes de Lisuando:

GARCI FERNÁNDEZ Ordoño, ya ves que estoy
en la defensa empeñado
de doña Sol, y no puedo
volver a Burgos dejando
sin satisfacer su honor;
y, el conde don Lisuando
faltando, es razón que tú
me des, Ordoño, en tal caso,
por él la satisfacción.

(*La romera de Santiago*, vv. 2994–3002)

Como puede observarse, este motivo fue del gusto de Luis Vélez. De forma más resumida pueden mencionarse más ejemplos. En *La montañesa de Asturias* un caballero sale en defensa de la honra de una infanta de Castilla, a la que acusan de bastarda (vv. 2128–2154). Vuelve a la carga con este motivo en *La obligación a las mujeres y duquesa de Sajonia* (vv. 1115–1202), que es semejante, pero no igual a *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*. En *La obligación...* Cristerna, duquesa de Sajonia, sufre la calumnia de su sobrino Alfredo por negarse a responder a su apetito. Don Álvaro de Guzmán desafía al ofensor, lucha en duelo y logra que el murmurador se retracte y confiese la inocencia de la duquesa. En *El ollero de Ocaña* Sancho sale en defensa del buen nombre de su prometida Blanca (fin de la segunda jornada). En esta comedia todo se enreda de forma

poco convencional porque el supuesto difamador es quien finalmente se casará con la ofendida por expreso deseo de ella.

4. Los desafíos y combates (duelos, torneos y otros encuentros bélicos)

La defensa de la honra, la propia o la de otro, conduce al enfrentamiento con el agresor. De ahí la relevante presencia de desafíos y combates en las comedias que tratan cuestiones de caballería. En muchas ocasiones se quedaban en meros planteamientos porque, entre otras razones, las leyes civiles y eclesiásticas penaban los duelos, pero una concepción tradicional de la honra seguía manteniendo viva la necesidad de llegar a tomar las armas si fuese necesario.

La cuestión es complicada, tiene muchas facetas y ha merecido ya estudios particulares. Aquí se atenderán los desafíos y combates en las comedias de tono caballeresco de Luis Vélez¹. Desde el punto de vista teatral, estos desafíos no favorecían exclusivamente el desarrollo de la trama, sino que también eran un aliciente para el componente escénico. La vistosidad del vestuario y la espectacularidad de la acción eran bien valorados para el éxito de la representación (Oleza, 1986, 176). A esto se añade que los caballeros iban acompañados de carteles que multiplicaban las opciones de interpretación. Siliunas (2006, 133) subraya que se captaba la atención del público a través del interés que suscitaba desvelar lo oculto de esos signos.

Una vez provocado el punto de honra se producía el desafío, que en muchas ocasiones se expresaba a través de carteles, y a continuación se desarrollaba el combate. Este podía darse o no dependiendo de si era aceptado por el agresor o permitido por la autoridad, en el caso de que llegase a sus oídos. Si tenía lugar, cabría ser relatado o dramatizado.

¹ Para el estudio del elemento del torneo puede consultarse González Martínez (2005). El combate como ejercicio de nobleza y pedagogía de príncipes ha sido tratado en González Martínez (2012). Para conocer a fondo la tensión entre la ley y el duelo en la sociedad española del Siglo de Oro se recomienda la investigación de Chauchadis (1997).

Un ejemplo de desafío lo encontramos en *A lo que obliga el ser rey*. Se expresa a través de un papel en el que el conde de Lara reta al infante Felipe. Una muestra del interés dramático que podía llegar a tener es que se utiliza para la transición de la segunda a la tercera jornada y se mantiene la intriga sobre su contenido desde el v. 1814 hasta el v. 2072. También se expone el desafío y se prepara el combate entre Sancho y Nuño Almegir, aunque finalmente no se lleva a cabo, en *El ollero de Ocaña* (tercer acto). De la misma manera, en *El Caballero del Sol* (tercer acto) se propone un enfrentamiento, pero no llega a tener lugar. Aquí iban a enfrentarse hasta cinco caballeros: Febo, príncipe de Ingalaterra; Paris, príncipe de Siria; Adonis, príncipe de Tracia; Píramo, príncipe de Dalmacia; y Florisel, príncipe de Hungría.

En *La romera de Santiago* se menciona la colocación de «carteles de desafío» (v. 1935) y la invitación a un «desafío» (v. 2964). Además, en la próxima edición moderna de la obra a cargo de C. George Peale y Francesca Patano se darán noticias de cómo sería la posible escenificación de este tipo de combates, pues en uno de los apuntes de la Biblioteca Histórica de Madrid hay una apostilla que dice «toca torneo» donde el resto de los testimonios calla.

En *El conde don Sancho Niño* se representan los preparativos de la fiesta del torneo. El criado Luquete dispone la empresa de su señor (vv. 2024-2039) y el conde hace de mantenedor (vv. 2185-2343), aunque el torneo no llega a tener lugar. *Más pesa el rey que la sangre* (vv. 1-392) comienza con los festejos celebrados en Sevilla porque el rey ha reconquistado la ciudad. Entre los actos conmemorativos se promete un torneo que no se representa al completo, sino solo la fase final, donde destaca el aventurero Alonso Pérez de Guzmán, que recibe el premio por parte del rey, que hace de juez. Sí que encontramos el desarrollo del duelo entre el caballero Álvaro de Guzmán y el agresor Alfredo en *La obligación a las mujeres y duquesa de Sajonia* (tercer acto).

Donde se puede contemplar una escenificación completa del torneo es en *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*. Aquí el combate resulta decisivo a favor del protagonista y forma parte de la apoteosis final del espectáculo. Uno de los personajes llama con razón a este momento el «teatro del torneo». Entre los versos 2461 y 2690 se dis-

tingue la lectura del cartel de desafío (con sus capítulos o reglamentos), el nombramiento de los jueces, la determinación del lugar de combate (valla), la ubicación del público y los jueces, la ejecución de la entrada de los combatientes y padrinos por un palenque, el torneo propiamente dicho, un torneo bufo entre los graciosos y los premios a los vencedores. En esta obra aparecen muchos de los roles propios de estos eventos: el mantenedor que lee el cartel de desafío, los aventureros, los jueces y el público.

5. Los encantamientos

Los diversos tipos de encantamiento que se encuentran en el género caballeresco son propiciadores del enriquecimiento escénico y diegético. Por una parte, suponen la posibilidad de introducir recursos técnicos que alcanzaban la admiración del público. Por otra, despiertan la fantasía, fomentaban la evasión y ensanchaban la imaginación.

En *El Caballero del Sol* se muestra a la difunta esposa de Febo en la apariencia de «un animal, con una piel blanca llena de estrellas de oro» (*El Caballero del Sol*, acotación QQ). En *El verdugo de Málaga* hay una torre encantada y una misteriosa mora (vv. 193-212 y 1892-1919). En *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia* los extravagantes sucesos del final del primer acto (cena con ataúd, hacheros con caras encantadas, uso de calaveras como copas de bebida) llevan al criado gracioso al convencimiento de que está en un castillo encantado.

Mayor número de encantamientos relacionados con el gracioso se encuentra en la comedia de *El embuste acreditado*, que es también conocida como *Los encantos de Merlín*. Este título alternativo se debe a que el criado gracioso, de nombre Merlín, provoca numerosos efectos mágicos como vuelos, apariciones y transformaciones, que son cómicos por el carácter burlesco que tienen frente a lo fantástico de las comedias de caballerías. Es una muestra más de cómo Vélez aprovecha lo caballeresco desde un punto de vista cómico. Además, un fenómeno frecuente en relación con lo mágico en la comedia nueva es que fuera el gracioso quien pusiese el toque de crítica a la superstición para denunciar lo esotérico. Así en los

vv. 1031-1510 de *El embuste acreditado*, Merlín consigue introducir a Isabela en palacio gracias a que la crédula Rosimunda es engañada con una redoma que supuestamente contiene un demonio que puede aparecerse en la forma de cualquier persona.

6. Sierpes y leones

Otro de los elementos caballerescos que no podía faltar en una comedia en la que se quisiese ensalzar el valor del héroe es la lucha contra diversidad de animales fieros y salvajes como las sierpes y los leones. Esta victoria sobre oponentes no humanos aumenta la fama del caballero identificándolo con los de más alto rango.

El personaje principal de *Más pesa el rey que la sangre* (vv. 1412-1656) lucha contra una serpiente enorme y alada que se asemeja a un dragón. Aparece en esta pieza la lucha del caballero, Guzmán, contra una gran sierpe que tiene atemorizados a los habitantes de Marruecos. El héroe, después de huir de la corte castellana por un agravio del rey, es acogido por Aben Jacob, pero su buena relación con el moro dura poco. Este desconfía y decide librarse del cristiano ofreciéndole retos cada vez más peligrosos como, por ejemplo, el enfrentamiento con una enorme sierpe. Estas pruebas a las que Guzmán es sometido recuerdan a su manera las de Hércules, lo cual supone una muestra más de la capacidad de mezcla de los ecos caballerescos con otros (antes se mencionaba a los personajes valentones, ahora a los mitológicos, más adelante a los históricos). La descripción de este monstruo reptil hecha por el protagonista no tiene desperdicio:

Ya sabrás que en estos campos,
por aborto o por prodigio
del infierno, para asombro
de los venideros siglos,
vive una sierpe tan fiera
y un monstruo tan peregrino,
que hace verdad las mentiras
de los contextos antiguos,
de tan horrible grandeza,
que no es gentilhombre un risco

con su estatura, y parece
que se mueve un monte vivo.
Condensa con el aliento
nubes en el aire frío
que llueven de muertas aves
venenosos torbellinos.
De una vez se pace un valle,
entero se bebe un río,
y es una red barredera
de cabañas y de apriscos.
De su insaciable furor,
de estos pueblos convecinos,
como si de carne fueran,
le tiemblan los edificios.
Cortáronle estas arenas
al gigante basilisco
de camelotes escamas
un verdinegro vestido.
Dos alas dicen que tiene
al modo del hipogrifo
que, aunque no vuela con ellas,
son de las plantas cuchillo.
Tanto con la sombra empañá
al sol en medio el estío,
que le debe a cada paso,
cada rayo un parasismo.
En fin, este orco africano,
este fitón sarracino,
sin los ganados y fieras,
tantos hombres se ha comido,
que, si pudieran estar
dentro de su vientre vivos,
a estas horas no tuviera
Marruecos tantos vecinos.

(Más pesa el rey que la sangre, vv. 1449-1492)

En la lucha contra este monstruo el héroe actúa al estilo de un nuevo san Jorge. Lograda esta nueva hazaña, Guzmán abandona de nuevo a su señor por la ingratitud con la que es tratado. Este fantástico episodio de la sierpe, dramatizado por completo en los vv. 1439-1605, está posi-

blemente tomado de *Ilustraciones de la Casa de Niebla* (capítulo decimosexto de la segunda parte) de Barrantes Maldonado.

Pero el Guzmán de *Más pesa el rey que la sangre* no se enfrenta solo a una serpiente, también lo hace contra un león (vv. 71-106). Esta lucha le merece ser nombrado por Costanilla, su criado, como el Caballero de los Leones, en claro recuerdo a don Quijote, que también se ganó el apelativo por su lucha contra el félido. Y también le emparenta este dominio de los leones con el Cid. Las semejanzas entre Guzmán y Rodrigo Díaz de Vivar son numerosas. Las referencias a este héroe castellano son frecuentes en la pieza por compartir con el protagonista la ingratitud de reyes, el destierro, la lealtad, la relación con los moros, el conflicto interno entre seguir o no a un rey injusto y la recuperación de su posición estamental original (González Martínez, 2008).

Volvemos a encontrarnos a un héroe con caracterización caballeresca que se enfrenta a un león en Domingo, personaje de *El verdugo de Málaga* (vv. 1872-1891). Este animal no es tan extraño en la obra de Luis Vélez: surge también en *El jenízaro de Albania*, *El príncipe esclavo* (primera parte) y *El príncipe Escanderbey*. En otros textos de diversos escritores dramáticos aparecen referencias a leones en escena. Además, nos consta que en la compañía de Pinedo y la de Vergara se figuraba la presencia de leones a finales del siglo XVI y principios del XVII (Thornton, 1953-1954). Ruano de la Haza (1994, 504) sostiene que es más factible que las intervenciones de los leones en escena se produjesen por actores disfrazados con pieles, lo cual encajaría mejor con la convención teatral, sería suficiente para el chispazo de ilusión y evitaría riesgos innecesarios.

7. Las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas

Las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas, son muy abundantes en la comedia del Siglo de Oro. Además, tal y como señala Crivellari (2010, 210), es característica de Luis Vélez la cita metaliteraria, en general, y metateatral, en particular. Por este motivo solo se espigarán algunas de las referencias al género de la novela de caballerías, a sus per-

sonajes y títulos dentro de la obra del ecijano y sin ánimo de ser exhaustivo.

La primera alusión se da a partir de una nota autorreferencial del escritor al comienzo del tercer acto de *El Águila del Agua*. Allí aparece entre los personajes un Vejete «cuatricasado» amante de las novelas de caballerías, que es un claro *alter ego* de Luis Vélez, también casado en cuatro ocasiones por la muerte de sus esposas. Este personaje comienza a leer en voz alta un capítulo titulado:

[...] «Cómo estaba
el Caballero del Febo
aguardando en Dinamarca
unas justas y torneos
por las bodas de la Infanta.
Lindabridis, y de como
le envió el rey de Dalmacia,
su padre, para las fiestas
unas armas encantadas».

(*El Águila del Agua*, vv. 2663-2671)

La mayor parte de las referencias a libros de caballerías son convencionales. En *A lo que obliga el ser rey* se alude a los libros de *Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva, y *Amadís* (así, a secas, por lo que posiblemente sea el *de Grecia*, por ser del mismo autor que el anterior) (vv. 378-382). El contexto en el que aparecen vuelve a ser el de la expresión del miedo del gracioso Abril, que teme que ha de amanecer muerto en el libro de *Amadís* o en *Florisel de Niquea*.

En *El Hércules de Ocaña* se menciona a Roldán (v. 37), al caballero del Febo (v. 39), a Esplandián (v. 40), al Cid (v. 110), a los caballeros de la Mesa Redonda de Carlo Magno (vv. 769-770), a Amadís (v. 1008), a Bernardo del Carpio (vv. 1136-1137) y al Quijote (v. 1267). En *Más pesa el rey que la sangre*, Costanilla, el criado de Guzmán, confía en ser honrado de la misma manera que lo fue Lanzarote a su vuelta de Bretaña (en los vv. 1172-1186) y, como ya vimos antes, Guzmán trata de ser equiparado al Cid y al Quijote por su lucha con la sierpe y el león. También aparece citado Durandarte en *La romera de Santiago* (v. 1018).

Con frecuencia utiliza Luis Vélez para la onomástica de sus personajes nombres tomados de la narrativa de caballerías. En *El príncipe viñador* Eduardo (Duardos) y Flérida coinciden con los de *Primaleón* y *Palmerín de Olivia* y en *El Caballero del Sol*, Febo, proviene de *Espejo de príncipes y caballeros*.

En muchas otras ocasiones Luis Vélez alude burlescamente a los libros de caballerías. Profeti (1970, 176 y 288-289) lista las obras en las que el ecijano trata cómicamente este género: *El amor en vizcaíno*, *los celos en francés* y *torneos de Navarra*, *Los fijos de la Barbuda*, *El verdugo de Málaga*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El Hércules de Ocaña*, *A lo que obliga el ser rey*, *El rey en su imaginación* y *El Águila del Agua*. Desde luego esta relación no es cerrada. Pueden leerse referencias burlescas de la narración caballeresca en otras obras de Luis Vélez, como, por ejemplo, en *El Caballero del Sol*, donde el criado Merlín recrimina así a su maestro Don Roque:

¿Qué aventura te engendró,
o cuál, para tus porfías,
libro de caballerías,
que en mis males se anotó,
pues con tan pocos reales
te llevan tus desatinos
de noche por los caminos,
de día por los jarales?

(*El Caballero del Sol*, vv. 557-564)

Y es también burlesca, en la misma obra, la escena en la que Roque, perdido en un bosque muy espeso después de la tormenta (vv. 2248-2388), imagina ser andante aventurero en medio de gigantes, magos y cíclopes. Tiene este momento el ambiente de los libros de caballerías como el descrito en el capítulo 21 de *Lidamán de Ganail* (Demattè, 2005, 131).

Conclusión

En el análisis del tratamiento de estos siete elementos caballerescos se ha transitado una parte significativa de la obra dramática de Luis Vé-

lez. El elenco de aquellas piezas en las que se han detectado diversos ejemplos a lo largo de este estudio llega al número de veinte y es el siguiente: *A lo que obliga el ser rey*, *El Águila del Agua*, *El amor en vizcaíno*, *los celos en francés y torneos de Navarra*, *El Caballero del Sol*, *El conde don Sancho Niño*, *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, *La devoción de la misa*, *El embuste acreditado*, *Los hijos de la Barbuda*, *El Hércules de Ocaña*, *Más pesa el rey que la sangre*, *La mesa redonda* (auto), *La montañesa de Asturias*, *La obligación a las mujeres y duquesa de Sajonia*, *El ollero de Ocaña*, *El príncipe viñador*, *El rey en su imaginación*, *El rey muerto*, *La romera de Santiago* y *El verdugo de Málaga*.

Son significativas tanto la cantidad de alusiones caballerescas en sus obras dramáticas como el número de piezas en las que las encontramos. A este gusto y tendencia al recurso de estos elementos por parte de Luis Vélez se suma que dos de sus posibles participaciones como actor se hayan dado en dos obras de gran carga caballerisca: *El Caballero del Sol* y *El Águila del Agua*. En la primera es posible que interpretara el papel del pescador Lauro y en la segunda haría del mencionado Vejete, el adicto a los libros de caballerías.

A pesar de la acumulación de rasgos caballerescos, no son propiamente comedias de caballerías. Estas obras son comedias cortesanas con la caracterización específica de estar muy comprometidas con la educación de príncipes. Es, por tanto, en el ámbito áulico donde la dramatización caballerisca adquiere su más pleno sentido, lo cual no objeta la representación en otros espacios como el corral y la proyección a otras clases sociales.

El honor, la valentía y el amor saltan a la vista en estas comedias a través de la fastuosidad de las aventuras caballerescas. Todo ello satisface el orgullo de la clase poderosa. En estas comedias se desempolva el baúl donde se guardaban las adargas, rodela y lanzas. La dramatización de una época pasada, pero admirada, halaga a los nobles porque les emparenta con estos ilustres caballeros, a los que en muchos casos se les pone el apellido de un contemporáneo, como ya hemos visto (Mendoza, Lara, etc.). En este ámbito escénico triunfa además la conjunción de la fórmula cómica nueva y los añejos espectáculos de caballería como los duelos y torneos.

La lacerante y cruel ausencia de estos ideales caballerescos en la realidad social del momento incentivaba aún más la añoranza. La ficción rellena ese hueco de la realidad y esta responde tratando de emularla. Así puede explicarse uno de los hechos históricos que tiene aires de caballería y está muy relacionado con lo que comentamos sobre *El Caballero del Sol*. Esta obra se burlaba en 1617 en tono caballeresco de las pretensiones inglesas de casar al príncipe de Gales con una infanta española. Pues bien, en 1623, fuera de la ficción, el joven heredero de la corona inglesa viajó de incógnito a Madrid para cerrar personalmente el acuerdo matrimonial con la hermana de Felipe IV. Este gesto audaz, un tanto alocado, y que tantos riesgos suponía, así como el convencimiento de que su sola presencia allanaría todos los caminos, son una manifestación clara de cómo estaba todavía presente el espíritu caballeresco entre la clase elevada.

Este aprecio por el ideal caballeresco estaba también, desde luego, en el pueblo. No se explicaría si no el éxito de este tipo de teatro sin el público mayoritario. El pueblo español percibía como herencia la hazaña de la reconquista, la aventura americana y la grandeza de un imperio en el que no se ponía el sol. Esta historia se había transmitido en romances, cantares de gesta y crónicas populares. El teatro no hacía más que continuar una tradición de transmisión y se convertía en medio de unión entre la historia y la épica.

Muchas de estas obras serían encargos de nobles o partirían de la iniciativa creativa del escritor que buscaba halagar a familias aristócratas. La identificación de esas personas con el selecto grupo de los héroes de caballería debía ser de su agrado. Se servían, por tanto, de los ideales caballerescos para honrar el abolengo de los poderosos. Pero una vez conseguido este primer objetivo de la alabanza y orgullo de clase, se trata de pedirles responsabilidades, de elevar su mirada al desempeño político.

Continuaría así Luis Vélez el propósito ya antiguo de Alfonso XI de «controlar a la nobleza a través de la caballería» (Rodríguez Velasco, 1995, 8). La investidura de caballero, aunque ahora solo fuese a través de la asunción de sus formas, suponía un vínculo de vasallaje con el poder monárquico y establecía unos principios de función política y social. Esta condición de caballero recordaba los criterios de comportamiento ético

que se esperaba de la nobleza. Pero claro, visto al trasluz del tono burlesco de muchas de estas comedias e identificado ese sentido de crítica con el de su conocida novela *El diablo Cojuelo*, este planteamiento de la caballería se convierte en el metro y el peso en el que se mide a la clase dirigente. Y de ahí la ironía, porque quizá no estén dando la talla.



Bibliografía citada

- Almuiña Fernández, Celso, *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del siglo XVIII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1974.
- Antonucci, Fausta, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de la XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12-14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- Arellano, Ignacio, «Los héroes caballerescos en los espejos del callejón del Gato de la comedia burlesca», en *La comedia de caballerías. Actas de la XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12-14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 149-177.
- Asensio Jiménez, Nicolás, *Romancero de la Batalla de Roncesvalles*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2020.
- Blecuá, José M., *Academia burlesca en Buen Retiro a la Magestad de Philipppo Quarto el Grande. (Ms. Madrid, 1637)*, Valencia, Tipografía Moderna, 1952.
- Chauchadis, Claude, *La Loi du duel: le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI-XVII siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

- Crivellari, Daniele, «Luis Vélez de Guevara y los libros de caballerías: *El Caballero del Sob*», en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 199-214.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- , «Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 61-73.
- , «Teatro de tema caballeresco», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 271-277.
- Durán, Agustín (ed.), *Romancero general*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1945, II.
- García García, Bernardo J., «Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el siglo de oro*, coord. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 203-245.
- Gómez Ocerín, Justo, «Observaciones y notas a *El rey en su imaginación*, de Luis Vélez de Guevara», en *El rey en su imaginación*, en *Teatro Antiguo Español. Textos y estudios*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando Quintana, 1920, III, pp. 99-156.
- González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.
- , «*Más pesa el rey que la sangre*: el Guzmán de Luis Vélez junto al Quijote y el Cid», en *Cervantes y su tiempo. Actas del Congreso celebrado en León 2-*

- 5 de noviembre de 2005, ed. Juan Matas Caballero, José María Balcells Doménech y Desirée Pérez Fernández, León, Universidad de León (*Lectura y Signo. Revista de Literatura, Anejo I*), 2008, I, pp. 439-448.
- , «La educación del poder a través del teatro: *El hijo del águila*, de Luis Vélez de Guevara», *Impossibilia*, 3 (2012), pp. 37-53.
- , «Estudio introductorio», en Luis Vélez de Guevara, *La devoción de la misa*, ed. C. George Peale y William R. Manson, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2020, pp. 13-27.
- Oleza, Juan, «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 149-182.
- Peale, C. George, «Three Power Plays for the Duke of Lerma by Luis Vélez de Guevara», *Arte Nuevo*, 7 (2020), pp. 102-134.
- Profeti, Maria Grazia (ed.), Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda*, Pisa, Università di Pisa, 1970.
- Rodríguez Velasco, Jesús D., «Los mundos modernos de la caballería antigua», *Ínsula*, 584-585 (1995), pp. 7-10.
- Ruano de la Haza, José María; Allen, John J., *Teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Siliunas, Vidas, «Hado y divisa en las comedias caballerescas de Calderón», en *La comedia de caballerías. Actas de la XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12-14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla La-Mancha, 2006, pp. 121-135.
- Thornton, Wilder, «Lope, Pinedo, some child-actors, and a lion», *Romance Philology*, 7 (1953-1954), pp. 19-25.
- Tyler, Richard W., «False accusation of women in Luis Vélez de Guevara's Comedias», *Crítica Hispánica*, VI (1984), pp. 77-88.
- Valbuena Briones, Ángel, «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios Críticos*, ed. C. George Peale, Ámsterdam, Benjamins, 1983, pp. 39-51.
- Vélez de Guevara, Luis, *El rey muerto* [Manuscrito], s.f. (Biblioteca Nacional de España. Signatura MSS/17122). URL: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239400&page=1>> (cons. 12/09/2023).

- , *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, digitalización a partir de Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1768 (Biblioteca de Menéndez Pelayo. Signatura 31175). Disponible en: Santander/Alicante, Ayuntamiento de Santander/Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cumplir-dos-obligaciones-y-duquesa-de-saxonia/>> (cons. 12/09/2023).
- , *El ollero de Ocaña*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, por Ramón Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1858, II, pp. 143-158.
- , *El embuste acreditado*, Arnold G. Reichenberger (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1956.
- , *El Conde don Sancho Niño*, Roberto Bininger y Ricardo L. Landeira (ed.), Vigo, Faro de Vigo, 1970.
- , *El verdugo de Málaga*, Maria Grazia Profeti (ed.), Zaragoza, Ebro, 1975.
- , *El rey en su imaginación*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Thomas Austin O'Connor, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002.
- , *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudios introductorios de Evangelina Rodríguez Cuadros y Harold E. Rosen, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002.
- , *El Águila del Agua*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Raquel Minian de Alfie, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2003.
- , *A lo que obliga el ser rey*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Susana Hernández Araico, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2006.
- , *El rey naciendo mujer*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2006.
- , *El Hércules de Ocaña*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Antonio Carreño, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2008.

- , *El príncipe viñador*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Juan Matas Caballero, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2008.
- , *La montañesa de Asturias*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2010.
- , *El Caballero del Sol*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de María Luisa Lobato, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2011.
- , *Más pesa el rey que la sangre y Blasón de los Guzmanes*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Javier J. González Martínez, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2011.
- , *La devoción de la misa*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Javier J. González Martínez, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2020.
- , *La obligación a las mujeres* (transcripción de Emanuel Villagrán), en *Tesis doctoral Mecanismos y estrategias dramáticas en “Cumplir dos obligaciones” y “Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia” de Luis Vélez de Guevara*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- , *La romera de Santiago*, Francesca Patano (ed.), Tesina defendida en Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Bari, 2020.
- , *Los hijos de la Barbuda*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Javier Irigoyen-García, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2022.
- , *La mesa redonda*, en *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España...* recogidos por Isidro de Robles, Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, 1664, pp. 65-82 (Biblioteca Nacional de España. Signatura T/9811). <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171547> (cons. 12/09/2023).
- Weimer, Christopher B., «Beyond canvas an paint: falling portraits in the spanish comedia», en *Objects of culture in the literature of imperial Spain*, ed. Mary Barnard y Frederick A. de Armas, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 99-118.

Whitby, William M., «Pinturas, retratos y espejos en la obra dramática de Luis Vélez de Guevara», en *Estudios sobre el Siglo de Oro: Homenaje a Raymond R. McCurdy*, ed. Ángel González, Tamara Holzapfel y Alberto Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 241-251.



Escenografía cortesana en las comedias caballerescas de Castillo Solórzano: *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*

José Enrique López Martínez

Universidad Autónoma de Madrid – Madrid Institute for Advanced
Study (MIAS) – Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

Abstract

En este trabajo analizo los recursos técnicos para la escenificación de las dos comedias caballerescas de Alonso de Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*, a la luz de los conocimientos reunidos hoy sobre la escenografía en los teatros comerciales, y especialmente en relación con el teatro cortesano barroco que se desarrolló alrededor de la corte real desde finales del siglo XVI y hasta los primeros años del reinado de Felipe IV. En este análisis se observa una clara relación literaria y escénica de los textos de Castillo con obras como *La fábula de Perseo*, de Lope, *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza, o *La vitoria de España y Francia*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. El estudio también pone en evidencia la cercanía literaria y escénica de las dos piezas de Castillo Solórzano, acaso por haber sido escritas para el mismo escenario y las mismas tramoyas, y ofrece más elementos para suponer que su labor de escritor teatral debió de darse solo en el contexto de fastos cortesanos, posiblemente como encargo de alguno de los señores en cuyas casas sirvió durante buena parte de su vida, sobre todo los marqueses de los Vélez.

Palabras clave: Alonso de Castillo Solórzano, teatro cortesano, siglo XVII, teatro de magia y de tema caballeresco, escenografía y efectos especiales.

In this paper I analyse the technical resources for the staging of the two chivalric comedies by Alonso de Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña* and *La torre de Florisbella*, in the light of what is known today about stage design in commercial theatres, and especially in relation to the baroque court theatre that developed around the royal court from the end of the 16th century until the early years of the reign of Philip IV. This analysis shows a clear literary and aesthetic relationship between Castillo's texts and works such as *La fábula de Perseo*, by Lope, *La gloria de Niquea*, by the Count of Villamediana, *Querer por solo querer*, by Antonio Hurtado de Mendoza, and *La vitoria de España y Francia*, by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. The study also highlights the literary and scenic proximity of Castillo's two plays, perhaps because they were written for the same stage and the same stage machinery, and offers further evidence to suggest that his work as a playwright must have taken place only in the context of courtly pomp, possibly commissioned by one of the lords in whose houses he served for much of his life, especially the Marquises of Los Vélez.

Keywords: Alonso de Castillo Solórzano, Spanish courtly theatre, 17th century, magic and chivalric theatre, staging and special effects.



José Enrique López Martínez, «Escenografía cortesana en las comedias caballerescas de Castillo Solórzano: *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*», *Historias Fingidas*, 11 (2023), pp. 133-165.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1397> - ISSN 2284-2667.

Alonso de Castillo Solórzano es uno de los más destacados y prolíficos narradores de los años veinte y treinta del siglo XVII, con obras tan significativas como *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632), o *La garduña de Sevilla* (1642). Sin embargo, el ingenio de Tordesillas tuvo asimismo alguna actividad como escritor teatral, prácticamente anecdótica en comparación con su ingente obra en prosa de ficción, y asimismo con la obra de muchos otros autores dramáticos del momento; un ejercicio literario que solamente nos dejó un legado de siete comedias, al lado de unos pocos entremeses y un auto sacramental, la mayor parte de los cuales fueron publicados por el propio autor dentro de sus colecciones de narrativa. Los motivos de esta escasa producción nos son desconocidos. Como señalo en la edición crítica de *La torre de Florisbella*, siguiendo sugerencias de otros estudiosos recientes, es probable que las pocas piezas de Castillo Solórzano (tanto comedias como entremeses) no se hayan producido para su circulación comercial en corrales, sino como encargos cortesanos. Especialmente en relación a su servicio en las casas del IV marqués de los Vélez, Luis Fajardo de Requeséns, y su hijo, el V marqués de los Vélez, Pedro Fajardo de Requeséns, a quienes sirvió Castillo cuando estos tuvieron cargos tan importantes como los virreinos de Valencia, Aragón y Navarra, a partir de 1628 y hasta al menos 1642; dada la circunstancia, además, de que no se conoce relación alguna de Castillo Solórzano con otros grandes nobles o entornos cortesanos donde hubiera podido surgir el encargo de escritura de piezas para espectáculos nobiliarios, y de que por otra parte tampoco conocemos hasta ahora ninguna documentación que relacione las piezas del autor con el circuito teatral comercial¹.

En esta producción destacan sus dos comedias de tema caballeresco-palatino, por el gran aparato escénico que debió de requerir su repre-

¹ Véase mi estudio introductorio de *La torre de Florisbella*. Como aclaro en esas páginas, creo que, aunque parece más probable que el teatro de Castillo Solórzano, por los indicios sobre su carácter cortesano, se haya producido estando el autor con los marqueses de los Vélez, no se puede descartar del todo que algunas de esas piezas hayan podido ser escritas antes; ello al menos a partir de 1623-1624, tomando en cuenta especialmente la influencia evidente que varias obras de Castillo Solórzano, sobre todo las comedias caballerescas, recibieron de la primera etapa del teatro cortesano barroco de grandes tramoyas, como intentaré demostrar aquí.

sentación, según se infiere de los textos impresos: *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*. La primera de ellas fue publicada en el volumen de *Fiestas del jardín* (Valencia, Silvestre Esparsa, 1634), y según la mayor parte de los críticos del autor, es una adaptación teatral de la novela corta *La cautela sin efecto*, del propio Castillo Solórzano, aparecida poco antes en la colección *Noches de placer* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631)². La segunda comedia apareció en un volumen tardío, *Sala de recreación* (Zaragoza, Jusepe Alfay, 1649), que se considera sin dudas escrito por Castillo, quien había recibido las aprobaciones del volumen en septiembre de 1639, aunque se desconoce si el autor ya había fallecido en el momento de la publicación, y hasta dónde pudo haber estado implicado en el proceso de edición³. De *Los encantos de Bretaña*, así como de las otras dos comedias impresas en *Fiestas del jardín* (*La fantasma de Valencia* y *El marqués del cigarral*)⁴, Castillo consigna el dato preciso de que en principio fueron representadas por tres conocidas compañías de la época, aunque no ofrece ninguna otra información sobre tales representaciones, y tampoco aparecen datos al respecto en la documentación conservada hoy de aquellas compañías. La mención a los *auctores* y a las presuntas representacio-

² La tesis de que la comedia es adaptación posterior de la novela, y de que *Los encantos de Bretaña* habría sido escrita antes que *La torre de Florisbella*, solo parece sustentarse en el orden de publicación final de los textos. Pero cabe hacer notar que, ante la falta de noticias sobre las fechas de las representaciones teatrales para las que fueron escritos estos textos, no se puede descartar ninguna otra posible secuencia de escritura, y más tomando en consideración que se trata de tres textos de un mismo autor. Para una comparación detallada entre la novela y *Los encantos de Bretaña*, véase especialmente Fuentes Nieto (2014, 47-58).

³ Como es sabido, la última noticia conocida sobre Castillo Solórzano es su presencia en Madrid en 1642, donde se publica *La garduña de Sevilla*, y se le supone después trasladado a Roma junto con su señor, el marqués de los Vélez, destinado como embajador español a partir de abril de 1642. A partir de este punto, no se tienen más datos sobre los lugares donde vivió y cuándo y dónde murió. Según la hipótesis planteada por González Ramírez (2012, 72-73), Castillo Solórzano debió de morir poco antes de la aparición de sus dos últimos libros, *La quinta de Laura* (1648), y *Sala de recreación*, en cuyas dedicatorias los editores parecerían referirse a él como ya fallecido; y habrían sido amigos o albaceas suyos los encargados de dar los respectivos manuscritos a los libreros zaragozanos Matías de Lizau y Jusepe Alfay.

⁴ El resto de las piezas teatrales de Castillo Solórzano está formado por las comedias *El agravio satisfecho*, publicada en *La huerta de Valencia*, 1629; *El mayorazgo figura*, publicada en *Los alivios de Casandra*, 1640, de la que también se conserva el manuscrito autógrafo; y *La victoria de Nordlingen*, que no se publicó hasta 1667 en la *Parte XXVIII de Comedias nuevas de los mejores ingenios*, y en dos ediciones sueltas sin fecha. Este catálogo se completa con cinco entremeses, también publicados en sus colecciones de novelas, y con la atribución no confirmada del auto sacramental *El fuego dado del cielo*. Una edición completa del teatro de Castillo Solórzano, con estudios actualizados, en Blanco (2022).

nes se hace, por una parte, en la tabla de novelas y comedias que inicia el volumen, donde se indica que los tres textos fueron llevados a las tablas respectivamente por las compañías de Morales, el Valenciano y Avendaño; a lo que se añade en el «Prólogo» la aseveración expresa de que «las comedias ya han granjeado aplausos en los teatros de España» (Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, ff. ¶1v, ¶3v). En todo caso, la impresión de estas tres obras en la colección indica de partida que el *terminus ad quem* de todas ellas es de momento el año de 1634⁵.

Las dos comedias de Castillo reúnen en sus respectivos argumentos elementos de diversa procedencia, siendo los modelos más importantes, por un lado, la materia narrativa caballeresca, sobre todo la castellana, por otro, los modelos teatrales coetáneos, en concreto las comedias palatinas y caballerescas, junto con otros elementos generales de la Comedia Nueva, como veremos. Pero más allá de compartir motivos y estructuras de los mismos géneros literarios y teatrales, en realidad lo que observamos en estas dos piezas es que es tan parecida su estructura dramática general que no cabe duda de que una es el modelo directo de la otra, aunque, como adelantábamos en alguna nota, de momento no podemos saber con precisión cuál de las dos pudo haber sido escrita primero. En las dos comedias el motivo central es una competencia amorosa, desarrollada alrededor de varios motivos mágicos, que se resuelve en ambos ca-

⁵ A lo que se añadiría el *terminus a quo* del año de 1628 para la comedia de *La fantasma de Valencia*, pues parece haberse escrito ya en el periodo en el que Castillo Solórzano se había establecido en la ciudad del Turia, que inició en aquel año. En un trabajo reciente, Monzó Ribes y Blanco Campos (2022) proponen la fecha de 1631 para las tres comedias, con base en el hecho de que en ese año habrían coincidido sucesivamente en Valencia, entre abril y junio, las tres compañías; es decir, en un momento en el que también se encontraba el autor en la ciudad. Como indico en el estudio introductorio a *La torre de Florisbella*, aunque esta teoría es sugerente y sustentada con numerosos documentos, deja fuera de consideración varios otros elementos importantes que deberían ser abordados para terminar de dar solidez a la propuesta de datación. En principio, no hay elementos firmes para dar por sentado que *Los encantos de Breña* y *El marqués del cigarral* fueron escritas en Valencia. En este sentido, los autores asumen asimismo, con lo que ello implica para su deducción, la teoría de que Castillo Solórzano pasó un tiempo en Barcelona entre 1631 y 1632, tesis cada vez menos aceptada por la crítica reciente por estar basada exclusivamente en el hecho de que en fue en la Ciudad Condal donde se publicaron las obras *Noches de placer*, *Las barbas de Madrid*, *La niña de los embustes* y *Los amantes andaluces* en aquel periodo; ello, cuando en los mismos años otros documentos sitúan al autor viviendo en Valencia. Finalmente, el año de 1631 les es sugerido por la publicación de la novela *La cautela sin efecto*, dando por hecho que debe de ser anterior a *Los encantos de Breña*, cuando, como hemos hecho notar, no es posible de momento saber con certeza en qué orden fueron escritos estos dos textos.

sos contra los intereses de un pretendiente francés, pero con un final feliz con el anuncio típico de las bodas para todos los protagonistas. En *Los encantos de Bretaña*, la princesa inglesa Arminda compite con la princesa francesa Laura por el amor del duque de Aquitania, mientras que en *La torre de Florisbella* son los príncipes Felisardo y Lusidoro los que se disputan la mano de la princesa Florisbella de Sicilia. Los motivos literarios comunes más importantes de los dos argumentos son los traslados mágicos entre reinos lejanos, orquestados siempre por un mago, en la forma de una nave o velos sobrenaturales; el encierro de la dama en una torre, que en *Encantos* se dice que durará un año, mientras que en *La torre de Florisbella* ocurre solo durante cada noche; la princesa con el rostro oculto en el primer encuentro con los galanes; la participación de una pareja de magos que ayuda en los contrapuestos intereses amorosos de príncipes y princesas (Ardano a Arminda, y Brunelo a Laura en *Encantos*; el rey mago Calidorante, a Florisbella y Rosimunda, Artabano a Lusidoro en *Torre*); y un torneo cortesano final⁶. Todo ello, junto a otros motivos habituales en todos los subgéneros de la Comedia Nueva, como distintas escenas de celos y posibles duelos entre los galanes, una trama amorosa replicada por los criados graciosos, o encuentros y confusiones nocturnas.

En su conocido estudio sobre teatro caballeresco, Demattè (2005, 70-77), ya señaló varios posibles referentes de la tradición narrativa caballeresca castellana para los principales motivos argumentales de ambas obras de Castillo. Sobre el encierro de la dama, la crítica señala especialmente los libros de *Amadís de Grecia* (II, 23), donde se narra el encierro de la princesa Niquea en una torre; y *Florisel de Niquea* (I, 10-12), donde se trata más bien de un retiro de la princesa Arquisidea en un espacio pastoril, en ambos casos con la intención de ocultar la belleza de las dos jóvenes⁷. Más importantes para los textos de Castillo, sin embargo, son los numerosos referentes de otros motivos mágicos, empezando por la

⁶ Véase adelante, nota 37 sobre este motivo en *Encantos*.

⁷ Como señala Demattè (2005, 71), en su momento el editor de *Los encantos de Bretaña*, Franco Bacchelli, había sugerido que la comedia de Castillo Solórzano seguía el esquema de algunos personajes del *Orlando Innamorato* y del *Orlando Furioso*, pero no parece haber realmente una influencia directa de estos textos italianos en la pieza española.

nave que se mueve sin velas ni remos, que aparece especialmente en *Amadís de Grecia* (I, 45)⁸. El vuelo en un grifo, que vemos en las dos comedias, ya se encuentra en el *Orlando furioso* (IV, 18), así como otros vuelos en criaturas mágicas como sierpes o águilas, en el *Félix Magno* (IV, 96, 100), el *Cirolingio* (I, 4), y *Amadís de Grecia* (I, 37). Ello junto a otros motivos generales en la literatura caballerescas, como la participación misma de los magos, la cueva o la sala mágica, y el uso de objetos encantados (una mesa con comida que aparece y desaparece en *Encantos*, el ramo para abrir la torre encantada de *Floribella*, etc.)⁹.

Todos estos temas literarios se traducen especialmente en un amplio repertorio de efectos especiales, la mayoría de ellos comunes a ambos textos de Castillo Solórzano, lo que a su vez los pone en relación con una antiquísima tradición de teatro de fastos cortesanos, aunque en la forma más específica que este tipo de espectáculos comenzó a adquirir a finales del siglo XVI, ya bajo la influencia del teatro de corrales, como se ve especialmente a partir de las primeras comedias cortesanas de Lope de Vega. De esa tradición coetánea (tanto la de temática caballerescas, como las de tipo pastoril, mitológico y palatino), Castillo recogerá no solamente la aplicación de determinadas tramoyas de gran complejidad, sino también la mayoría de los motivos literarios sobre los que desarrolla sus argumentos, siendo probablemente así una fuente más directa para nuestras comedias que las narrativas caballerescas del siglo XVI. En el análisis siguiente abundaré en los efectos especiales requeridos en las dos comedias caballerescas de Castillo Solórzano, para ponerlas en relación con la información general reunida hoy acerca de los medios técnicos del teatro del siglo XVII, y especialmente con algunas de las comedias más significativas del primer periodo de teatro cortesano, con las que comparten asimismo varios motivos literarios y una forma específica de concebir escénicamente todo el espectáculo teatral.

⁸ También encontramos el antecedente de los episodios mágicos de la «Estraña Barca», con varios leones al remo, que se desarrolla en el final de *Leandro el Bel* (76-80).

⁹ En el mismo estudio, Demattè (2005, 76-77), señala otros motivos que solo aparecen en *La torre de Floribella*, especialmente el de la torre que vuela por los aires, que aparece ya en el *Florisel de Niquea* (III, 154-159), y que, como veremos, tendrá bastante fortuna en el teatro cortesano del XVII.

Sin duda, el recurso teatral más explotado en las dos comedias, como es habitual de hecho en la gran mayoría de teatro de fastos cortesanos barrocos, es el del vuelo de los actores, que según el pacto de ficción de las dos piezas de Castillo, ocurre siempre gracias a la acción de los respectivos magos¹⁰. En *Los encantos de Bretaña*, el recurso aparece ya desde las escenas iniciales, en el primer encuentro nocturno entre el Duque y Laura, ambientado en las afueras de la finca rural parisina de la dama. El efecto especial ocurre cuando el duque y Chilindrón están hablando a las dos mujeres ante una reja baja de la finca, y de repente son elevados por los aires hasta desaparecer, asidos a la misma reja, mediante el uso de una *maroma*, según indica la acotación, es decir, con algún tipo de cuerda, sin más detalles que aclaren del todo la logística del recurso. Siguiendo una sugerencia de John Varey, Ruano de la Haza (2000, 201) supone que el uso de maromas en el teatro se haría de forma análoga a los espectáculos populares de volatines que descendían desde algún campanario o edificio alto a lo largo de una cuerda hasta el suelo; en su uso dramático, en un formato más pequeño, este mecanismo se habría usado fundamentalmente para la representación de despeñamientos a la vista del público, desde lo alto del vestuario hacia el frente o el incluso el interior del tablado¹¹. En el caso de la obra de Castillo, tal vez se habría podido usar una maroma de movimiento diagonal, como ocurre con los volatines callejeros y en algunas comedias de corral, pero siendo un movimiento ascendente, parece que lo más probable es que haya sido utilizado un mecanismo de poleas y pesos, o el llamado *pozø*, que aparece en otras comedias cortesanas¹².

¹⁰ Los vuelos de actores son uno de los efectos especiales más comunes no solamente del teatro cortesano barroco, sino del teatro comercial y de fiestas públicas, donde aparece con frecuencia en comedias hagiográficas. Otros recursos de esta misma tradición de teatro religioso pueden coincidir con los que señalaremos en el teatro de Castillo Solórzano, pero aquí nos referiremos especialmente los casos análogos de fiestas cortesanas, que por otra parte incluyen otros tipos de tramoyas más elaboradas que no se observan en ningún otro ámbito teatral del momento.

¹¹ No se conoce de momento ningún otro caso de uso de maromas diagonales para este tipo de efecto especial ascendente, si es que ocurrió en la representación de *Los encantos de Bretaña* según nuestra teoría. Ruano de la Haza (2000, 201-206) identifica en realidad muy pocos casos del despeñamiento con maroma, siendo el más importante el que fue concebido para *El Anticristo*, de Ruiz de Alarcón, que terminaba con el actor deslizándose a través de un escotillón hasta el interior del tablado.

¹² Sobre el *pozø*, véase adelante el comentario a *La fábula de Perseo*, de Lope.

Un efecto parecido vemos en el tercer acto, en el momento en el que el rey de Francia y tío de la dama Laura, rechazada en favor de la princesa de Bretaña, se presenta ante el Duque para reclamarle que cumpla la supuesta palabra de matrimonio a su sobrina. Ante su negativa y la prisión con que les amenaza el rey, el Duque y su criado se colocan poco a poco, como se indica en la acotación, dentro de un *bofetón*, con el fin de que el mago Ardano aparezca de repente en la parte de arriba del mismo bofetón y se los lleve por los aires hasta desaparecer, sin explicaciones más detalladas sobre el efecto. Como se ve, aquí no se trata del bofetón giratorio común en los corrales comerciales, y que se usa en otros momentos de las obras de Castillo¹³, sino un bofetón descendente tal vez sostenido en dos canales paralelas, como señala Ruano de la Haza (2000, 264), y que aparece muy pocas veces en otras comedias de tema mitológico o hagiográfico; aunque en el caso de nuestra comedia no parece haberse utilizado el giro del bofetón, sino solo la elevación de la plataforma¹⁴. Adelante sabremos que el mago los ha llevado de vuelta hasta las tierras de Bretaña, lo que genera dos comentarios metateatrales cómicos del criado Chilindrón a cuenta de esos vuelos forzados, el primero al ser recibido por la princesa Arminda (Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña*, 369-370):

| | |
|------------|--|
| ARMINDA | ¿Cómo vienes? |
| CHILINDRÓN | Con salud, aunque con mucha inquietud de andar tanto en tropelía. ¿A pie quedo no sería mejor, señora, que estemos |

¹³ Como suponemos que ocurre en la escena de aparición dentro del árbol de Clarinda, en el primer acto de *La torre de Florisbella*.

¹⁴ Ruano da como ejemplos más claros de bofetones descendentes las comedias *La mayor dicha en el monte*, atribuida a Lope, y *La manzana de la discordia*, de Guillén de Castro, pero también recoge ejemplos parecidos en la versión manuscrita de *El príncipe constante*, y en *El gran príncipe de Fez*, ambas de Calderón (Ruano de la Haza, 2000, 48, 207). En alguno de estos casos, como en *La mayor dicha*, se indica con claridad que además del descenso se debía de hacer girar el bofetón, pero en otros parece tratarse solo de una plataforma de movimiento vertical similar al de las *nubes*, como en la obra de Castillo Solórzano.

por Dios, que no caminemos
más, si mi razón se apoya,
que si cae una tramoya
a gran riesgo nos ponemos? (vv. 2374-2381)

Y el segundo, pocas escenas adelante (Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña*, 371), cuando se menciona que los poderes del mago Ardano se usarán para armar al duque y ocultarlos hasta el torneo final, lo que le recuerda de nuevo al gracioso los viajes aéreos:

CHILINDRÓN ¿Ha de haber más pataratas,
más vuelos o más columpios?
Pisemos por tierra llana,
sin hacer más cabriolas,
más corvetas y giradas. (vv. 2419-2423)

Pero sí que habrá un tercer viaje mágico, con características similares al que acaban de sufrir el Duque y su criado, y que de hecho podría aportar datos para entender la realización escénica de este. Más adelante, en el mismo tercer acto, aparecen por los aires en Bretaña, en persecución del Duque mismo, el mago Brunelo, el rey de Francia y la dama Laura, en un descenso hacia el suelo de los tres que se describe en acotación con el uso de una *manga o tramoya*, es decir, una plataforma capaz de elevar a tres actores al mismo tiempo, como ocurrió en la escena anterior del escape del Duque, Chilindrón y Ardano¹⁵. Aunque el segundo se describió como *bofetón*, y este como *manga*, probablemente se trató de una

¹⁵ Ruano de la Haza no recoge ninguna definición antigua sobre esta *manga* escénica, y tampoco está este sentido concreto en Cov. ni Aut. Como supone Rodríguez García (2014, 193), la manga de los teatros sería algún tipo de lienzo (de acuerdo con una de las acepciones recogida en Aut., «la vestidura o adorno que cae desde la cruz en el guion de las iglesias») que cubriría alguna estructura compleja, generalmente usada para volar, lo que la aproximaría a las llamadas *nubes*. Pero más que la definición de Aut., lo que revela lo que era la manga teatral son otros testimonios verbales y visuales recogidos en la tesis de Rodríguez García, que indican que esta manga era, como las de la vestimenta, un cilindro de tela vertical, que cubría un cable, *maroma* o cuerda. Esta estructura vertical podría desplazarse a lo largo de la zona alta escenario, y luego hacer un movimiento ascendente o descendente, para lo cual la tela de la manga se contraería o alargaría, siempre con el fin de ocultar la cuerda interior. Así, entre muchos otros casos, lo indica esta acotación del auto sacramental *Llamados y escogidos* de Calderón: «*ba de haber dos maromas cubiertas con sus mangas de nubes que pasen de una torre a otra, de manera que a un tiempo en una y en otra parte suban por los dos canales dos personas*» (Rodríguez García, 2014, 164).

misma estructura, ya que ambos podían funcionar de forma complementaria, como apunta Rodríguez García (2014, 156) a partir de esta acotación, aunque tardía, de *El primer refugio* (1661), de Calderón:

y a este tiempo, en la esquina del costado derecho de este carro, se ha de mover un bofetón, que vuela afuera [del escenario] lo más que pueda, y en él ha de venir en un trono de nubarrón sentada una persona, la cual ha de bajar por manga también de nubarrón hasta el tablado, donde ha de poder desasirse y representar en él.

Es decir, el bofetón es la estructura que sostiene a los actores, y que sería algún tipo de plataforma o nicho, y la manga sería la cuerda, cubierta con un cilindro de tela, que permite los movimientos verticales, como suponemos que pudo ocurrir, con una misma estructura, en los dos vuelos con tres actores de *Los encantos*¹⁶. Junto a aquellos tres efectos, más o menos similares en su ejecución escénica, pues en todos los casos las estructuras de elevación son de pocas dimensiones, en *Los encantos de Bretaña* se observa una máquina al parecer mucho más elaborada para la representación de otra magia del mago Brunelo, en el acto II, que es una breve aparición de la francesa Laura llegando por los aires a Bretaña, solo con la intención de disuadir al Duque del amor de la princesa Arminda. Dicha aparición ocurre con la dama portando un hacha, volando montada en un grifo que desciende desde lo alto sin llegar al suelo, y partiendo de nuevo hacia arriba después de la recriminación de Laura al Duque, sin haberse apeado en ningún momento la actriz (*Los encantos de Bretaña*, 332-334). En principio, no sabemos el tipo de tramoya que se pudo haber utilizado para este efecto, que es el único de este tipo de ocurre en toda la comedia. En todo caso, lo que resulta de mucho interés es que esa misma tramoya parece haberse usado asimismo en la representación de *La torre de Florisbella*, donde además aparece en dos ocasiones. Nada más comenzar el primer acto, en *Torre* se representa la llegada mágica de los dos príncipes y sus criados a las playas de Sicilia por las artes del rey Ca-

¹⁶ Entre los casos más importantes de vuelos de actores en nubes o bofetones en otras comedias de teatro cortesano o caballeresco, se pueden citar por ejemplo *Adonis y Venus*, de Lope (antes de 1604), *La casa de los celos*, de Cervantes (no representada, pub. 1615), *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana (1622), *El vellocino de oro*, de Lope (1622), y *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza (1623).

lidorante, todos ellos sin comprender lo que pasa ni dónde están. En el caso del príncipe francés Lusidoro y el gracioso Perinola, su llegada a la isla se presenta con ambos montados en el *pico* de un grifo que desciende desde lo alto hasta una altura que les permita caer o saltar al tablado, según se indica en la acotación, para después volver a elevarse la criatura fabulosa hasta desaparecer. Al igual que en *Los encantos de Bretaña*, esta tramoya, que ahora sostenía a dos actores, podría en principio haberse montado sobre la estructura de un bofetón ascendente, y la descripción concreta de esta pieza podría hacer pensar que acaso se tratase solo de una enorme cabeza, de acuerdo con las proporciones que se intuyen de la mención del pico que sujeta dos actores y que sugerirían un cuerpo entero de muy grandes dimensiones imposible de construir. De todas formas, el movimiento de la tramoya en las dos comedias parecería indicar más bien que esta nunca desciende hasta el nivel del suelo, a diferencia de los bofetones verticales, a los cuales los actores siempre acceden a pie, pues parten y llegan al nivel del tablado. Lo mismo ocurre en la segunda aparición de una máquina, suponemos que la misma usada para representar al grifo, en el acto III. En este caso, lo que se representa es la aparición en lo alto de una sierpe mitológica, que coge al criado Perinola y se lo lleva por los aires en el momento en el que este iba a pelear cuerpo a cuerpo con el criado Trapaza; de la última intervención en escena de Trapaza, quien es el responsable de haber pedido esa aparición mágica, se infiere que la dicha sierpe tenía cuatro garras, según su representación tradicional, con las que habría recogido a Perinola. Como se puede observar, esta segunda aparición de un ser volador tampoco lo representa llegando al tablado, sino a lo que parece una altura humana, y podría indicar con más claridad que esta tramoya no era un bofetón ascendente, sino algún tipo de máquina con un movimiento más complejo; adicionalmente, es posible que para este vuelo estuviera previsto el uso de algún garabato, tal vez oculto entre las patas de la sierpe, para engancharse a los brazos o ropas del actor y poder así elevarlo por los aires, si es que no se trató de alguna máquina más grande y compleja.

Estas tres escenas de Castillo Solórzano con vuelos en criaturas mágicas se inspiran, claramente, en escenas análogas del teatro cortesano de principios del siglo XVII, donde vemos a distintos seres sobrenatura-

les volando por los escenarios con actores encima de sí gracias a lo que debieron de ser estructuras de una gran complejidad técnica, que suponen una de las mayores diferencias entre las fiestas cortesanas barrocas respecto de sus antecedentes de siglo XVI¹⁷. En principio, uno de los más tempranos antecedentes de este tipo de invención aparece en una comedia cortesana de la madurez de Lope, *La fábula de Perseo* (ca. 1612)¹⁸. En esta obra, en los actos II y III, vemos una compleja invención para hacer aparecer al caballo Pegaso, que realiza un vuelo ascendente en su primera intervención, y después una entrada de gran efecto escénico para el final de la obra, llevando al personaje de Perseo desde lo alto y hasta el nivel del tablado. Esta invención era capaz de sostener actores y volar por diversas partes del escenario, además de que probablemente también podía mover las alas:

(1780.Acot) Este caballo Pegaso saldrá por debajo del teatro con sus alas y irá subiendo por un monte hasta ponerse en lo algo, de donde saldrá aquella fuente, alrededor de la cual estarán los músicos con varios instrumentos y los poetas ceñidos de laurel, canten así.

¹⁷ Como se puede observar en los estudios indispensables de Ferrer (1991, 1993) en los fastos cortesanos del siglo XVI aparecen con frecuencia los motivos del grifo o del dragón, junto a muchas otras criaturas fabulosas, en ocasiones con complejas maquinarias para el uso de fuego, lo que también se trasladará abundantemente a la comedia barroca; pero no se conoce en aquella tradición previa ningún caso de estructuras de vuelo capaces de transportar actores, o de ejecutar movimientos como abrir la boca o mover las alas, según se infiere de Castillo Solórzano y de los ejemplos que veremos a continuación. A propósito del teatro de corrales, Ruano (2000, 261-262), siguiendo a Agustín de la Granja, señalaba varios casos seguros o probables de uso de garabatos para representar vuelos, en todos los casos en comedias hagiográficas y autos sacramentales. Sin embargo, se trata de vuelos de actores individuales, no generados a partir de una estructura mayor, como sería el caso de las criaturas de nuestras dos obras. Un vuelo repentino de tres actores, «por todo el patio», ocurre en el acto II de *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina, para el que Ruano (2000, 261) sugiere que podría haberse utilizado una plataforma en forma de L, donde se sentarían al ser recogidos del tablado por la estructura móvil; pero se trata claramente de un efecto distinto al de las fieras voladoras del teatro cortesano.

¹⁸ No se conocen la fecha de escritura ni las circunstancias de representación de este texto. Según su editor, Béhar (2017, 826-828), quien no duda de que se trata de una obra de fastos cortesanos, es probable que haya sido escrita para celebrar el anuncio de las dobles bodas franco-españolas, que ocurrió en febrero de 1612. Junto a ello, podría haber sido una respuesta a un gran espectáculo cortesano que tuvo lugar el mismo año en París, donde aparecía asimismo el motivo de Perseo, y que la representación española hubiera sido pensada para el duque de Mayenne, el embajador francés, que llegó a España en agosto de 1612.

(2798.Acot) *Perseo aparezca en el Pegaso, con lanza y escudo y el caballo. Adviértase que esté con la invención que llaman el pozo, que es la viga con el peso dentro del vestuario* (Lope de Vega, *La fábula de Perseo*, 955, 999)¹⁹.

Es decir, en el caso del Pegaso concebido por Lope, el descenso final, y seguramente también el ascenso de la primera aparición, se debían de hacer con la tramoya del «pozo». Como explica con acierto Rodríguez García (2014, 188-190), a partir de la obra de *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo Turriano*, se trataba de una estructura sencilla, que usaba una larga viga horizontal, apoyada hacia su zona central en alguna otra estructura que permitiera que ambos cabos pudieran hacer un movimiento ascendente y descendente, y probablemente también permitiera un movimiento semicircular sobre el escenario. En uno de estos cabos se colocaban pesos y una cuerda, para que un técnico pudiera hacer subir y bajar el otro cabo, que se situaba hacia el escenario y al cual se ataba el actor o estructura que se quisiera hacer ascender²⁰.

Acaso también con el uso de pozos fue que se lograron dos grandes efectos en una de las más célebres comedias cortesananas de principios del reinado de Felipe IV, y que en nuestra opinión son más parecidos a las criaturas voladoras de Castillo que los Pegasos de Lope. En la célebre representación de *La gloria de Niquea*, preparada por el conde de Villamediana en el Jardín de la Isla de Palacio, en Aranjuez, el 15 de mayo de

¹⁹ Cito estas dos acotaciones por el texto transmitido por tres sueltas sin fecha, pero que forman una misma rama de transmisión, en el que parece haberse conservado el texto de forma más cercana al original para la representación que el texto de la *Parte XVI* del Fénix (1621), donde las acotaciones están notablemente reducidas.

²⁰ Por otra parte, cabe también mencionar también el caso de la comedia *El vellocino de oro*, de Lope, representada en la misma ocasión que la comedia *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, en Aranjuez (mayo 1622, publicada en la *Parte XIX*, 1624), pero suspendida antes de su final a causa de un gran incendio en el escenario. Para la loa de esta comedia, el Fénix también concibió la entrada de una actriz encima de un Pegaso, sin mayores detalles sobre su ejecución; pero creemos, a partir del antecedente del *Perseo*, que también era una máquina volante movida por medio de un pozo: «*Tocando un clarín, primero salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata bordado de ojos y lenguas preso en los hombros*». El diálogo de la dama también lo parece indicar: «*Diome el caballo Pegaso, / de varias plumas vestido, / que estampa en el aire el paso, / cuyas alas me han traído, / de las cumbres del Parnaso. / Puesto que la tierra y cielo / puedo penetrar de un vuelo, / porque toda plumas soy, / ciega de mirar estoy / tantos cielos en el suelo*» (Lope, *El vellocino de oro*, 577-578).

1622²¹, vemos primero la aparición del personaje de la Edad, descendiendo al escenario encima de un águila «bañada en ascuas de oro», de la que además se indica en el texto que batía las alas al tiempo de su llegada, posiblemente gracias a la presencia de un técnico oculto dentro de la estructura. Después, en la segunda escena, se ve aparecer un dragón que llevaba a la ninfa Florisbella, donde el texto también indica claramente que el dragón volaba por el escenario. En el caso de esta sonada representación, contamos con algunas breves, aunque valiosas, informaciones sobre la creación de los monstruos voladores, gracias a la documentación del ingeniero italiano Julio César Fontana, artífice material del espectáculo, descubierta y analizada por Chaves Montoya (1991). En concreto el dato de más interés es el de los materiales del dragón de Florisbella, que según las cuentas del ingeniero italiano habría sido fabricado en cartón, con una cola de hilo de alambre; lo que nos permite suponer que también el águila de oro, y acaso otras criaturas análogas del teatro de la época, estaría hecha fundamentalmente de estos materiales (Chaves Montoya, 1991, 66, 92, 98, 109)²².

Otro elemento de enorme importancia escénica en las dos comedias es el que aparece en *Los encantos de Bretaña* descrito como *castillo*, y en *La torre de Florisbella* como *torre*, pero que debieron de usar para estos motivos una estructura idéntica, o incluso la misma. En la primera comedia, observamos que justo después de la llegada del Duque y Chilindrón en un esquife a una playa con una floresta, después de un sonido de trompetas el paisaje se transforma mágicamente en un castillo, como indica

²¹ Un espectáculo que, a juicio de Pedraza (1992, VII), inauguró «en la corte española un género literario nuevo, un marco escenográfico revolucionario y una renovada actitud del espectador». Este espectáculo, basado literariamente en la materia caballeresca castellana (en concreto, en *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea*), se derivó circunstancialmente en principio de otro que había organizado el mismo conde de Villamediana con el ingeniero Fontana en 1612 en Nápoles, para festejar el concierto de las dobles bodas franco-españolas. Pero fue una consecuencia asimismo del desarrollo de los años precedentes de un nuevo tipo de espectáculo teatral cortesano, desde las comedias tempranas ya citadas de Lope, y sobre todo de importantes representaciones nobiliarias del reinado de Felipe III, señaladamente las fiestas del duque de Lerma en su villa en 1614, donde se representó *El premio de la hermosura*, de Lope, y en 1617, donde se representó *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara.

²² Sobre el águila de oro, Chaves Montoya (1991, 66, 98) indica que fue construida por el artífice madrileño Antonio Poesa, y que estaba sujeta por una *maroma* y una vara de hierro, lo que tal vez significaría algún tipo de pozo o de estructura de poleas, pero la especialista no indica de donde infiere estos últimos datos, pues no aparecen indicados en su transcripción de las cuentas.

expresamente la acotación. Durante una breve escena, los espectadores debieron de ver una estructura real de un pequeño edificio, pues a continuación se indica que en este se debe abrir un puente levadizo, por el que los dos actores entran, tras lo cual en la parte alta de la misma estructura en una *ventana* saldrían durante unos momentos Arminda y el mago Ardano.

Lo que ocurre teatralmente después es difícil de interpretar a partir del texto conservado, porque en las siguientes escenas la acción pasa al interior de ese castillo, donde vemos al Duque y a Chilindrón encerrados. Con el fin de intentar interpretar todas estas transformaciones escénicas, cabe notar el desarrollo posterior del argumento, y también otros elementos externos, como la narración del marco de *Fiestas del jardín*, y sobre todo la utilización del mismo efecto especial del castillo en *La torre de Florisbella*. Para empezar, ¿cómo se lleva a cabo la transformación inicial de la floresta en un castillo? Una primera solución, muy sencilla, sería el uso de un lienzo pintado con la playa y la floresta, ante el que pasaría el esquife del inicio y que se recogería después para dejar visible detrás suyo la estructura del castillo. Después otro lienzo diferente, acaso de color negro o sin pintar, cubriría de nuevo la torre del castillo para ambientar las escenas en su sala interior, que será el lugar de la acción de casi todo el segundo acto hasta el final de este en que se lleva a cabo otra transformación, por arte de magia, del castillo a la floresta inicial, y que se podría haber hecho nuevamente desplegando el lienzo pintado inicial. Sin embargo, esta posible solución escénica se opone a otros elementos que hacen suponer, antes bien, que la estructura del castillo era movable, a diferencia de las torres habituales en los corrales comerciales e incluso en otras comedias cortesanas de gran aparato, que se representarían con las ventanas de los niveles altos del vestuario o con lienzos pintados (Ruano de la Haza, 2000, 215-217). Un primer elemento en tal sentido es la descripción del escenario de la obra que hace Castillo en la narración de *Fiestas del jardín*, donde se publica *Los encantos de Bretaña*. Aunque es una ficción literaria que no necesariamente se debió de corresponder con el escenario real donde representó la compañía de Morales, es interesante el detalle de la descripción de este teatro, en el que se suponen, según el relato, escenificadas también *La fantasma de Valencia* y *El marqués del Ciga-*

rral, y en donde se indica asimismo que la floresta no sería un lienzo pintado, sino una estructura de maderos y ramas, lo que en principio es congruente con lo que se describe en varias escenas de la obra:

salieron al jardín, donde en lo más ameno de él, a costa de haber cubierto un hermoso cuadro, estaba formado un teatro, de vara y media de alto, treinta pies de largo y dieciséis de ancho; todo estaba cubierto de ricas alfombras turcas, y el enmaderamiento del vestuario en forma de selva, cubierto de yerbas y flores, que por ser en tiempo de la primavera había de ellas abundancia, haciendo con ellas varias labores; a trechos había frondosos árboles y en ellos aves atadas... Por los lados del teatro había doce blandones de plata, con sus hachas, para que substituyese su luz la del señor de Delo cuando faltase. Seis pies en contorno estaban hechos unos hermosos cadalsos, cubiertos de ricas colgaduras (Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, ff. 34v-35).

Si la *floresta* del argumento era el propio vestuario del teatro adornado, visible en todo momento, entonces cabe suponer que se necesitaría otro tipo de mecanismo para la aparición y posterior desaparición del castillo, y para la ambientación de la sala de su interior. En principio, como decíamos, el uso que la misma estructura tiene en *La torre de Florisbella* indicaría que pudo haber sido un castillo o torre movable. A lo largo del segundo acto de esta obra, vemos varias escenas iniciales que ocurren dentro de la torre, según la lógica del relato, donde el rey Calidorante encierra a sus dos hijas cada noche con el fin de protegerlas. Sin embargo, en algún momento, que no se indica con precisión en las acotaciones del texto impreso, ese espacio interior debe dar lugar a un espacio en el exterior de la torre, pues aparece visible para el público una torre prácticamente idéntica a la de *Los encantos de Bretaña*²³. Dicho cambio tal vez se haría con un lienzo que representaría el interior y que al plegarse dejaría descubierta la torre. Según el argumento, frente a esta torre el mago Artabano le entrega a Lusidoro una llave mágica para entrar en ella, que el príncipe a continuación utiliza para abrir sus puertas, que son tal vez el mismo umbral que en la otra pieza se representó como puente levadizo. Al hacerlo, se deja ver en el interior bajo una cuadra pequeña con Floris-

²³ Véase mi anotación al texto en 1360.*Acot* (Castillo Solórzano, *La torre de Florisbella*). La escena nocturna que inicia con la salida de Rosimunda no tiene ningún referente, salvo las referencias verbales a la torre y el desarrollo escénico que inicia en v. 1469.

bella, acompañada de la criada Clarinda, quien canta unos versos poco antes de que por el lado contrario Lusidoro vea llegar a su rival Felisardo. Ante esta amenaza, Lusidoro y su criado Perinola se apresuran a entrar en la torre, con el fin de que este príncipe francés goce a la dama; pero en un rápido movimiento escénico, se deduce primero que las puertas de la torre se cierran de inmediato tras entrar en ella ambos actores, que aparecen después por la parte superior de la estructura, en una escena análoga a la que en *Los encantos de Bretaña* había ocurrido con Arminda y el mago Ardano en lo alto del castillo. Pero aquí el final de la escena es diferente y mucho más espectacular, porque justo en ese momento la torre se eleva por los aires hasta desaparecer por completo, con el galán francés y el gracioso en sus ventanas, dejando descubierto todo el estrado de Florisbella que antes se había visto por el hueco de la puerta. De manera que, como señalábamos, no hay duda de que en esta obra estaba previsto el uso de una torre levadiza, y que esta estructura sería idéntica a la que aparece en *Los encantos de Bretaña*, con una gran puerta central, un nivel inferior y un nivel superior en el que se colocarían una o dos ventanas o balcones para sostener a dos actores. De ello suponemos también que en *Los encantos de Bretaña* la transformación de la floresta en castillo se pudo hacer con una torre que descendiera sobre el escenario, después cubierta con un lienzo neutro para ambientar las escenas del interior, y que, ya retirada la torre, se levantaría de nuevo el lienzo para dejar ver la floresta recreada en el vestuario.

Aunque el motivo del castillo o torre es relativamente frecuente desde el teatro de fastos renacentista, en el teatro de corral, y en varias obras de este periodo del teatro cortesano, la forma en la que se lleva a cabo toda la interacción escénica de las torres en las dos comedias parece inspirarse, primeramente, en la estructura construida para otra importante comedia cortesana de inicios de los años veinte, *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza²⁴. Como ha señalado Peale (2009), esta

²⁴ No tengo información sobre las relaciones entre Castillo Solórzano y Hurtado de Mendoza, pero, al igual que sucede con otros grandes fastos cortesanos de la época, me parece un hecho seguro que nuestro autor debió de tener noticia de la célebre representación de *Querer por solo querer*, y de su inmediata publicación, en el marco de su estancia en Madrid al servicio del marqués del Villar y de sus intereses literarios, que ya entonces le significaban numerosas relaciones en los círculos poéticos de la corte.

comedia fue representada en el Salón Grande del Real Alcázar de Madrid el 1 de enero de 1623, y habría sido una de las más costosas de todo el teatro áureo según la información que conocemos hoy, como se infiere de las cuentas de los trabajos manuales para la adaptación del salón y construcción del tablado, descubiertas y analizadas por el especialista. En el texto que ha llegado a nosotros, se describe para el primer acto una compleja estructura que representaba un castillo encantado, con el motivo típico del encierro mágico de una princesa, y que tenía varias características de interés para entender las obras de nuestro autor²⁵. En principio no se indica en el texto en qué forma debe de aparecer en el escenario, pero de varios parlamentos de los personajes, se infiere que en un principio estaba por encima del nivel del tablado, de manera que los actores de pie en este tenían que mirar hacia arriba para hablar con los otros actores que asomaban a las ventanas (los personajes de los dos jayanes que resguardan a la princesa Claridiana)²⁶. Como en nuestro autor, este castillo tiene además dos puentes levadizos que se abrían frontalmente hacia el tablado, permitiendo el paso de actores desde y hacia el interior del vestuario, en uno de los casos por medio de una escalinata. Pero, sobre todo, lo que nos interesa señalar es que este castillo podía hacer un movimiento ascendente y descendente, como suponemos que ocurrió con las torres de Castillo Solórzano, según se indica con claridad en las acotaciones del final de ese mismo primer acto:

²⁵ Ya sea de origen caballeresco o de otras fuentes, el motivo del encierro de la dama aparece en alguna otra comedia de este periodo de teatro cortesano, como en *La fábula de Perseo*, de Lope, donde Danae es encerrada por su padre Acrisio en una torre, que se menciona repetidamente a lo largo del primer acto. En ninguna de las versiones del texto se aclara en las acotaciones si era una torre construida, ni se describe ningún movimiento complejo de la estructura, lo que indica que podría haber sido simplemente pintada, o incluso solo referida verbalmente por los actores. También sabemos, por la relación de la fiesta de Antonio de Mendoza, que los dos castillos para la representación original de Lerma de *El premio de la hermosura*, de Lope, fueron pintados, con escaleras y torres de maqueta (D'Artois y Ruiz, 2017, 71).

²⁶ La aparición inicial del castillo no se señala en ninguna acotación, sino en dos intervenciones de los personajes, de manera que no se sabe si ya estaba visible para el público desde el inicio de la representación, o si se le hacía aparecer posteriormente, mediante el uso de lienzos o con un movimiento descendente. La primera alusión a él aparece inopinadamente en voz de Zelidaura y Claridoro: «CLARIDORO. Ya el castillo se descubre. / ZELIDAURA. ¡Bella fábrica! CLARIDORO. ¡Excelente! ZELIDAURA. Si es la nube tan luciente, / ¿cuál será la luz que encubre?». Y poco después lo repite el príncipe Félix Bravo: «Entre estos árboles veo / un edificio famoso, / bella paz, término hermoso, / de la vista y del deseo» (Hurtado, *Querer por solo querer*, ff. 8, 11).

[Al ser liberada Claridiana] *Baje el castillo con mucha música, y váyanse abriendo puertas con vidrieras de cristal y mucho resplandor, que sea cosa muy admirable, y en un trono sentada la princesa Claridiana con una corona de flores en la cabeza y en el traje que quisiere* (Hurtado, *Querer por solo querer*, f. 19).

Movimiento que se habría hecho al parecer en sentido contrario, tal vez hasta hacer desaparecer del todo el castillo en un movimiento ascendente, en el final del acto, como vemos sin dudas en *La torre de Florisbella*, y suponemos que pudo haber sido representado asimismo en *Los encantos de Bretaña*:

Meten mano a las espadas, y haya otro ruido, como el primero, y divídanse todos, como que no se ven, y desaparezcanse, y entonces se cierre la puente levadiza, se suba el rastrillo, y de improviso se esconda todo (Hurtado, *Querer por solo querer*, f. 21).

Otra comedia que debió de ejercer una gran influencia literaria y escénica en las comedias mágicas de Castillo fue la obra *La vitoria de España y Francia*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1624), escrita en un momento en el que al parecer ya habrían comenzado a establecer contacto los dos autores²⁷. En principio la pieza de Salas ofrece el antecedente más importante para el enredo principal de *La torre de Florisbella*, y acaso de varios motivos de *Los encantos de Bretaña*, pues su argumento central es la intervención de un rey-mago que utiliza sus poderes para hacer llegar mágicamente a varios príncipes de reinos lejanos, con el fin de escoger entre ellos a los futuros esposos de sus dos hijas (como Ardano y, espe-

²⁷ La obra se publicó en la miscelánea *Coronas del Parnaso*, en 1635, aparecida pocos días después de la muerte de Salas Barbadillo. Pero en la dedicatoria de la comedia, que el autor dirige a la Congregación de Mercaderes de Libros de Madrid, explica que la pieza se iba a representar ante los reyes y que iban a participar en ella «personas todas principales, y nobles criados de la reina, nuestra señora, y compañeros míos». Representación que fue cancelada definitivamente por la noticia de la toma de Bahía por parte de los holandeses, esto es, hacia finales de julio de 1624. Sobre la relación de Castillo Solórzano con Salas Barbadillo, la primera constancia segura es la participación del madrileño con un madrigal para las poesías preliminares de las *Jornadas alegres*, aparecido en Madrid en abril de 1626; pero hay varios indicios que sugerirían una posible relación en los años anteriores (López Martínez, 2020, 168). Por otra parte, hay asimismo una evidente analogía argumental entre la *Vitoria de España y Francia* y otra comedia de Castillo Solórzano, *La fantasma de Valencia*, pues en ambas piezas aparece un mago que diseña dos copias mágicas de sendas damas o princesas, que se alternan con las «verdaderas», para generar confusión entre sus pretendientes y numerosas escenas de enredo.

cialmente, Calidorante en las comedias de Castillo). En el texto del madrileño se trataba de cuatro príncipes, cuya llegada a la corte napolitana, hacia el final del acto I, es igualmente espectacular que las que observamos en *La torre de Florisbella*. Para la representación original se había diseñado un escenario del que debían de descender de los aires, en un mismo momento, una nave, un carro triunfal, un monte y un jardín, cada uno de ellos con un pretendiente real, presuntamente arrebatados por arte de magia del lugar donde se hallaban en ese momento en sus tierras. Estructuras que en este caso debían de continuar con un complejo desarrollo escénico, pues posteriormente el «teatro» (el tablado) debía de abrirse en cuatro partes para hacer desaparecer en su interior los cuatro escenarios descendentes; en cualquier caso, las acotaciones (Salas Barbadillo, *La victoria de España y Francia*, ff. 188r-188v) parecen indicar que el descenso se hizo con *nubes*, lo que posiblemente también ocurriría con las torres de Castillo:

Calla el rey Malgesí, y suenan chirimías todo el tiempo que están en bajar al teatro, y prosigue luego.

Salen el príncipe de España de la galera, el Delfín de Francia del carro triunfal, el rey de Polonia del monte, y el de Hungría del jardín.

Ábrese el teatro a un tiempo en cuatro partes, y trágase jardín, monte, galera y carro, y al mismo tiempo se vuelven las nubes por arriba.

Acaso una estructura similar a estos cuatro escenarios descendientes, y a las torres de las obras de Castillo, se utilizaría en la escena final de la misma pieza de Salas Barbadillo, en la que, sin indicación técnica específica, se hace aparecer por lo alto del escenario un enorme castillo con dos torres y ventanas con luminarias, alusivo a la figura de Felipe IV y de la reina Isabel. Aunque no llega a descender hasta el nivel del tablado, y no se utiliza según el texto para el transporte de actores, su estructura parece inspirarse, por una parte, en el castillo de Claridiana de *Querer por solo querer*, de Hurtado, y por otra podría haber tenido un movimiento descendente, si es que ese fue el mecanismo para hacerlo aparecer en lo alto:

ARMINDO ¡Viva España, Francia viva!
REY MALGESÍ Volved, y veréis sus armas
 en el alcázar del Sol,
 rayos de su esfera cuarta.

*Descúbrese en lo alto un alcázar muy pomposo y grande, con dos torres a los lados, y su puerta en medio. Ha de ser este que fingimos el alcázar del Sol, formado todo de vidrieras de varias colores... Ha de tener cada vidriera detrás una luz, que siendo tantas y tan juntas, y la color de los vidros tan diversa, formarán una bellísima variedad de resplandores, que vestirán el mismo color que les prestaron las vidrieras... En lo más alto de la torre del lado derecho estará un escudo con las armas de España, y en la del izquierdo otro con las de Francia, y en medio una imagen muy grande del rostro del Sol, lo más dorada y resplandeciente que pudiere la imitación ingeniosa del artífice (Salas Barbadillo, *La vitoria de España y Francia*, ff. 230v-231r)²⁸.*

Común a las dos comedias de magia será también la presencia de una embarcación, siempre en el nivel del tablado, que en el caso de *Torre* corresponde al motivo caballeresco del barco mágico, que navega sin velas ni gente. En el inicio del acto II de *Los encantos de Bretaña*, el Duque y Chilindrón, que habían sido elevados con la reja de la finca de Laura, aparecen en las playas de Bretaña en un pequeño esquife, llevado por dos salvajes, tras un anuncio con ruido de morteretes, como es habitual en las escenas de embarcaciones o ambientadas en una playa. En este caso es una embarcación pequeña, un esquife con cuatro personas, del cual ignoramos si se presentaba con algún tipo de movimiento, en consonan-

²⁸ Como se ha dicho, esta comedia nunca fue representada, pero damos por hecho que el escenario en cuestión, capaz de llevar a cabo todas estas complejas transformaciones, fue realmente construido, como dice Salas en esta misma acotación final, donde también se refiere a que ya se habían hecho pruebas técnicas en el tablado, y que la representación iba a ser de noche, como ocurrió con varias otras obras del teatro cortesano de la época: «Esto [las vidrieras] se entiende porque esta fiesta ha de ser de noche en la Casa del Campo, y según se ha visto por la muestra, es una vista lucidísima» (Salas Barbadillo, *La vitoria de España y Francia*, f. 230v). Otro importante hito de este tipo de construcciones lo tenemos en *La gloria de Niquea*, para la que se diseñó un castillo donde se representó el encierro mágico de Niquea, que es rescatada por Amadís, y de Anaxtarax, que es rescatado por la pastora Albida. Aunque no era un castillo descendiente, debió de ser una estructura de gran complejidad escénica, como se infiere del texto de Villamediana. Todas estas obras y recursos, incluido el castillo de *La torre de Florisbella*, constituyen los primeros antecedentes de obras de gran espectacularidad de la escuela de Calderón, como se observa especialmente en *El castillo de Lindabridis* (1661), en donde vemos asimismo un gran castillo que vuela por los aires y baja al tablado en varias ocasiones, con actores dentro (actos I, II), y que en otra escena se abre para dejar ver un jardín interior (acto II).

cia con la representación regular de barcos en los teatros comerciales, donde se solía representar una cubierta de nave en el primer nivel del teatro, o solo fragmentariamente cuando aparecían al nivel del tablado, con bastidores pintados, y con frecuencia sin desplazamientos complejos²⁹.

En todo caso, esta escena debe de ser el origen o inspiración para el mismo recurso de la nave usado en *La torre de Florisbella*, donde claramente se requiere una maquinaria mucho más elaborada. Al inicio de la comedia, la llegada de Felisardo y Trapaza a Sicilia se hace en un gran barco mágico, *por tramoya*, como dice la acotación, desde el cual saltan directamente a tierra, sin que se aclare de qué forma hacen esto. Aquí no hay dudas de que el barco aparece por un lado del teatro mostrando la *quilla*, como dicen los personajes, y se desplaza al menos hasta el centro para la salida de los actores, pues en los instantes anteriores no estaba presente y solo se escuchaban *dentro* los diálogos de los personajes en su aproximación a la playa. Dado que más adelante hay varios cambios de escena, es probable que el barco debiese de desaparecer de escena en algún momento, volviendo hacia atrás por el mismo lado o más probablemente cruzando todo el escenario, como veremos a continuación. Menos claros parecen en principio los detalles de ejecución de la segunda aparición de una nave en la obra, en el inicio del acto III, cuando Lusidoro y Perinola vuelven a Sicilia después del rapto en la torre voladora. En este caso es una nave regular, sin magia alguna y presentada también con ruido de *morteretes*, indicándose que entra al teatro *por lo alto*, lo cual en principio parecería remitir a la típica representación de embarcaciones en el primer nivel de los corrales. Pero el resto del uso de esta galera aquí no se corresponde con aquel recurso escénico comercial, sobre todo porque, en una acotación posterior, después de una larga intervención de Lusidoro, se indica claramente que la galera pasa *de una parte a otra del teatro*, hasta

²⁹ El esquife en rigor no es mágico, pero los personajes cuentan haber sido transportados en una nave mágica, que estaría aludida fuera del espacio escénico. Como describe Ruano de la Haza (2000, 208-210), en los teatros comerciales los barcos se solían representar de manera sinecdótica, a veces usando el primer corredor del teatro a manera de cubierta o proa, o a veces solo con los mástiles por detrás del lienzo del vestuario. Y la manera más habitual de que hicieran aparición era con el uso de lienzos que descubrían y volvían a cubrir los bastidores pintados o las estructuras construidas para representar tales fragmentos de barcos, como también recoge (Rodríguez García, 2014, 229).

desaparecer del todo; así, no veremos el descenso de los personajes, que aparecerán a pie en la siguiente escena, lo que indicaría que tuvo que ser usada una gran estructura de movimiento horizontal capaz de aparecer y desaparecer por los dos lados del escenario³⁰. Posiblemente se usaría esta misma estructura de desplazamiento para la representación del barco mágico en el acto I.

La presencia de una nave es uno de los recursos de más tradición en los fastos cortesanos del siglo XVI, y asimismo uno de los más importantes en el teatro cortesano de autor del siglo XVII, en donde, a diferencia de la representación de naves en corrales, se utilizaba un complejo mecanismo de movimiento, o incluso naves verdaderas, como sabemos que ocurrió en las representaciones en Lerma de *El premio de la hermosura*, de Lope, en 1614, y de *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara, en 1617. En cuanto a naves que parecen haber sido montadas como estructuras que se desplazan por un escenario, encontramos numerosos ejemplos tanto en el teatro religioso como en el teatro cortesano coetáneo. En el primer caso, y en época más cercana a Castillo, se encuentra en representaciones cortesanas de autos sacramentales, especialmente en el *Viaje del Alma*, de Lope (1598, pub. 1604), con la aparición de las naves del Deleite y la Penitencia; en el auto de *El robo de Elena*, de Diego Vallejo (1619); o el auto de *El valle de la muerte*, de Andrés de Claramonte (1623). En el teatro cortesano de la época, tenemos los ejemplos de la comedia *Carlos V en Francia* (1604), de Lope (907-908), en el que ante la aparición de una gran galera (no sabemos si una gran estructura con movimiento, o solo representada en los niveles del vestuario, como en una función de corral), aparece asimismo un barquillo, sin ninguna duda desplazable, que lleva al rey de Francia hacia aquella:

Descúbrase con faena un espolón de galera y Carlos en él con otros príncipes y Andrea De Oria y el duque de Alba.

³⁰ Este movimiento es diferente de los pocos casos en los que se representaban vuelos de barcos en teatros comerciales, pues en ellos se usaba habitualmente una estructura que podía sobrevolar todo el patio, sin que haya de momento evidencia significativa de galeras de movimiento horizontal sobre el tablado como las que usa Castillo Solórzano en *La torre de Florisbella* (Ruano de la Haza, 2000, 259-260).

*Vayan dos remeros sacando un banquillo al teatro y en él, el Rey de Francia.
La barca aborde la galera*³¹.

También en el teatro de Lope, tenemos la escena que cierra el primer acto de la *Fábula de Perseo*, de Lope, donde se representa el naufragio de Dánae y el pequeño Perseo: «*Dé vuelta una nave, y en la proa venga Dánae con el niño en los brazos, y los pastores asiendo las jarcias*» (Lope, *La fábula de Perseo*, 910); y la tragicomedia de *La conquista de Oriente*, representada ante Felipe III en Lisboa en 1619. Como señala Rodríguez García (2014, 230-237), quien recoge estos ejemplos, uno de los recursos más habituales en los corrales españoles y en funciones en exteriores para representar algunas de estas naves, así como otro tipo de seres o estructuras movibles, era el uso de carrozas, que posiblemente dejaban visibles al público las ruedas que permitían en desplazamiento; de manera tal que creemos más probable que las naves en las piezas de Castillo, y especialmente las grandes galeras de *La torre de Florisbella* que atraviesan todo el escenario, debieron de usar aquel mismo mecanismo.

Finalmente, cabría reseñar una última lista de efectos de cierta complejidad que solamente aparecen en *La torre de Florisbella*, en el contexto de la obra de Castillo Solórzano, y que la convierten así en la pieza del autor más compleja en tramoyas e invenciones de todo su repertorio, principalmente para representar efectos de magia, según el argumento. En el final del tercer acto, justo después de que la torre de la princesa se haya elevado por los aires con el príncipe Lusidoro y Perinola en sus ventanas, debajo, decíamos, aparece el estrado de Florisbella visto antes por el umbral de las puertas. En ese momento, el príncipe favorecido, Felisardo, se alegra de la mala ventura de su rival y se dispone a acercarse al estrado de Felisarda, pero al intentarlo el estrado entero con las damas al parecer se gira, pues es *portátil* según se dice en la acotación, y el teatro se cubre, lo que representa en conjunto otra desaparición mágica hecha

³¹ Rodríguez García (2014, 230) hace notar que la versión de la *Parte XIX*, en comparación con el manuscrito, elimina la escena de los barcos, que para la crítica es un indicio de que esta comedia fue originalmente pensada para una representación cortesana en exterior, y después adaptada al teatro de corrales.

por Calidorante para proteger a su hija³². Recurso idéntico, por cierto, al del único momento de efectos especiales que aparece en la obra *La fantasma de Valencia*, la tercera comedia de magia de Castillo, también incluida en la colección de *Fiestas del jardín*, y que según su autor fue representada en su momento por la compañía del Valenciano. En el final del segundo acto de esta pieza se representa un sarao, al que no ha sido invitado el caballero don Leandro; pero este se presenta en cualquier caso con su criado Guillén, y al darse cuenta del presunto desprecio que ha sufrido, y los favores que en cambio recibe el caballero don Luis, se dispone a sacar la espada y ejecutar alguna venganza sangrienta. Pero justo en ese momento, el estrado y todas las personas del sarao desaparecen mágicamente, recurso realizado tal vez con un estrado con ruedas, como posiblemente ocurre asimismo en la escena comentada de *La torre de Florisbella*³³.

Escenográficamente, otro recurso de cierta importancia en la obra es el uso de una *devanadera*, en el primer acto, al inicio de un sarao que tiene lugar en la cueva de Florisbella a donde han sido guiados los dos príncipes tras su llegada a Sicilia. Según se infiere de la acotación, en el fondo del escenario se habría situado esta devanadera, es decir, probablemente un gran lienzo pintado, con dos nichos a cada uno de los lados,

³² Dice la acotación: «*Quiere llegar, y vuélvese el estrado, que es portátil, con las damas, y quede todo el teatro cubierto como ante.*» (Castillo Solórzano, *La torre de Florisbella*, 1537 *Acof*). En su análisis de estrados en otras obras, que se representarían con una tarima cubierta con una alfombra y algunos cojines, Ruano de la Haza (2000, 160-162) no documenta sin embargo ningún escritorio giratorio o portátil. No sabemos si se haría con ruedas, como en el caso del bufete móvil que se comentará a continuación, o con algún tipo de devanadera.

³³ Dice la acotación de *La fantasma de Valencia*: «*Saca la espada Leandro, y a un tiempo el estrado se retira con las damas y caballeros, los de los asientos se vuelven adentro, y las luces se hunden debajo, cae Guillén y hácese ruido.*» (Castillo Solórzano, *La fantasma de Valencia*, 459). En este caso, una acotación anterior de la escena es también explícita en el tipo de recurso especial que se tenía que llevar a cabo en la representación, pues señala: «*Salen Teodora y Laura y otras damas, don Juan, don Luis, viejo, don Pedro, su hijo, y caballeros; ellos toman asientos en la tramoya, y las damas en el estrado, y tengan lugar en él don Juan y don Pedro, el estrado es de tramoya.*» (Castillo Solórzano, *La fantasma de Valencia*, 457). Como se ve, no se aclara particularmente la forma en la que desaparecería el estrado, salvo que se hacía por *tramoya*, pero algo más clara es la descripción de los asientos que después se *vuelven* hacia adentro, y que parece indicar que los asientos con los caballeros se girarían hacia atrás, posiblemente por medio de bofetones. Por otra parte, me parece que un mecanismo parecido de desplazamiento se pudo usar en otro efecto de *Los encantos de Breñaña*: en el inicio del acto II, dentro del castillo donde han sido encerrados, el Duque y Chilindrón observan aparecer mágicamente una mesa con comida, que es un *bufete con ruedas*, que se retira también por arte de encantos nada más terminar de comer el Duque, dejando al gracioso con hambre.

suficientemente grandes para permitir la salida de varias parejas de mujeres con hachas que a continuación bailan en el sarao de la princesa. Pero el uso de esta devanadera en principio no corresponde con lo que parece haber sido habitual para este mecanismo. Como explica Ruano de la Haza (2000, 264), esta tramoya, muy poco habitual en el teatro barroco y por ello todavía algo desconocida hoy entre especialistas, al parecer consistía en un lienzo plano o de forma de cruz, que podía girarse, para mostrar otra escenografía preparada en su parte posterior. Dado que no hay ningún cambio de escenario en la pieza de Castillo donde se indique expresamente el cambio de la devanadera, después de la salida del sarao, con el fin de mostrar otro fondo, suponemos que sería solo un lienzo plano con los nichos, no giratorio, usado acaso con la intención de permitir la salida de dos parejas de actrices a la vez sin que el público viera al resto de ellas formadas en línea detrás, mejorando así la solemnidad de la coreografía³⁴.

Otro aspecto de mucho interés sobre la espectacularidad de *La torre de Florisbella* es que en varios momentos se observa el uso de tramoyas situadas hacia el interior del tablado, algunas típicas también de los corrales comerciales, que no aparecen en cambio en ninguna escena de *Los encantos de Bretaña*. Son tres momentos básicos, todos ellos al parecer llevados a cabo por medio de escotillones. El primero aparece a la llegada de los príncipes, guiados por la dama Clarina, a la misma cueva donde tendrá lugar el sarao antes mencionado. Después de entregarles a cada uno un retrato de la princesa Florisbella, aparecen por debajo del tablado dos hachas, supuestamente para iluminar el interior de la cueva por arte de magia y permitir a todos observar el lugar; unas luces que se mantendrán varias escenas hasta después del sarao, cuando desaparecen de nuevo «mágicamente» hacia el interior del tablado dejando a ciegas otra vez a los galanes y sus criados³⁵. En los siguientes dos casos, como vemos en

³⁴ La forma de esta tramoya no está descrita en detalle en ningún testimonio y no se sabe con certeza cuál era su forma y su mecanismo de funcionamiento; probablemente con un mástil central giratorio, como en las devanaderas de hilar. Aparece mencionada en numerosos autos sacramentales de Calderón, donde con frecuencia se describe asimismo con *nichos*.

³⁵ No hay casos de este tipo de iluminación concreta, que solo tiene un efecto literario de representación de la magia, en otras comedias con uso explícito de hachas (Ruano de la Haza, 2000, 265-269). Por otra parte, como vimos, en *La fantasma de Valencia* también se utilizaba exactamente el mismo re-

otras comedias, los escotillones se usarán para la desaparición de sendos actores, en un efecto más espectacular que el de las hachas. En la primera de esas escenas la trampilla debía de ser algo grande, pues lo que se pide en la acotación es la desaparición hacia abajo de toda una cama con la dama Clarinda encima de ella, en el segundo acto, cuando el criado Trapaza intenta acercarse a ella después de haber entrado furtivamente a la torre con el ramo mágico que Florisbella había entregado a su señor Felisardo³⁶. La segunda aparece poco después, casi al final del mismo acto, cuando ocurre la elevación por los aires de la torre con Lusidoro y Perinola, momento en el que también va a desaparecer el mago Artabano por un pequeño *escutillón* del tablado, según se indica expresamente en la acotación.

El último de los grandes recursos literarios y escénicos que nuestra comedia comparte con las obras del teatro palatino y cortesano del periodo entresiglos es la representación de un torneo o justas, con frecuencia para concluir toda la comedia³⁷. El motivo de las justas cortesananas aparece, como es sabido, en numerosos fastos desde la Edad Media y a lo largo de todos los espectáculos cortesanos del Renacimiento español, pero el modelo concreto de Castillo Solórzano debió de ser el de la adaptación de aquellas justas a un argumento y a un escenario teatral, seguramente en un formato mucho más reducido que las justas exteriores. Es lo que al parecer se originó para el teatro del siglo XVII en dos importantes textos de Lope de Vega, *Los palacios de Galiana* (ca. 1596), y *Los tor-*

curso, en el momento de la desaparición mágica del estrado, con la desaparición de las luces hacia abajo.

³⁶ En esta escena, la acotación solo indica que la cama se hunde *por una tramoya*, y el efecto viene acompañado de otro viejo truco bastante habitual en las compañías comerciales: la piel de león. Nada más desaparecer la cama con la criada, desde arriba, y también por efecto de la magia de Calidorante, caerá sobre Trapaza un león, que luchará con él durante unos breves momentos en castigo a su atrevimiento.

³⁷ El texto impreso de *Los encantos de Breña* parece también remitir a un torneo final, pero es ambiguo. En principio, a lo largo de todo el tercer acto se habla de los preparativos de ese torneo, que al final no llega a describirse ni en acotaciones ni en los diálogos. A partir de las últimas palabras del Almirante, creo posible que en la representación original cortesana se hubiera llevado a cabo por lo menos el enfrentamiento entre los caballeros: «Pues se previno el torneo, / justo será que se hagan / por las fiestas de estas bodas» (Castillo Solórzano, *Los encantos de Breña*, 379), pero no hay descripciones tan detalladas sobre la presentación de aventureros y sobre la justa misma como los que aparecen en *Torre* y varios otros textos.

neos de Aragón (1597). Estas obras, además, establecieron un modelo dramático específico para la presentación de toda la justa, que siguieron otros dramaturgos y se ve asimismo en *La torre de Florisbella*: primera secuencia con la colocación de la valla del torneo y la llegada del juez y un séquito al estrado, el desfile de caballeros aventureros y la lectura de sus *letras*, y finalmente el desarrollo del enfrentamiento³⁸. A pesar de que el motivo del torneo, representado o referido, aparece en numerosas comedias que en principio parecen pensadas para el ámbito de los corrales comerciales, el de *La torre de Florisbella* me parece en principio que es el único caso que lo integra en una representación de fastos cortesanos, al menos en las piezas que conforman esta primera etapa del teatro barroco de grandes tramoyas.

³⁸ Véase Lope, *Los palacios de Galiana*, ff. 256v-257v, y *Los torneos de Aragón*, 770-773. Creo más probable que Castillo Solórzano pudiese haber tenido acceso al texto de la segunda obra, publicada en la *Parte IV* del Fénix, en 1614, mientras que *Los palacios* no se publicó por primera vez hasta la *Parte XXIII*, 1638, que parece una fecha tardía para haber podido influir en las obras de Castillo. También de un periodo temprano, probablemente 1596 según Morley y Bruerton, es la comedia *Las justas de Tebas*, que incluye un torneo final, pero con características diferentes al de las dos piezas comentadas, pues la presentación de los caballeros es muy breve, sin lectura de letras, y además el enfrentamiento es solo referido verbalmente. La presentación de *La torre de Florisbella* en el texto narrativo de *Sala de recreación* insiste especialmente en la preparación del torneo final. Al igual que el marco narrativo antes citado de *Fiestas del jardín*, este no se debe de tomar como un testimonio documental, pero me parece que podría recoger detalles verídicos de la representación original de *Torre*: «que la agradable junta de caballeros y damas que se congregaba en casa de don Teobaldo acabase feliz y alegremente el último día de Carnestolendas sus regocijos, con una alegre y vistosa comedia de grande aparato. Para ella se trabajó todo el día en el adorno del teatro donde se había de representar, asistiendo don Teobaldo a los artifices para que no faltase tiempo para lo que había de hacer. Habíase formado un tablado capaz para un torneo, que era el remate de la comedia, todo él tan correspondiente en el adorno, que era lisonja de la vista; a trechos había muchos blandones de plata en que ardían cincuenta hachas blancas, haciendo lo que el sol en un día de verano, pues con su luz no echaban menos su clara presencia». Lo que también se enfatiza después de la comedia: «Acabose esta comedia con grandes aplausos de todo el auditorio, porque se representó muy bien, se adornó con muchas galas y los torneantes lo hicieron bizarramente. Adornose con buenos entremeses y graciosos bailes, que dieron mucho gusto» (Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, 268-269, 351).

Con este análisis hemos querido sentar las bases para la mejor comprensión de lo que pudieron ser los recursos escenográficos de las dos comedias caballerescas de Castillo Solórzano, las más complejas en este sentido de toda su producción teatral; y al mismo tiempo, contribuir desde estas dos pequeñas muestras teatrales al conocimiento general de las circunstancias de creación espectacular del teatro cortesano del primer tercio del siglo XVII, todavía desconocido en muchos aspectos. Como hemos podido comprobar, más allá de los detalles de ejecución de las *apariencias*, y de las dudas que todavía pueden surgir a propósito de cómo funcionaron en la realidad, lo cierto es que el autor muestra conocer bien varias tramoyas frecuentes en los corrales de comedias, como las nubes, bofetones, escotillones y pieles de león, pero sobre todo se inclina a la utilización de estructuras más grandes y complejas, propias de las representaciones cortesanas de su época. Los ejemplos recogidos de la tradición teatral de la primera mitad del siglo XVII no son exhaustivos, y acaso el autor tuvo muchos referentes más para la constitución de sus obras, pero me parecen claros respecto al hecho de que todos los efectos escénicos cuentan con numerosos antecedentes en el teatro de las dos o tres décadas precedentes, y que por lo tanto es perfectamente posible que las piezas de Castillo hubieran sido representadas en su momento. Sobre todo en el caso de *La torre de Florisbella*, que presenta mayores dificultades técnicas que *Los encantos de Bretaña*, y de la que no tenemos testimonios ni documentos que confirmen que fue llevada a los tablados. Ello en contra de las teorías de anteriores estudiosos que suponían que las comedias de Castillo insertas en sus obras narrativas solamente habían sido concebidas para la lectura, o que sus necesidades técnicas las hacían imposibles de ejecutar³⁹. Estos mismos indicios escénicos son acaso menores, pero se suman a varias otras informaciones que nos hacen suponer que el fugaz quehacer teatral de Castillo Solórzano tuvo que darse solo en el contexto de fastos cortesanos, probablemente ordenados por quienes fueron sus señores durante la mayor parte de su vida creati-

³⁹ Véase al respecto mi estudio de la comedia (Castillo Solórzano, *La torre de Florisbella*), donde recojo las referencias bibliográficas más importantes al respecto, también de la crítica moderna, que ha comenzado poner en duda con numerosos indicios aquellos planteamientos sobre el supuesto carácter no teatral de las comedias de Castillo.

va, los marqueses de los Vélez, Luis y Pedro Fajardo. En este sentido, las semejanzas literarias y sobre todo técnicas entre nuestras dos comedias caballerescas nos hacen suponer que no solo parten de modelos literarios comunes, sino que hay una dependencia directa entre ellas, y especialmente, que pudieron ser escritas incluso para utilizar el mismo escenario y las mismas tramoyas. El análisis también pone en claro la deuda del teatro de nuestro autor con varias obras del primer teatro cortesano del Barroco, aquel que ya conviviría y estaría influido por el teatro de los corrales, especialmente los más importantes fastos llevados a cabo en el reinado de Felipe III e inicio del de Felipe IV en ocasión de diversos festejos destinados a la familia real, como las comedias *La fábula de Perseo* y *El premio de la hermosura* de Lope, *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, *Querer por solo querer*, de Hurtado de Mendoza, y *La vitoria de España y Francia*, de Salas Barbadillo, al lado de otras muchas de las que el autor habría recogido numerosos motivos escénicos y literarios⁴⁰. Relaciones que, a propósito de la datación de los textos de Castillo, deberían de ofrecer al menos el dato seguro de que debieron ser escritos después del periodo de 1623-1624, fecha de dos de las comedias que más aportaron al diseño dramático general de aquellos dos, *Querer por solo querer* y *La vitoria de España y Francia*. En otros aspectos, cabe señalar que, si es verdad que estas dos comedias, al igual que sucedió con certeza en el caso de *La fantasma de Valencia*, fueron escritas ya en el periodo valenciano de Castillo, o en su paso por Aragón, Cataluña o Navarra en servicio de los Vélez, se trataría de un interesante caso de transmisión directa de toda una concepción del teatro cortesano,

⁴⁰ En algunas de ellas, incluso, participaron los mismos miembros de la familia real y del círculo más alto de la corte. En el caso de *Adonis y Venus* se desconocen las circunstancias de representación, pero en la dedicatoria para su publicación en la *Parte XVI*, en 1620, el Fénix se refería a que esta comedia se había representado con «las mismas calidades» que *El premio de la hermosura*, en cuya representación en Lerma, para la celebración del cumpleaños del príncipe Felipe, él mismo y la infanta Ana representaron los papeles de Cupido y Aurora ante el rey y toda la corte (Lope de Vega, *Adonis y Venus*, 267; D'Artois y Ruiz, 55-56). Lo que hace suponer que en la representación original del *Adonis* también podrían haber participado miembros de la familia real. O el caso de *La gloria de Niquea*, donde tuvieron sendos papeles la infanta María, la dama María de Guzmán, la hija del conde-duque de Olivares, o la misma reina (Peale, 2009, 124). Sobre la participación de la familia real, nobles y criados de palacio en bailes y representaciones teatrales desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, véase Lobato (2007).

tal como se estaba comenzando a constituir en el seno de la corte española, hacia otros territorios de la península. La actividad teatral parece haber tenido poquísima importancia para el autor, mucho más entregado a su ingente obra narrativa, ejercida al parecer solo como encargos de primer orden dentro de la casa nobiliaria a la que servía, pero que nos ha dejado, entre otras, unas interesantes muestras barrocas de relectura y actualización dramática de la materia caballeresca, de la creación espectacular del teatro cortesano y, no menos importante, significativos indicios sobre la sociología del escritor en las cortes de la España del siglo XVII.



Bibliografía citada

- Aut.= *Autoridades. Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco del Hierro-Herederos de Francisco del Hierro, 1726-1739.
- Béhar, Roland, «Prólogo» a Lope de Vega, *La fábula de Perseo*, en *Parte XVI de Comedias*, I, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, pp. 819-863.
- Blanco, Félix, *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, tesis doctoral dirigida por Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Los encantos de Bretaña*, Félix Blanco (ed.), en *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, tesis doctoral dirigida por Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022, pp. 275-379.
- , *La fantasma de Valencia*, Félix Blanco (ed.), en *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, tesis doctoral dirigida por Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022, pp. 381-504.
- , *Fiestas del jardín*, Valencia, Silvestre Esparza, 1634.
- , *Sala de recreación*, Richard F. Glenn y Francis G. Very (ed.), Chapel Hill-Valencia, Hispanófila-Castalia, 1977.

- , *La torre de Florisbella*, José Enrique López Martínez (ed.), Kassel, Reichenberger, en prensa.
- Chaves Montoya, María Teresa, *La gloria de Niquea: una invención en la corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce calles, 1991.
- Cov.= Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università (Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche), 2005.
- D'Artois, Florence; Ruiz, Héctor, «Prólogo» a Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, en *Parte XVI de Comedias*, I, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, pp. 53-210.
- Ferrer, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Sevilla, UNED-Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.
- Fuentes Nieto, Juan Luis, «Magos y magias en dos comedias de las *Fiestas del jardín* (1634), de Alonso de Castillo Solórzano: *Los encantos de Bretaña* y *La fantasma de Valencia*», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XVII, 2 (2014), pp. 41-66.
- González Ramírez, David, «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 55-75.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Querer por solo querer*, en *Parte treinta y una de comedias nuevas*, Madrid, Josef Fernández de Buendía, 1669, ff. 1-72.
- Lobato, María Luisa, «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de Palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 89-114.

- López Martínez, José Enrique, *Su patria, Madrid. Vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2020.
- Monzó Ribes, Clara; Blanco Campos, Félix, «*La fantasma de Valencia* y las comedias de *Fiestas del jardín* de Alonso de Castillo Solórzano: hipótesis de datación y circunstancias de representación», *Neophilologus*, 106 (2022), pp. 419-432.
- Peale, George, «*Querer por solo querer*: un hito en la historia materialista del teatro cortesano», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. Judith Farré, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 123-143.
- Rodríguez García, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *La vitoria de España y Francia*, en *Coronas del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, ff. 166v-231r.
- Vega Carpio, Lope de, *Carlos V en Francia*, Luc Capique (ed.), en *Parte XIX de Comedias*, II, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Madrid, Gredos, 2020, pp. 825-1026.
- , *La fábula de Perseo*, Roland Béhar (ed.), en *Parte XVI de Comedias*, I, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, pp. 819-1006.
- , *Los palacios de Galiana*, en *Parte veinte y tres de comedias*, Madrid, María de Quiñones, 1638, ff. 230v-257r.
- , *Los torneos de Aragón*, Patrizia Campana y Jordi Pardo (ed.), en *Parte IV de Comedias*, II, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio/UAB, 2002, pp. 669-790.
- , *El vellocino de oro*, José Javier Rodríguez (ed.), en *Parte XIX de Comedias*, II, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Madrid, Gredos, 2020, pp. 511-670.



El caballero del Febo: un ejemplo de intertextualidad y de teatro caballeresco a lo divino

María Moya García
(Universidad de Granada)

Abstract

El caballero del Febo, auto sacramental de Juan Pérez de Montalbán, constituye un ejemplo extraordinario de teatro caballeresco a lo divino, ya que la trama se construye transformando los motivos y los personajes de los libros de caballería en alegorías religiosas. En este artículo se realiza un análisis exhaustivo de la obra, teniendo en cuenta la adaptación de la temática religiosa a los motivos caballerescos y, a continuación, se deslinda tanto su intertextualidad como su similitud con otras obras de Montalbán.

Palabras Clave: Montalbán, Siglo de Oro, teatro caballeresco, auto sacramental, intertextualidad.

El caballero del Febo, by Juan Pérez de Montalbán, is an extraordinary example of divine chivalric theatre, since the plot is created by transforming the motifs and characters of the books of chivalry into religious allegories. In this article, an exhaustive analysis of the play is carried out, taking into account the adaptation of the religious theme to the chivalric motifs and, subsequently, both its intertextuality and its similarity to other works written by Montalbán are identified.

Keywords: Montalbán, 17th century, chivalric theatre, auto sacramental, intertextuality.



Introducción

El Género Humano, a pesar de haber concertado su matrimonio, se enamora de la Culpa, quien hace un pacto con Lucifer para que le ayude a conquistarlo. Este, atendiendo a sus súplicas, lo encierra en un palacio encantado y le separa de sus dos consejeros, el Entendimiento y la Voluntad. Aparece en escena el Amor Divino, quien insta a Cristo a acudir en ayuda de su hermano. Acompañado por San Juan Bautista, debe enfrentarse al Orgullo, al Diablo y a la Parca, antes de liberarlo. San Juan Bautista es decapitado por el Diablo en su intento por salvar al hombre de las garras de Lucifer y, antes de llegar a la Parca, el Género Humano se niega a ser liberado. Una vez arriban al castillo, el Amor logra liberar a sus consejeros, devolviendo así la cordura al hombre, que se da cuenta de su error. Se produce el último duelo, en el que Cristo es mortalmente herido

antes de conseguir matar a la Parca y cumplir su misión redentora. A punto de perecer, le suplica al Amor Divino que utilice su sangre para pintar un retrato suyo para que nadie lo olvide y, finalmente, exhala su último aliento invocando a su padre, que lo ha abandonado.

Concluye así *El caballero del Febo*, auto sacramental de Juan Pérez de Montalbán, obra que cumple a la perfección con las características del género, al poner en escena el episodio de la muerte de Jesucristo en su periplo por salvar a la humanidad gracias a su propio sacrificio. Sin embargo, el argumento no procede de una historia litúrgica, aunque así lo parezca a simple vista. Y es precisamente este el punto de partida del presente estudio y el motivo por el que he tenido la osadía de iniciar un trabajo sobre teatro caballeresco hablando de autos sacramentales, redención religiosa, Jesucristo y la salvación del hombre. Porque lo curioso de este auto es que Montalbán emplea precisamente motivos del género caballeresco para revestir su alegoría y mostrar una historia que, a priori, sería mucho más atractiva (o al menos más entendible) para el público.

Así, la pluma de Montalbán convierte al Género Humano en el emperador Trebacio, que además es el hijo adoptivo de Carlomagno, de manera que está emparentado con Amadís de Grecia, el Amor Divino. Este se enamora de Lindaraja, que es la Culpa, quien hace un pacto con Lucidoro, y encierra a Trebacio en un palacio, haciendo prisioneros a Fisberto y Rosarda, sus consejeros. Al enterarse de la noticia, Amadís de Grecia insta al Caballero del Febo a acudir en ayuda de su hermano, quien se enfrenta contra el gigante Rajartes, el monstruo Leviatán y la Parca, respectivamente, falleciendo a manos de esta última una vez ha liberado al emperador Trebacio.

Por tanto, la obra que presentamos ofrece un ejemplo muy curioso y poco conocido de adaptación de temática caballeresca en el teatro, tornando las aventuras del Caballero del Febo a lo divino. Y Montalbán lo hace después de haber escrito una comedia caballeresca de la que reutiliza motivos y personajes, y que volverá a retomar años más tarde, poniendo en escena a los mismos personajes. Todo un ejercicio de reescritura, autoplagio y adaptación, que cuenta con una rica tradición literaria y que trataremos de deslindar en las siguientes páginas.

1. Apuntes sobre su composición y transmisión textual

Conviene esbozar, en primer lugar, algunos apuntes de la obra editada por Profeti (1967). La estudiosa señala que *El caballero del Febo* debió componerse entre los años 1629 y 1631, fecha *ante-quem* que se deduce del manuscrito autógrafo que se ha conservado en la Biblioteca de Parma. El auto no ha suscitado demasiada atención por parte de la crítica; de hecho, ni Bacon (1912) ni Parker (1952), en su investigación sobre la cronología del teatro de Montalbán, lo tuvieron en cuenta. Sin embargo, la tradición textual es significativa, considerando otros autos sacramentales del autor. Así, además del manuscrito autógrafo, se han conservado tres testimonios más: dos manuscritos con grafía del siglo XVII y un ejemplar impreso en el que el auto se atribuye a Francisco de Rojas Zorrilla. La descripción de todos ellos, recogida por Profeti (1976, 377-378), se ofrece a continuación:

- a) Manuscrito de la Biblioteca Palatina [CC II 28041, vol. III].
Autógrafo del propio Montalbán, claramente firmado al principio y al final, con corrección del licenciado Francisco de Rojas. En el manuscrito se aprecia la fecha de 1631, lo que sirve para datar la comedia.
- b) Manuscrito de la Biblioteca Nacional [MSS/16707], con grafía del siglo XVII, compuesto por 26 folios sin numeración.
- c) Manuscrito de la Biblioteca Nacional [MSS/16889], en un cuaderno compuesto por 28 folios numerados.
- d) Impreso en *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos, en Madrid*, por Joseph Fernández de Buendía, a costa de Isidro de Robles, 1664, donde se atribuye a Rojas Zorrilla¹.

Desconocemos cuántas veces se llevó a las tablas, aunque sabemos que, al menos, hubo una representación en Madrid, como se deduce de uno de los testimonios (Profeti, 1967). Asimismo, se consigna una representación en un corral de Valladolid, el 22 de abril de 1683, por parte

¹ Sobre este volumen, se remite al artículo de Rodríguez Ortega (2018, 175-176).

de la compañía de Antonia Manuela (CATCOM). No se han conservado sueltas del siglo XVIII, por lo que su transmisión, más allá del siglo XVII, no debió ser significativa.

En los siguientes epígrafes delimitaremos las características del auto en relación con los motivos caballerescos, así como su vinculación con otras obras.

2. El caballero del Febo: un auto sacramental a lo caballeresco o teatro caballeresco a lo divino

Arellano y Duarte (2003) establecen dos rasgos fundamentales para la conformación de los autos sacramentales, un género que tuvo una enorme presencia en el teatro aurisecular, pero cuya sistematización y atribución han sido objeto de controversia. De esta forma, hay que destacar la peculiar relación con el sacramento de la Eucaristía y su carácter alegórico como pilares fundamentales. Los autos sacramentales nos presentan, en distinto grado de recreación, historias relacionadas con la Eucaristía y la Redención de Cristo, utilizando una enorme variedad de argumentos que permiten las más variadas formulaciones dramáticas. Este argumento constituiría la parte historial del auto y puede extraerse tanto de materia ficticia como de la historia. Una vez conformado, es necesario revestirlo con una alegoría, es decir, con un entramado de metáforas que ofrecerían un primer plano argumental o literal, en el que se nos cuenta una historia, y un segundo plano alegórico o teológico, donde se revela la lectura doctrinal. En nuestro caso, Montalbán utiliza la historia del Caballero del Febo, que muere por salvar al emperador Trebacio, para ofrecer una lectura doctrinal de cómo Jesucristo salvó a la Humanidad con su propia muerte.

Como veremos, el vínculo entre el universo caballeresco y el ámbito religioso se conformará a lo largo de la obra gracias a la caracterización de los personajes, a la creación y recreación de los espacios literarios y, sobre todo, a un meritorio entendimiento de los motivos y personajes de ambos géneros, que supone un buen conocimiento de las historias e iconografía bíblicas, por un lado, y de las convenciones de la novela de caballería, por

otro. Asimismo, la adaptación de las características del género al ámbito teatral supone un cambio estructural importante, de manera que la concatenación de aventuras por parte del héroe se verá reducida y el romance se erige como la forma estrófica predilecta para la narración de los episodios más extensos, así como de las analepsis.

Todo esto se refleja desde el propio *dramatis personae*², de manera que a la izquierda se sitúa el segundo plano de la alegoría (los personajes caballerescos) y, a la derecha, su correspondencia doctrinal.

| | |
|-----------------------|-------------------|
| El Caballero del Febo | Cristo |
| Emperador Trebacio | Género humano |
| Amadís de Grecia | Amor divino |
| Montesinos | San Juan Bautista |
| Bretón lacayo | El apetito |
| Fisberto viejo | El entendimiento |
| Lucidoro moro | Lucifer |
| Rajartes gigante | La soberbia |
| Levitán gigante | Demonio |
| Lindaraja | La culpa |
| Rosarda | La voluntad |
| La Parca | |
| Astolfo | |

Junto a ellos, hay un protagonista absoluto que no entra en escena, pero que constituye el hilo conductor de la trama desde los primeros versos: el emperador Carlomagno, encarnación de Dios, que trata de extender la fe católica luchando contra su mayor enemigo, Lucifer, o Lucidoro moro, símbolo de la herejía a través del mundo árabe. Además, Carlomagno/Dios será el padre del Caballero del Febo (Jesucristo) y adopta al Emperador Trebacio (el Género Humano), convirtiéndoles en hermanos adoptivos. Así lo cuenta el propio Trebacio en su primera intervención, un romance de casi doscientos versos en el que Montalbán, cumpliendo con el motivo literario del origen del caballero, hace un despliegue de alegorías para narrar cómo Carlomagno trata de ser derrotado a manos de Lucifer, pero es defendido por sus nueve coros (en referencia a los nueve órdenes evangélicos- serafines, querubines, tronos,

² Todas las citas siguen la edición de Profeti (1967), modernizando las grafías.

virtudes, dominaciones, potestades, principados, arcángeles y ángeles) liderados por «*mossieur Miguel*», capitán general de los arcángeles. Al ser derrotado, Lucifer huye a los Países Bajos (cuna del protestantismo) y trata de destruir al Emperador Trebacio utilizando a siete enemigos suyos (por los siete pecados capitales) hasta que consigue que el Emperador sucumba a sus encantos gracias a Lindaraja:

TREBACIO [...] Pícase el Príncipe de esto,
tanto que, soberbio y loco,
quiso echarle de la silla
que guardaban nueve coros,
mas viendo su atrevimiento
mossieur Miguel que, aunque mozo,
capitán general era
del ejército lustroso,
¿Quién como el Emperador?
Dijo, y al soberbio monstruo
le quitó el bastón, las armas,
las insignias, los adornos,
la luz, el laurel, la toga,
el puesto y el patrimonio,
que yo gocé desde entonces,
aunque ahora no lo gozo.
Retírose a los Países
Bajos, del centro más hondo,
donde viéndome ocupar
su lugar, su silla y su trono,
despechado y ofendido,
me fue cobrando tal odio
que, haciéndose de tu bando,
intentó por varios modos
mi destrucción; y sabiendo
que desprevenido y solo
estaba yo en una quinta
entregado todo al ocio,
con siete enemigos míos,
viles y facinerosos,
hizo liga [...] (vv. 151-181)

El mecanismo alegórico queda reforzado gracias a la caracterización de los personajes, que entran en escena con atuendos del mundo caballeresco. Por ejemplo, Fisberto, el Entendimiento, aparece, por un lado, como un viejo, de francés, y, por otro, con un hacha encendida en la mano, símbolo de la luz y la sabiduría que guía al ser humano; o la princesa Lindaraja, la Culpa, que se representa como una «mora bizarra». Es más, a lo largo de toda la obra se aprecia una fuerte dicotomía que va más allá del maniqueísmo del ámbito caballeresco y que se convierte aquí en un enfrentamiento entre los valores del cristianismo y de la herejía, encarnada por los musulmanes. De esta forma, todos aquellos que representan algún vicio, como Lucidoro, Lindaraja, Bretón o Astolfo, aparecerán caracterizados «de moros»; en oposición a los caballeros y las virtudes, que irán «a lo francés».

El Caballero del Febo entra en la segunda escena «de francés, muy galán» y, cuando emprende la lucha contra Lucidoro, aparecerá «con un escudo que traiga las insignias de la pasión». La simbología caballeresca y la religiosa se funden en el escudo que porta el caballero, en el que se incluyen las armas heráldicas de Cristo, las «arma Christi», que en la iconografía medieval aluden a las armas con las que Cristo logró vencer a la Muerte y al Demonio, que tuvieron una amplia difusión durante la Edad Media y más allá del siglo XVI³. Por si hiciese falta reforzar la iconografía, él mismo se describe con una serie de calificativos que van de lo caballeresco a lo divino, de un caballero a Cristo:

CABALLERO Pues salga de madre el brío
 porque sepa este arrogante,
 que tiene preso a mi hermano,
 que a mi poder soberano

³ Son muchos los símbolos que suelen aparecer en la iconografía, aunque hay un conjunto mínimo de estas armas, formado por la Cruz, la corona de espinas, la Columna de la Flagelación, los Clavos, la Lanza o el velo de Verónica. A veces, incluso aparece la cabeza de Judas o Caifás, el hombre que se burló de Jesús escupiéndole en el rostro. Respecto a la iconografía de las armas heráldicas de Cristo, se remite a Lucía Gómez-Chacón (2017): “Arma Christi”, *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi> (cons. 21/09/2023).

no hay castillo que le espante,
que soy de mi padre espejo,
soy de mí mismo capaz,
soy príncipe de la paz,
soy ángel del gran consejo
soy flor del campo, soy vida,
soy capitán de Israel,
soy mesías y Emanuel,
pan, pastor, pasto y comida,
soy alta y crecida vid,
soy cordero de Sion,
soy soberano león,
soy nuevo Adán, soy David,
soy sol de justicia nuevo,
soy gloria y verdad segura,
y soy en esta aventura
el Caballero del Febo.

Así parte de París para emprender sus aventuras acompañado por los Doce Pares de Francia (una nueva analogía con los doce Apóstoles) y Montesinos, que no es otro que San Juan Bautista:

LUCIDORO Sí, que es príncipe valiente
y ya la Francia le llama
su restaurador por fama.

LINDARAJA Y dime, ¿trae mucha gente?
LUCIDORO Doce valientes soldados
que llaman sus doce Pares,
capitanes singulares,
atrevidos y esforzados

LINDARAJA Nueva por cierto infelice
LUCIDORO La Gaceta de Israel
dice grandes cosas de él. (vv. 660-670)
[...]

FEBO CRISTO Valeroso Montesinos,
de todos cuantos en Francia
nacieron por sangre ilustres
el mayor y de más fama,
Par de mi mesa redonda,
descendiente de mi casa,

y de mi venida ahora
nuncio, voz, trompeta y salva;
toca, toca la bocina,
porque sepa Lindaraja
y Lucidoro que vengo
en su busca y en demanda
del Emperador, mi hermano,
que en esta selva encantada
ha tanto que tiene preso
a pesar de quien le ampara.

Este último irrumpe en escena «vestido de pellejos a lo francés y armado con una bocina y un escudo, pintado en él un cordero y una mano que le señala». Nuevamente el escudo sirve de elemento alegórico, en el que el universo caballeresco y el católico se funden: la vestimenta a lo francés, la bocina y el escudo nos remiten al mundo carolingio, al que se superpone la vestimenta propia de San Juan en la iconografía tradicional: un hombre vestido con pieles de camello y con manto rojo, que sostiene un libro sobre el que reposa un cordero al que señala⁴.

Junto a los personajes, los espacios cumplen un papel determinante en la configuración del universo alegórico. En la primera escena, emergen los hermosos jardines de Lindaraja, que nos recuerdan a los jardines del Edén. A continuación, tras sucumbir a sus encantos, Trebacio es trasladado a un castillo en el que

LUCIDORO [...] y en él hallarás deleites,
músicas, romances, tronos,
manjares, regalos, juegos,
perfumes, olores, pomos
baños, afeites, jardines,
monterías, cazas, sotos
y la hermosura, que es más
de Lindaraja.

⁴ Para ver una muestra de esta iconografía, se remite a: <http://fpjuliovisconti.com/san-juan-bautista-anonimo-finales-del-s-xv/> (cons. 21/09/2023).

El castillo medieval se vincula con los palacios encantados, que constituyen uno de los escenarios favoritos de los libros de caballería, con maravillas y entretenimientos por doquier. De hecho, Montalbán utiliza un espacio similar en su novela *El palacio encantado*, incluida en su *Para todos* (1632), en el que «todo era supuesto, pero verosímil» (Río Nogueras, 2021). Este castillo también tiene su contrapunto doctrinal y se configura como un espacio efímero, que termina convirtiéndose para Trebacio en un lugar en el «Todo es sombras y apariencias, / todo sueños y visiones, / todo antojos e ilusiones, / todo horrores y violencias» (vv. 476-479). Una vez más, el castillo deja de ser un motivo caballeresco y se configura como una alegoría de nuestro mundo, en el que todo es falacia y engaño. Aunque el parlamento de Bretón es extenso, merece la pena transcribir algunos versos:

BRETÓN Eso, señor, es verdad [...] que la hermosa variedad de aqueste mundo abreviado [...] puede divertir al hombre más triste y desconsolado [...] Verás cómo van siguiendo solo a los que pueden más y cómo dejan atrás a los que vienen cayendo. Verás engordar los ricos con sangre de los menores, y que los peces mayores quieren comerse a los chicos. Verás los necios premiados, sin premio los entendidos, los menguados aplaudidos y los doctos retirados. Verás vecinos que apenas, aunque su casa se abrasa, ven lo que pasa en su casa y murmuran las ajenas. Verás a los usureros dar mohatras a porfía y confesar cada día sin dejar de ser mohatrerros.

Verás casadas muy bellas
pero siempre entre compadres,
y doncellas que son madres
y se casan por doncellas.
Verás mentiras, patrañas,
ignorancias, falsedades,
traiciones, enemistades,
rencillas, odios, cizañas [...]
Y, en fin, tantas diferencias
en el uno y otro estado,
según lo que persuaden,
que por lo vario te agraden,
ya que no por lo ajustado. (vv. 516-581)

Otro elemento indisociable a la literatura caballerescas es la monstruosidad, de manera que «en la arquitectura interna de cada libro de caballerías castellano, es posible percibir que lo monstruoso ocupa un espacio considerable, apareciendo como un elemento insustituible en la elaboración identitaria del personaje» (Carrizo, 2020). Estos personajes novelescos saltan a las tablas, de manera que gigantes, enanos, dragones, serpientes, hombres salvajes o criaturas híbridas comparten protagonismo con el héroe y sirven de contrapunto para que puedan llevar a cabo sus hazañas (Gutiérrez Padilla, 2021). En esta ocasión, Montalbán pone en escena a tres monstruos protagonistas, a los que el Caballero del Febo deberá derrotar para liberar a Trebacio.

LUCIDORO De este modo [...]
y cuando llegue a pisar
aquestas selvas floridas,
están todas encantadas
y con tal arte labradas
que están por sí defendidas.
Esta torre de diamante,
que al cielo escalar pretende,
un gigante la defiente,
y es Rajartes, el gigante.
Esta puente, que al Jordán
es pasadizo de hierba,
otro monstruo la conserva

y es el monstruo Leviatán.
Este castillo eminente,
que solo visto acobarda,
una serpiente le aguarda
y es la Parca la serpiente.
Y esas guardas que juntó
el poder que te hace eterna
un caudillo las gobierna
y soy yo el caudillo. (vv. 684-707)

El primero de ellos es Rajartes, el gigante, que aparece «vestido de hiedra, con cabellera y barba larga con una lanza y un escudo». En el plano caballeresco, destaca por su desmesurado tamaño, su fealdad, su fuerza y sus malas costumbres, que sirven de contrapunto del caballero andante. En el plano divino, el gigante Rajarse se identifica con la Soberbia, por lo que Montalbán lo identifica con Nemrod, uno de los personajes que muestra más soberbia en el Antiguo Testamento: el constructor de la Torre de Babel. De hecho, cuando el Caballero del Febo se enfrenta a él le recuerda que ya le había derrotado «otra vez en Babilonia, / cuando hasta las nubes pardas empinaste los ladrillos / de ese monte de argamasas», por lo que no tiene ninguna dificultad en volver a hacerlo. Nuevamente, Montalbán se muestra conocedor de la iconografía bíblica, que representa a Nemrod (o Nimrod) como un cazador de larga barba.

El segundo monstruo es el gigante Levitán, que custodiaba un puente por el que debían pagar un tributo para pasar. El Leviatán es un monstruo marino, que representa el caos y el mal, y que aparece en la *Biblia*, asociado a la historia de Job. En el auto, aparece en escena vestido de gigante, de manera similar a Rajartes y con una alabarda. Aunque se trate de un monstruo con raíces bíblicas, Montalbán vuelve a hacer uso de la alegoría religiosa y le convierte en el custodio del río Jordán, obligando a todo el que lo atraviesa a pagarle un tributo. El Caballero del Febo le replica que él ya había pasado por allí, junto a su madre, la virgen María, sin efectuar pago alguno, por lo que el monstruo le permite atravesarlo de nuevo. Sin embargo, una declaración de Montesinos sobre Lucifer hace que el gigante reaccione y le corte la cabeza «Porque en el mundo / aunque goce de tu gracia / ha de perder la cabeza / quien dice verdades claras» (vv. 876-879).

Si antes Montalbán nos presentaba la historia bíblica de la Torre de Babel, tenemos aquí el Bautismo de Jesucristo en el río Jordán, y la muerte de San Juan Bautista, que fue decapitado por orden de Herodes, según recoge el Evangelio de San Marcos (Marcos 6, 17-19).

Sin embargo, la concatenación de aventuras por parte del héroe constituye otra característica de las novelas de caballería. Por tanto, un caballero a la altura de Febo Cristo no podía circunscribir sus aventuras únicamente a tres monstruos, aunque añadir más aventuras tropezase con las restricciones del espacio y el tiempo teatral. Una vez más, Montalbán lo resuelve en un extenso romance en el que el Caballero del Febo nos ofrece una galería completa de las aventuras y las criaturas que pululaban por los libros de caballerías y que debían ser muy conocidas entre el público. El monólogo bien podría constituir una relación de comedias:

FEBO CRISTO [...] Fui por primera aventura
en un humilde aposento
nueve meses encerrado
y nueve meses sujeto
a comer por mano ajena
y a no ver la luz del cielo,
sino es aquella interior,
que yo me daba a mí mismo.
De allí ocho días, estando
en un suntuoso templo,
al encuentro me salió
un dragón horrible y fiero,
que batallando conmigo,
envidioso de mi esfuerzo,
hacerme quiso pedazos [...]

Además del dragón, lucha contra Caribdis, un horrible Polifemo, o un león albano. No podía faltar el jardín encantado o una pócima que le salvó la vida:

Dejo aparte, dejo aparte,
porque cansarme no quiero,
otras muchas aventuras
y todas con harto riesgo,

de serpientes, de dragones,
sirtes, gigantes, pigmeos,
torres, muros, puentes, ríos
y jardines lisonjeros [...]

Ahora sí, el héroe está listo para enfrentarse al último monstruo, la Parca, «con espada, morrión, peto y espaldar, lanza y un escudo en que está pintada la muerte, y a sus pies mitras, coronas y cetros y más arriba haya una cruz». De nuevo, el escudo sirve de elemento visual iconográfico. La Parca y el Caballero del Febo luchan, él es herido de muerte, pero, a los pies de la Cruz, consigue asestarle una estocada de muerte. Al final del auto, el Caballero del Febo, como Cristo, muere abrazado a una cruz de madera y con una invocación que nos evoca a ese «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» de la *Biblia* (Mateo 27:46 y Marcos 15:34), que exhala Jesucristo justo antes de morir colgado en la cruz:

PHEBO CRISTO [...] y así, ya no puedo hablar,
abrazado de este leño,
y puesto entrambos pies,
como ilustre aventurero,
sobre la torpe cabeza
de mi enemigo soberbio,
expiraré con más gusto,
diciendo a gritos, diciendo:
¿cómo, Carlo Magno, cómo,
si mi padre verdadero
eres, me has desamparado? (vv. 1362-1370)

La relación con la Eucaristía, por si el argumento en sí no fuese suficiente, también aparece en la escenografía, con un apoteósico final en el que, al tiempo que el Caballero del Febo exclama sus últimas palabras, en escena

Saca un pincel y una tabla de colores y pónese a pintar. Y va poco a poco saliendo un cáliz y una ostia, por entre la cruz y el Caballero del Febo.

Más allá de la transfiguración del hipotexto en materia religiosa, uno de los puntos más atractivos de esta obra es la intertextualidad, con obras

de materia caballeresca, por un lado, y con otras comedias de Montalbán, por otro, hasta tal punto que ha llevado a Profeti a utilizar el término ‘autoplagio’ para referirse a su similitud con otras de sus comedias. En el siguiente epígrafe, ofrecemos las claves de esta intertextualidad, para lo cual recorreremos la senda que va del género novelesco al ámbito teatral, dejando para el final la obra del propio autor.

3. Intertextualidad y autoplagio. Materia caballeresca en el auto

En el ámbito de la novela caballeresca, referencia obligada es el *Espejo de príncipes y caballeros*, publicada por Diego Ortúñez de Calahorra en Zaragoza, 1555 y que claramente sirve como hipotexto para esta (y otra comedia más) de Montalbán. Eisenberg (2004), su editor, sostiene que se trata de una de las novelas de caballería más populares, teniendo en cuenta el número de ediciones (seis) que se conservan, además de las numerosas continuaciones que se hicieron de ella. De hecho, conocemos una reimpresión zaragozana en 1623, en fecha muy cercana a nuestro auto, y parece que el padre de Montalbán poseía un ejemplar en su biblioteca. Tal fue su éxito que, según advierte Ramos Nogales (2016, 43), se dan más de sesenta menciones a los personajes de este ciclo entre 1580 y 1695, en el romancero y el teatro, pero también en fiestas parateatrales. En concreto, en el ámbito teatral, sirvió como fuente de inspiración para *El castillo de Lindabridis* de Calderón y el *Florisel de Niquea* de Montalbán, además del auto sacramental que nos ocupa.

En la primera parte, Diego Ortúñez narra, a lo largo de tres libros, las aventuras del emperador Trebacio de Grecia y de sus dos hijos mellizos: el Caballero del Febo y Rosicler. De los 168 capítulos (la primera parte abarca 54, la segunda 63 y la tercera 50), Montalbán toma como base algunos de la primera parte. En concreto:

Trebacio es elegido emperador de los griegos (I, 1). Su elección provoca la invasión de Tiberio, rey de Hungría, que pretendía por herencia la corona griega. Tiberio ofrece la mano de su hija Briana al príncipe inglés Teoduardo, a cambio de auxilio militar (I, 2). Al rechazar *Trebacio* el ataque de Tiberio, oye hablar de Briana, y se enamora de ella aunque no la ha visto (I, 3). Para evitar que

Teoduardo se case con ella, le mata cuando viaja por un camino poco poblado (I, 4-5). Fingiendo ser Teoduardo, Trebacio *se casa con Briana*, y engendran a sus dos hijos mayores, el Caballero del Febo y Rosicler (I, 6-7). Cuando se separa de Briana, un barco encantado le lleva a la *ínsula de Lindaraja, donde la magia le obliga a enamorarse de ella*, y de su amor nace una hija, también llamada Lindaraja (I, 8-9).

A la edad de dieciséis años, pide ser armado caballero para poder salvar a cierta Radamira del *malvado Rajartes* (I, 20), *a quien mata* (I, 21).

Más tarde, en el capítulo I 44, *El Caballero del Febo*, que salió tan rápidamente de la isla de Candramarte, *llega a la isla de Lindaraja, donde libra a Trebacio de su encantamiento* (I, 44)⁵.

Como vemos, nuestro dramaturgo no solo adopta el nombre de la mayoría de personajes (el emperador Trebacio, prometido con Briana, el gigante Rajartes, la maga Lindaraja o el Caballero del Febo), sino que calca el hilo argumental de uno de los capítulos, concretamente el 44, en el que el Caballero llega al hogar de Lindaraja (aquí es una isla en lugar de un castillo) y libera a Trebacio, que había sido encantado para que se enamore de ella. Hay personajes, como Montesinos, que no tienen ninguna correspondencia con la obra de Diego Ortúñez y que, sin embargo, tienen claras reminiscencias al universo caballeresco, en este caso a través de la aventura de Don Quijote con la Cueva de Montesinos⁶.

Al margen del *Espejo de príncipes*, en este universo literario caballeresco también debemos hacer mención al género de «los libros de caballería a lo divino», que, según Mallorquí-Ruscalleda (2016, 374), constituye el «membrete con el que se denomina a toda una constelación de artefactos culturales sobre los cuales había operado un proceso de trans-codificación, convirtiendo el sentido de una serie de referencias profanas a otro de índole religiosa» y que entronca directamente con nuestro auto. Efectivamente, contamos con una veintena de novelas de caballería en las que se transforman los temas profanos en religiosos, a través de metáforas,

⁵ El resaltado en cursiva es añadido nuestro.

⁶ Eisenberg relaciona el episodio quijotesco de la Cueva de Montesinos con el episodio de la cueva de Artidón, que aparece en la obra de Ortúñez de Calahorra (II, 4-5). El propio Don Quijote cita al caballero del Febo como uno de los mejores héroes de los libros de caballería.

símbolos o alegorías. En la segunda mitad del siglo XVI se abre camino este tipo de narraciones, «al amparo del éxito del género editorial y literario de los libros de caballería, pero en deuda con una tradición que hundía sus raíces en el rico sustrato de literatura alegórica espiritual de la Edad Media» y que nos presentan al perfecto caballero cristiano, adornado de toda virtud y enemigo del vicio y la herejía (Herrán Alonso, 2008). El ejemplo más conocido de estas novelas a lo divino es *El libro de caballería celestial* de Jerónimo de San Pedro. En él, el Caballero del León aparece como Cristo, que debe llegar para vencer al Caballero de la Sierpe (Lucifer), causante de todos los males del hombre. El autor, como hará Montalbán en su auto, ofrecerá a través de ciento veinte capítulos (o maravillas) distintos fragmentos del Antiguo Testamento siguiendo las convenciones del género caballeresco, en un afán didáctico⁷.

Más allá del género novelístico, el éxito de las novelas de caballería, tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII, provocó que los dramaturgos de la nueva comedia viesan en ellas una fuente inagotable de temas y motivos muy reconocibles por el público, considerándolos como hipotexto de éxito seguro. La actitud de los dramaturgos frente a las fuentes caballerescas fue muy diferente, según deduce Dematté (2004 y 2005) del estudio del *Corpus del teatro caballeresco*, en el que, a través de treinta y una obras, identifica distintas dinámicas de traslación literaria y dinámicas transtextuales. La relación más clara se establece entre aquellas obras en la que se reconvierten libros de caballería en comedias caballerescas, manteniendo personajes o aventuras, como es el caso del *Palmerín de Oliva*. Sin embargo, los dramaturgos también optaron por tomar las características intrínsecas a los libros de caballería, como la figura

⁷ Otras novelas de caballería a lo divino fueron *El Libro de Caballería Celestial del Pie de la Rosa Fragante*, de Jerónimo de Sampedro (Amberes, 1554); *La Segunda Parte de la Caballería celestial*, de Jerónimo de Sampedro (Valencia, 1554).; *Caballería cristiana*, de fray Jaime de Alcalá (Alcalá de Henares, 1570); *Hechos del caballero de la Estrella* (manuscrito), poema alegórico.; *Batalla y triunfo del hombre contra los vicios. En el qual se declaran los maravillosos hechos del Caballero de la Clara Estrella*, de Andrés de la Losa (Sevilla, 1580); *Primera, segunda y tercera parte del Caballero Asisio*, de fray Gabriel de Mata (Bilbao, 1587); *Historia do espantoso cavalleiro da Luz*, de Francisco de Moraes Sardinha (manuscrito portugués).; *Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre, puesto en batalla debajo de los trabajos que sufrió El caballero del Sol*, de Pedro Hernández de Villaumbrales (Medina del Campo, 1552); *Historia y milicia cristiana de El Caballero Peregrino, conquistador del cielo*, de fray Alonso de Soria (Cuenca, 1601); *Historia do peregrino de Hungria* (manuscrito portugués). Para un estado de la cuestión, se remite al estudio de Mallorquí-Ruscalleda (2016).

del caballero, la importancia de la dama, la concatenación de aventuras, la presencia de seres monstruosos, etc., para conformar historias nuevas, sin correspondencias con libros o caballeros reconocibles por el público. Asimismo, encontramos comedias en la que los elementos caballerescos se mezclan con rasgos característicos del teatro barroco, dando lugar a obras híbridas como *El jardín de Felerina* de Calderón. Y, por supuesto, contamos numerosos ejemplos de parodia o escritura burlesca de novelas o comedias de caballería, que tuvieron mucho éxito entre el público⁸.

La autora sostiene que el menos utilizado es el que nos ocupa, la reescritura a lo divino, si bien es cierto que *El caballero del Febo* no es un caso aislado y encontramos ejemplos similares en autos como *El Caballero de la Ardiente Espada*, anónimo de 1613⁹; *El Caballero de la Cruz Bermeja*, del siglo XVII¹⁰; el *El divino Carlo Magno o La mesa redonda*, atribuido a Vélez de Guevara¹¹, dos autos dedicados al Caballero de Gracia¹² o *La puente del mundo*, de Lope de Vega¹³. En este último, Dios desciende a la tierra como un Amadís celestial, acompañado por los apóstoles (que siguen siendo los doce pares) para liberar a la humanidad del Príncipe de las Tinieblas, quien, secundado por la Soberbia y el Gigante Leviatán, han erigido un puente que todos los seres humanos deben atravesar para llegar al Mundo, pagando un peaje y convirtiéndose así en esclavos del Demonio. Se reproducen episodios como la caída de Adán y Eva para, al final, presentar una batalla en la que Amadís destruye a sus enemigos y convierte el puente en una cruz que conduce al cielo.

Como se puede observar, las dos historias comparten elementos en común. Sin embargo, este mecanismo de transfiguración literaria no ha

⁸ Para un estudio exhaustivo sobre la clasificación de las dinámicas transtextuales entre los libros de caballería y el teatro caballeresco, así como distintos ejemplos, se remite al artículo de Demattè (2004).

⁹ Existen dos registros diferentes de esta obra en el CATCOM, una corresponde a 1611 y otra a 1613. Se apunta que se tratan de autos diferentes.

¹⁰ Biblioteca Digital Hispánica (BDH): <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000238790&page=1> (cons. 21/09/2023).

¹¹ Representado en Sevilla, por la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, en las fiestas del Corpus de 1633 (CATCOM). Se atribuye a Luis Vélez de Guevara. Ejemplar en *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España*.

¹² Editado por Crosas y de la Peña (2018). Los dos autos comparten el título, pero presentan argumentos completamente diferentes. El primero se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Mss/16568) y el segundo en la Biblioteca Menéndez Pelayo (Ms/23).

¹³ Editado por Arellano (2018) junto a otros tres autos del Siglo de Oro.

estado exenta de crítica y estudiosos como Menéndez Pelayo han calificado el auto de Lope como «extravagante mezcla de alegoría sacramental y libro de caballerías» advirtiendo que:

Imposible parecía tratar poéticamente semejante embrollo, en el que, para colmo de monstruosidad, se llama a Cristo ‘el celestial Amadís de Grecia’, se habla de la Gaceta de Israel y salen Adán y Eva vestidos de franceses muy galanes (Arellano, 2018).

Por último, sin abandonar el ámbito teatral, debemos establecer ciertos paralelismos entre *El caballero del Febo* y la propia obra de Montalbán, que en estos años se encuentra inmerso en el proceso de exploración de la materia caballeresca, que le sirve para publicar dos comedias más (*Palmerín de Oliva* y *El Florisel de Niquea*), además de una novela caballeresca, *El palacio encantado*, inserta en su *Para todos* (1632), que, como hemos visto, comparte espacios similares al palacio de Lindaraja.

El Palmerín de Oliva fue compuesto entre 1629 y 1631, en la misma horquilla de tiempo que nuestro auto, lo que se traduce en un estilo y un uso similar de las formas métricas, con predominio del romance y la redondilla. Las similitudes entre las dos obras son tan evidentes que, como hemos advertido, han llevado a Profeti a hablar de autoplagio entre ambas. Es cierto que se aprecian numerosas y claras similitudes en el uso del lenguaje y de figuras retóricas como la *enumeratio* (que lleva al límite en este y otras obras), la concatenación y el paralelismo, pero el autoplagio de Montalbán no consiste en copiar o reutilizar literalmente versos o estrofas, sino que se inspira claramente en ella, reciclándolos (Montalbán, 2006, 11)¹⁴.

El punto más evidente de contacto es la figura del gracioso, Bretón/Apetito en *El caballero del Febo* y Chapín en el *Palmerín*. Ambos comparten las mismas características, que se manifiestan en su inagotable apetito (no en vano Bretón se relaciona alegóricamente con el Apetito en el auto):

¹⁴ Se ha hablado de la similitud del estilo entre las obras de Montalbán que se compusieron en este periodo, especialmente evidente entre el *Palmerín*, *El Mariscal de Virón* y el auto que nos ocupa. Se remite al estudio introductorio de Profeti (1967), así como a las ediciones correspondientes del *Palmerín* (2006) y *El Mariscal de Virón* (2018).

CHAPÍN También yo estuve encantado [...]
Fui llevado a una cocina
donde en lugar de pinturas,
camas y tapicerías,
había por las paredes
salchichones, longanizas,
adobado, pie de puerco,
chorizos, gansos, morcillas,
conejos, pavos, capones,
pollos, perdices, gallinas,
terceras, cabritos, liebres,
pasteles, albondiguillas,
con mil géneros de vinos [...]
on que puse la barriga [...]
tan redonda y tan tupida
que fue menester después
sacármelo a malecinas [...]

Y en su crítica social, especialmente a un mundo en el que lo que priman son las apariencias. Esto resulta especialmente evidente en los vv. 1938-1986 de la comedia:

Y os dará,
si no lo habéis por enojo,
cada día un uso nuevo
en los trajes más airosos
de las damas, verbigracia
de copetes, perifollos,
clavos, guedejas, jaulillas,
rodetes, morcillos, moños,
manteos, polleras, naguas,
esterillas, envoltorios
y unos guardainfantes nuevos,
de tal balumbo y tal toldo
que sólo debajo de uno,
que está quizá en el contorno,
cabe un convento de frailes,
con ser algunos muy gordos. (vv. 320-334)

Asimismo, encontramos similitudes argumentales al inicio de la segunda jornada, en el que Palmerín, a través de una analepsis narrativa en romance muy similar a nuestro auto, nos describe cómo fue encerrado tres años atrás por una maga (vv. 1102-1293), igual que Trebacio por Lindaraja.

Tras la publicación de ambas, Montalbán continuó la senda del teatro caballeresco en su comedia *Don Florisel de Niquea*, que, según Parker (1952), fue compuesta en torno a 1633 o 1634 y de la que se conoce, al menos una representación (el 10 de junio de 1634 en la compañía de Cristóbal de Avedaño). La comedia fue publicada en el *Segundo tomo de comedias de Montalbán* y en ella vuelven a retomar los nombres de los personajes, que serían identificados inmediatamente por el público. Así, Trebacio y Briana son los prometidos de Florisel y Clorinda, que descubren que no son hermanos, por lo que pueden amarse; y Bretón, una vez más, vuelve a adoptar el papel del Gracioso. Sin embargo, no se aprecian similitudes en el argumento o en la configuración de los personajes, como sí ocurría en la comedia anterior, lo que resulta lógico, si tenemos en cuenta las distintas fechas de composición.

Conclusión

Para concluir, me gustaría rescatar una cita ya clásica de Marín Pina, quien advierte que los libros de caballería constituyen «verdaderos laboratorios de experimentación narrativa» (2008, 278). A la luz de obras como *El caballero del Febo*, podemos afirmar que también el teatro caballeresco fue un ámbito muy fecundo para la experimentación literaria. Así, a lo largo de estas páginas no solo hemos visto cómo Cristo se convierte en un Caballero, sino también cómo Lucifer es un musulmán hereje, los vicios se configuran como monstruos y las virtudes como consejeras; los castillos se erigen como palacios encantados y los jardines se vuelven selvas monstruosas. La mayor dificultad para presentar la historia de *El caballero del Febo* es, sin duda, la de contar dos historias, entrelazadas entre sí, con personajes que van del teatro caballeresco al auto sacramental, en un camino de ida y vuelta apasionante.

Asimismo, a este entresijo argumental debemos unir la riqueza intertextual de la obra, no solo con su hipotexto, sino con el género de los libros de caballería a lo divino, otros autos sacramentales a lo divino y, cómo no, otras comedias de Montalbán. A la luz de lo aquí expuesto sería interesante establecer paralelismos y rasgos comunes de traslación de la materia caballerescas a lo divino partiendo, por un lado, del género novelesco y, por otro, de los autos sacramentales conservados. Y cómo no, reivindicar una pieza realmente interesante, que ha pasado desapercibida por parte de la crítica y que no ha recibido la atención que se merece.



Bibliografía citada

- Arellano, Ignacio; Duarte, J. Enrique, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.
- Bacon, George William, «The life and Dramatic Works of Dr. Juan Pérez de Montalbán», *Revue Hispanique*, 26 (1912), pp. I-474.
- Carrizo, Walter J., «Disecionando monstruosidades en los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII): una aproximación a las formas, funciones y sentidos de los gigantes en el género», *e-Spania*, 37 (2020). < <https://doi.org/10.4000/e-spania.37442> >
- Crosas, Francisco; de la Peña, Javier (ed.), *Dos autos sacramentales dedicados al Caballero de Gracia Mss. 16568 de la Biblioteca Nacional de España y mss. 23 de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Edición y estudio*, Publications of eHumanista, Santa Barbara (CA), 2018.
- Demattè, Claudia, «El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales» en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Literatura Española: siglos XVI-XVII*, Isaias Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (ed.), New York, Linguatext Ltd., 2004, pp. 181-186.

- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro caballeresco spagnolo nel sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- , «Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías», en *Los segundones, importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular: actas del congreso internacional*, Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 61-73.
- Demattè, Claudia; Río Nogueras, Alberto del, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de 'Las aventuras de Grecia' y su modelo serio, el 'Don Florisel de Niquea' de Montalbán*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. URL: <<https://hdl.handle.net/10171/23722>> (cons. 21/09/2023).
- Eisenberg, Daniel, «Introducción» a *Espejo de Príncipes y Cavalleros [El Cavallero del Febo]* de Diego Ortúñez de Calaborra, Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. URL <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq193>> (cons. 21/09/2023).
- Ferrer, Teresa et al. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM. URL: <<http://catcom.uv.es>> (cons. 21/09/2023).
- Fundación Pintor Julio Visconti: < <http://fpjuliovisconti.com> > (cons. 21/09/2023).
- Gutiérrez Padilla, María, «De los libros de caballerías a las tablas del siglo XVII: gigantes y salvajes en el teatro caballeresco», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 187-202. <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1026>>
- Herrán Alonso, Emma, «Las narraciones caballerescas espirituales» en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías (ed.), Madrid, Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 265-270.
- Lucía Gómez-Chacón, Diana, *Base de datos digital de iconografía medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017. URL: <<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>> (cons. 21/09/2023).

- Mallorquí Ruscalleda, Enric, «El conocimiento de los libros de caballería españoles a lo divino (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio», *eHumanista*, 32 (2016), pp. 374-412.
- Marín Pina, M.^a Carmen, «Los libros de caballerías castellanos», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías (ed.), Madrid, Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 165-190.
- Parker, Jack Horace, «Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalbán», *PMLA*, 62 (1952), pp. 186-210.
- Profeti, Maria Grazia, «Il manoscritto autografo del ‘Caballero del Febo’ di Juan Pérez de Montalbán», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Pacini Mariotti, 1966-1967, pp. 218-309.
- , *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università di Padova, 1976.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva. Edición y estudio introductorio*, Claudia Demattè (ed.), Viareggio, Baroni, 2006.
- , *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias*, vol. 1.4, Claudia Demattè (ed.), Kassel, Reichenberger, 2018. [*El mariscal de Virón*, María Moya García (ed.); *La toquera vizcaína*, Enrico Di Pastena (ed.); *Amor, privanza y castigo*, Josefa Badía Herrera (ed.)].
- , *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Segundo tomo de comedias*, vol. 2.2, ed. Davinia Rodríguez Ortega, Kassel, Reichenberger, 2020. [*Como amante y como honrada*, Paula Casariego Castiñeira (ed.); *Don Florisel de Niquea*, Giulia Tomasi (ed.); *Teágenes y Clariquea*, Claudia Demattè (ed.)].
- Ramos Nogales, Rafael, «Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*», *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 41-96. <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/50>>
- Río Noguerras, Alberto del, «El sutil hilo entre curialidad, academia y fiesta en los Siglos de Oro a la luz de *El palacio encantado* de Pérez de Montalbán. Con los libros de caballerías y la maestría de Cervantes al fondo», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 165-185. <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1083>>

Rodríguez Ortega, Davinia, «Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII: volúmenes propios, colectivos y misceláneas», *Revista de Filología Española*, XCVIII, enero-junio (2018), pp. 161-184.



Sueños y maravilla escénica en *La casa de los celos* de Cervantes. Con una nota sobre Lope de Vega

Alberto del Río Nogueras*
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

El análisis en detalle de texto, acotaciones y movimiento escénico en *La casa de los celos* apunta al interés de su autor por explotar dramáticamente el potencial de los sueños para conseguir la admiración del auditorio basándose en una experiencia común fácilmente reconocible por los espectadores. Demuestra así, no solo un conocimiento de la teoría al uso, sino la familiaridad con el fasto en sus manifestaciones cortesanas y ciudadanas y las conexiones con lo festivo en libros de caballerías, ficción sentimental y poesía cancioneril. Aunque imperfecta, la pieza teatral es un indicio de las preocupaciones de Cervantes por mostrar una maravilla ligada al interior del individuo. El ejemplo de Lope en sus primeras obras pudo ser definitivo para adoptar esos patrones escenográficos.

Palabras Clave: Cervantes, *La casa de los celos*, escenografía, Lope de Vega, teoría clásica de los sueños.

The analysis of the text, stage directions and scenic movement in *La casa de los celos* points to the author's interest in exploiting for the stage the potential of dreams. Such a common experience is easily recognizable by the spectators and helps to thrill them. Cervantes demonstrates not only an excellent knowledge of the theory, but also a familiarity with courtly and civic pageants and their reflection in books of chivalry, *ficción sentimental* and *poesía de cancionero*. Although imperfect, the theatrical piece is an indication of Cervantes' concern to link marvels to the inner self. Lope and his early works may have been an influence in adopting these patterns.

Keywords: Cervantes, *La casa de los celos*, scenography, Lope de Vega, classical theory of dreams.



Imaginemos por un momento que Cervantes no hubiera incluido en su recopilación teatral de 1615 la *Comedia famosa de la casa de los celos y selvas de Ardenia* y que la pieza nos hubiese llegado en testimonio sin autoría. No nos habría resultado muy temerario atribuírsela al genial escritor, pues por ella circulan un escudero, vizcaíno por más señas, que en ocasiones resulta más sensato que su propio amo; una ridícula dueña en compañía de la

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2022-136675NB-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033, y se inscribe en las tareas del grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y del Fondo Social Europeo.

dama que dice ser «única heredera / del gran rey Galafrón», quien «halló por cierto y llano / que el que venciese en singular batalla / a un mi pequeño hermano / [...] / éste, cierto, sería / bien de su reino y la ventura mía» (vv. 219-236)¹. Se asiste también a un vuelo fantástico similar al de don Quijote y Sancho a lomos de Clavileño, aunque con final feliz en este caso: «Arrima las espaldas a esa caña, / los ojos cierra y de Jesús te olvida» (vv. 2312-2313). Es el mago Malgesí quien da la orden. Destacan sus artimañas, con protagonismo muy especial en la comedia, pues sobre ellas recae buena parte de la espectacularidad de la tramoya: apariciones de diablos, sombras, sátiros y espectros, desapariciones de protagonistas que actúan contra su voluntad por fuerza de encantamiento. A lo que se añade la presencia estelar de Merlín, contrapunto de las acciones sesgadas, o simplemente equivocadas, de quien dice ser su aprendiz. Y planeando sobre todo ello la admiración por los Orlandos, tanto el *Innamorato* de Boiardo, como el *Furioso* de Ariosto, fuentes básicas del argumento de la obra². También es claramente reconocible la conjunción de los dos mundos a los que Cervantes vinculó, con afecto duradero, su escritura narrativa: el pastoril y el caballeresco, fundidos de manera peculiar en una andanza dramática que los alterna y suelda, aunque lo haga con procedimientos que dejan ver la fisura entre ambos³:

¿Para qué te alborozas,
si has a parte venido
do se estiman en poco los gigantes?
Montalbanes y Aglantes
se tienen aquí en nada;
porque, ¡por Dios!, si quiero,
que los compre a dinero. (vv. 1200-1206)

¹ Cito por Fernández López (2015).

² Las deudas fueron resaltadas tempranamente por la crítica cervantina y han sido comentadas por dos de los mejores intérpretes de la obra: Chevalier (1966, 440-446) y Canavaggio, (1977,102-135). Recoge sus enseñanzas en un excelente trabajo el editor más reciente, Fernández López (2015, I, 133- 240; II, 73-84, 318-357). Véase también Trambaioli (2004) y D'Artois (2016).

³ Sobre este particular son sumamente interesantes las conclusiones de Ruiz Pérez (1989, 658-659) en su completo repaso a la obra: «la perspectiva cervantina, [...] rechaza la univocidad y tiende a la apertura, en forma de un entrelazamiento de acciones -quizá aprendido en los libros de caballerías y de aventuras bizantinas».

En esta respuesta del pastor Lauso a Angélica se concentra la perspectiva distanciada con respecto a la ficción idealista, seña de identidad de la inteligente ironía cervantina. Poco antes, y entre burlas y veras, había resonado el mismo argumento desplegado en las bodas de Camacho: el casamiento por interés de la aldeana con el rico consorte, aunque aquí sin broche gozoso. Y poco después Angélica se disfraza de pastora, recordándonos los pasos de más de una heroína caballerescas. También, por último, suenan dos sonetos incluidos en la primera parte de su novela⁴.

Pero hay también en la obra varias cuestiones de fondo que apuntan a planteamientos típicamente cervantinos sobre el papel de la fantasía en la obra literaria y el lugar de los sueños en el entramado ficticio. Recordemos primero algunos puntos básicos: es bien sabido que el interés de nuestro clásico por conceder a la fantasía verosímil un puesto especial en la novela se resolverá, especialmente en la parte central del *Quijote* de 1615, con el recurso a la práctica escénica cortesana en casa de los duques. Todo lo que allí sucede, por obra y gracia de una tropa improvisada de actores, trasladada a la tramoya habitual del entretenimiento áulico lo imaginado por el hidalgo en las lecturas que le secaron el cerebro y que pudieron divertir a sus anfitriones⁵. Como en *La casa de los celos* estamos ante una obra pensada para las tablas, huelga decirlo, se echa mano de los recursos propios del teatro para acompasar el desarrollo de la trama, muy ligada a los avatares de la magia⁶. En consecuencia, el aparato

⁴ «En el silencio de la noche, cuando», recitado en los vv.1803-1816, se recoge en *El curioso impertinente*. «O le falta al Amor conocimiento», que ocupa los vv. 1953-1966, fue a parar también al capítulo 23 de esa primera entrega. Téngase en cuenta la opinión de Fernández López (2016, 113): «hay razones de más para conjeturar que los sonetos se escribieron para la comedia».

⁵ Baste con traer aquí, para ahorrar referencias bibliográficas, el certero apunte de Anthony J. Close en su *Lectura de los capítulos 34 y 35* de la edición del *Quijote* coordinada por Rico (1998, II, 170): «Las burlas que encontraremos de ahora en adelante son impresionantes espectáculos teatrales que imitan muy de cerca las fiestas palaciegas y públicas —máscaras, torneos, comedias al aire libre, batallas fingidas, fuegos artificiales, cabalgatas, procesiones cívicas y religiosas— comunes a la sociedad europea del Renacimiento y del Barroco, y frecuentísimas en la España de la época». Y añádase ahora, como imprescindible, la consulta de Egidio (2023, 258): «sería en el palacio de los duques donde el arte de la representación llegaría a sus últimas consecuencias, en una casa de placer entregada a la invención de inusitados entretenimientos».

⁶ Fue Cotarelo y Valledor (1915, 489-512) quien primero destacó esa circunstancia. Casaldueiro (1974), a su zaga, insistió en ello. Resulta un poco forzada la argumentación de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997) quienes en su, por otra parte, excelente edición echan a la cuenta de la magia y la maravilla la

escenográfico adquiere una importancia capital para hacer buena la afirmación de Reinaldos: «¡Oh selvas de encantos llenas, / do jamás se ha visto apenas / cosa en su ser verdadero» (vv. 1227-1230). Y así, lo hueco del tablado se abre para dejar salir sorprendentemente a un demonio que susurra al oído del mago Malgesí las verdaderas intenciones de la embajada de Angélica; humo y fuego anuncian la entrada de espectros, alegorías y sátiros. El acceso a la cueva, siempre recinto de lo numinoso⁷, se dibuja entre las fauces de una sierpe que vomita llamas. El padrón en mármol jaspeado se desgaja y hace de torno para engullir actores o devolverlos a la acción. De ahí la apostilla del Escudero, en función de espectador asombrado ante las visiones servidas por la maquinaria: «Viendo estoy lo que no creo» (v. 1653). La tramoya tiene la potestad de hacer visible, y hasta tangible, lo inverosímil: «Toca su mano y verás / en el estado que quedas, / diferente del que estás» (vv. 1332-1335). Es la recomendación de Malgesí a Reinaldos ante la aparición de la alegoría de los Celos, salida de la boca de la gruta. El despliegue no atañe sólo a recursos escenográficos, aun siendo estos muy notables y de mucho aparato⁸. La coreografía, en forma de desfile, también juega un papel primordial: a los Celos habían precedido, en su salida de la sima infernal y convocados por el mago, uno tras otro, el Temor, la Sospecha, la Curiosidad y con una sog a la garganta y una daga desenvainada en la mano, la Desesperación. Nada de extrañar si relacionamos la escena con la presencia habitual en momos y celebraciones ciudadanas de esas alegorías en cortejo ordenado. Por ejemplo, la comitiva del *Tirante el Blanco*, formada por Honor, Castidad, Esperanza y Beldad, en el entremés de Arturo del capítulo XCI, puede servir de botón de muestra sobre el alcance del recurso a lo espectacular en la literatura caballeresca⁹, bien conocida por nuestro autor. También en la poesía de cancionero y en la ficción sentimental encontramos parecidos

unidad de la comedia. El trabajo de Granja (2002) se ha extendido en detalle sobre los recursos de tramoya.

⁷ Véase Cacho Blecua (1995) y los trabajos clásicos de Egido (1994 a,b).

⁸ La cuestión se repasa en Granja (1989, 2002). Véase también González (2001).

⁹ «Como ovieron cenado, el Emperador, la Emperatriz y la Princesa tomaron licencia e salieron de la nao, y estaban maravillados de lo que avían visto, que parecía que todo era hecho por encantamento» (Riquer, 1974, III, 109). No dudó el maestro en calificar el episodio de entremés y deshacer así todas las especulaciones sobre su inverosimilitud, en Riquer (1990, 150-156).

desfiles¹⁰. Dejésemme traer un ejemplo, tan solo uno, del *Cancionero General*, para recordar algo que tampoco deberíamos olvidar: la lírica cancioneril acaba con notable frecuencia inspirando a los dramaturgos, muy dados a trasladar sus asuntos a las tablas desde los inicios del teatro castellano. En una respuesta de Quirós a Juan Fernández de Heredia, en la que al Deseo en triunfo acompañan veinte salvajes, se lee:

y vi que siempre contino,
por hazelle gran seruicio,
le mostrauan ell oficio
y condición que tenian;
que juntamente subian
vno á vno á dalle paz,
y quedáuale la faz,
de besallos y abraçallos,
en la boca grandes callos.

(Dutton, 1991, V, 489, ID6726)

No es casualidad que ese poema pertenezca al género de las visiones o sueños alegóricos que tan habitualmente se extienden en la descripción de séquitos, siguiendo, en buena medida, el ejemplo del *Triunfo de Amor* petrarquesco, también iniciado con un sueño y estructurado en torno al cortejo¹¹.

Sin duda, Cervantes ha captado la razón última de estos desfiles procesionales ligados a la temática onírica. Repárese en un detalle escondido entre los versos de Reinaldos, que es quien presencia la aparición. Tras oír *crujidos de cadenas, ayes y suspiros* que salen de la cueva, se pregunta: «¿Estoy despierto o dormido? / ¿Engañome o no me engaño?» (vv. 1245-1246). La duda no es muy diferente de aquella que asaltara a don Quijote en otra famosísima cueva, también ligada a la magia y los sueños,

¹⁰ A la agudeza de Egido (1994, 183 n. 13) no se le escaparon las vinculaciones cuando advierte que la escena de la salida del Horror y demás figuras, además de recordar el romance de Cervantes sobre *La morada de los celos*, «se construye con un alegorismo cercano al de la escenografía de los autos sacramentales, y con la luctuosidad propia de la novela sentimental y la poesía amorosa del XV». Cabría añadir al elenco los libros de caballerías en su relación con los desfiles espectaculares, según apunté en Río Nogueras (2017).

¹¹ Además del clásico trabajo de Samek Ludovici (1978), pueden consultarse también los estudios recogidos por Eisenbichler y Iannucci (1990).

según afirma en el divertido recuento del capítulo XXIII de la segunda parte del *Quijote*:

y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto (Rico, 1998, 818).

Y esas dudas, esa confusión, nos recuerdan también el oficio suasorio del alférez Campuzano, justo al final de *El casamiento engañoso*, en el forcejeo con el licenciado Peralta que funciona como prólogo para *El coloquio de los perros*:

y así, muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, [...] oí, escuché, noté y, finalmente, escribí, sin faltar palabra, por su concierto; de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo (García López, 2005, 536).

Por no hablar del diálogo de fray Antonio con el padre Cruz en *El rufián dichoso*. En esta comedia, recogida en el mismo volumen de 1615, la aparición de la mascarada de demonios «vestidos como ninfas», suscita la perplejidad en términos calcados sobre el verso 1653 de *La casa de los celos* («viendo estoy lo que no creo»), a lo que sigue la misma duda sobre dormir o velar:

| | |
|---------|---|
| ANTONIO | Hacerme quiero mil cruces; he visto lo que aún no creo. [...] |
| CRUZ | ¿Qué hace aquí, fray Antonio? |
| ANTONIO | Estaba mirando atento una danza de quien siento que la guiaba el demonio. |
| CRUZ | Debía de estar durmiendo, y soñaba. |

ANTONIO

No, a fe mía.
padre Cruz, yo no dormía.
(Núñez Rivera, 2015, 433-434)¹²

Volviendo a Reinaldos y su duda, la pregunta, «¿estoy despierto o dormido?», nos sitúa en la pista que remite la maravilla de esta escena al mundo de los sueños que tanto cautivó a Cervantes en su búsqueda de una fantasía reconocible por la experiencia del lector, o del espectador, como cabría decir en este caso. No olvidemos que *La Casa de los Celos* es, como ha quedado dicho arriba, tanto o más que una comedia caballeresca, una comedia de magia. Ahora bien, el anclaje de algunas escenas a la materia de que están hechos los sueños nos habla de la voluntad del autor, si no de sustituir la magia por el material onírico, sí al menos de ligarla, en momentos cruciales de la obra, a ese campo de las visiones en la teoría al uso sobre el ensueño. Y hablo, claro, de teoría, con Macrobio y su *Comentario al Sueño de Escipión* por sustento básico, pero sin olvidarme de la práctica literaria¹³. De hecho, no haría falta más que citar dos famosos sueños de dos conocidísimos libros de caballerías para calibrar la extensión del fenómeno y la cercanía de la invitación a trabajar con esa maravilla tan al alcance de la pluma cervantina: El capítulo 99 de *Las sergas de Esplandián* cuenta con un interesante episodio en el que Montalvo descende a una sima y encuentra allí, gracias a la mediación de Urganda, el libro que le permitirá continuar con la historia. El diálogo con su acompañante, en la jornada de caza que está en el origen de la aventura, no admite duda al respecto de la condición de sueño, con su aberración temporal y espacial, no muy diferentes de las que luego encontraremos en la cueva de Montesinos:

Dime, ¿no bolamos una lechuza con este falcón?

¹² En la comedia de santos, género al que pertenece *El rufián dichoso*, la credibilidad pasa por trámites diferentes, que tendrían que ver, obviamente, con lo milagroso. De hecho, la discusión se zanja poco después, en los versos 1859-1863, cuando ante la protesta de fray Antonio, a quien nadie cree sobre la visión («Todos me tienen por loco / en este monesterio»), Cruz ordena: «No hable entre dientes; camine, / y estas danzas no imagine / que carecen de misterio». Véase la excelente discusión de este asunto en Núñez Rivera (2015, notas complementarias 433.1816, 433.1826).

¹³ Para el campo de las literaturas hispánicas son muy útiles los panoramas trazados por Gómez Trueba (1999) y Acebrón Ruiz (2004).

No -dixo él-, que aun fasta agora no la hemos fallado, ni otra cosa que bolar pudiésemos.

¡Santa María! -dixe yo- ¿Pues qué hemos fecho?

No otra cosa -dixo él- sino llegar aquí donde estamos, donde vos tomó un sueño tan fuerte que nunca vos he podido despertar, assí como estáis a cavallo, tanto que pensé que alguna mala ventura era que de tal forma vos tenía casi muerto.

¿Qué tanto duró esso? – dixen yo.

-Passará de tres oras -dixo el caçador- de que soy maravillado cómo vos acaeció lo que nunca fasta agora os vi.

No te maravilles -dixe- pues que a ti cada día lo semejante acaece; y agora nos vamos a nuestra caça (Sainz de la Maza, 2003, 550)¹⁴.

La circunstancia la emulará poco después Silva en su *Amadís de Grecia* al final de la primera parte, en el curioso “Sueño de Feliciano”, con detalles que lo acercan a la ficción sentimental y que se acogen al desfile de alegorías en el interior de una gruta. Tras ser recibido en ella por Sufrimiento, Congoxa y Pensamiento, dos damas se le acercan y hablan en estos términos:

-Amigo, escoge de nosotras cuál quieres en compañía para que en esta jornada te guíe, porque no te cumple de otra suerte passar adelante, porque el dios de Amor nos tiene aquí puestas para llevar a aquellos a su rico palacio adonde todos aquestos caminos van, aunque tan diferentes en su jornada parecen. Y porque sepas con quién vas, sabe que a nós llaman Esperança y Desesperación según las insinias de nuestro traje dan conocimiento (Bueno Serrano y Laspuertas Sarvisé, 2004, 243)¹⁵.

Pero para poner en contexto los séquitos traídos a colación y, muy especialmente el de las apariciones de la jornada segunda de *La casa de los celos*, conviene tener presente la definición de *visum* o *phántasma* en Macrobio, pues nos da las claves para relacionar tramoya y coreografía con la teoría de los sueños, extendida a esas alturas como un bien mostrenco por todo el Occidente¹⁶:

¹⁴ Véanse los comentarios de Acebrón Ruiz (2004, 173-188).

¹⁵ Examina el episodio en el contexto narrativo de la época Brandenberger (2003). Repárese no sólo en el desfile de alegorías, sino también en la llamada de atención a las vestimentas, tan similar a la recogida en las acotaciones de *La casa de los celos*.

¹⁶ En su precisa introducción, Kagan (1991) habla de «una cultura internacional de los sueños» compartida por casi toda Europa.

Se produce entre la vigilia y el reposo profundo, en esa especie, como se dice, de primera bruma del sueño, cuando uno cree que todavía está despierto pero justo empieza a quedarse dormido, y sueña que ve abalanzándose sobre él o vagando aquí y allá siluetas que difieren de criaturas naturales por la talla o por el aspecto, así como diversas perturbaciones de la realidad, placenteras o tempestuosas¹⁷.

Esas formas errantes fantasmáticas, ligadas a estados de la mente entre la vigilia y el sueño, se manifiestan en el de Feliciano, en la comitiva de aparecidos en la cueva de Montesinos, con Belerma a la cabeza, y también, como era de esperar, en *La Casa de los celos*. Y es que si se leen con detenimiento parlamentos, acotaciones y apartes, caemos en la cuenta de que el desfile, según acabamos de ver, comienza con las dudas de Reinaldos sobre si está dormido o despierto, pero acaba con él sumido en profundo sueño. Así lo declara la orden de Merlín a Malgesí, al final de la escena:

A tu primo entre esa yerba
pondrás, que a mí se reserva
y a mi fuente su salud;
que hasta agora su virtud
el cielo en ella conserva. (vv. 1358-1362)

Acto seguido leemos en la acotación: «Desvía de allí a Reinaldos». Tras desplazarlo, Malgesí entra en la cueva de la que había salido, pero Reinaldos queda tendido en el escenario. Y entonces, de manera sorpresiva, «parece a este instante el carro de fuego de los leones de la montaña, y en él la diosa Venus», seguida por Cupido que desciende de una nube a la llamada de su madre. Estamos, sin lugar a dudas, en el ámbito de los montajes escenográficos tan abundantes en el tiempo festivo palaciego¹⁸. El diálogo le sirve a Venus para advertir la gravedad de los

¹⁷ «Φάντασμα uero, hoc est uisum, cum inter uigiliam et adultam quietem in quadam, ut aiunt, prima somni nebula adhuc se uigilare aestimans qui dormire uix coepit aspicere uidetur irruentes in se uel passim uagantes formas a natura seu magnitudine seu specie discrepantes uariasque tempestates rerum uel laetas uel turbulentas» (Macrobio, 2001, I, 12). La traducción es de Navarro Antolín (2006, 139-140).

¹⁸ Recordemos, sin ir más lejos, cómo se echa mano de los carros triunfales en casa de los duques cuando en los capítulos 34-35 se introducen sucesivamente las figuras de Lirgandeo, Alquife, Arcalaus y otros grandes magos hasta culminar con la presencia de Merlín, dictando la manera de desencantar a Dulcinea

celos en Reinaldos y pedir benevolencia a su retoño: «Conviene que te resuelvas / en su bien y que le vuelvas / en su antigua libertad». Y a continuación formula un vaticinio:

Remedio a su enfermedad
ha de hallar en estas selvas.
Por tiempo hallará una fuente,
cuyo corriente templado
apaga mi fuego ardiente,
y mi pena enamorada
vuelve en desdén insolente.
Beberá Reinaldos della,
y de Angélica la bella,
la hermosura que así quiere,
si agora por vella muere,
ha de morir por no vella. (vv. 1416-1427)

Terminado el vaticinio, llega la invitación a Reinaldos para incorporarse y abandonar la escena. Vale decir: se pone fin al sueño tal y como interesaba mostrarlo a los espectadores:

Levanta, guerrero invicto,
y tiende otra vez el paso
cerca de aqueste distrito,
que en él hallarás acaso
medio a tu mal infinito. (vv. 1428-1432)

Resulta patente que hemos pasado ahora del *visum* o *phántasma* anterior a lo que en Macrobio se denomina *oraculum*: «Hay oráculo, en verdad, cuando, en sueños, un padre o alguna otra persona venerable e influyente, o un sacerdote, o incluso un dios, revela abiertamente qué va a suceder y qué no, qué hay que hacer y qué hay que evitar»¹⁹.

para disgusto de las posaderas de Sancho. Cervantes pudo tomar buena nota, tanto de la práctica festiva coetánea como de la literatura preferida del hidalgo manchego, pues no faltan los carros triunfales en los libros de caballerías. Véase la voz en la *Gran Enciclopedia Cervantina* (2005).

¹⁹ «Et est oraculum quidem cum in somnis parens, uel alia sancta graisque persona seu sacerdos uel etiam deus aperte euenturum quid aut non euenturum, faciendum uitandumue denuntiat» (Macrobio, 2001, I, 12). La traducción es de Navarro Antolín (2006, 140).

Un detalle significativo podría añadirse aún para valorar el intento cervantino de fundir ambientes en la pieza: aprovechando la presencia de Cupido y los pastores, el dramaturgo explota la vis cómica de los rústicos en una serie de malentendidos que, como mínimo, se remontan a Juan del Encina y su *Égloga sobre el poder del Amor*²⁰, y demuestran su fino conocimiento del mundo del fasto al convertir la despedida del diosecillo en una sesión de fados; éstos vienen a ser la contrapartida del oráculo, ahora adaptado a lo habitual en momerías cortesanas. Uno a uno, los pastores reciben el vaticinio:

Tú, Lauso, jamás serás
desechado ni admitido;
tú, Corinto, da al olvido
tu pretensión desde hoy más;
Rústico, mientras tuviere
riquezas, tendrá contento:
mudará cada momento
Clori el bien que poseyere;
la pastora disfrazada
suplicará a quien la ruega. (vv. 1510-1519)

Aunque de menor rango, pues la escena de los pastores no deja de ser un entremés que Cervantes aprovecha, entre otras cosas, para añadir a la ristra de villancicos uno con tintes de triunfo popular²¹, el uso de pronósticos es elemento funcional básico para el tejido de la pieza, que iría así adelantando su desarrollo, tal y como ocurre con los oráculos dictados a los protagonistas nobles. De hecho, estas dos escenas consecutivas no son las primeras en aparecer en la obra con este cariz. Recordemos las circunstancias de otro personaje que, previamente, había andado a vueltas

²⁰ Compárense los vv. 1488-1491: Lauso: «¿Tú no miras, insensato, / que aquel es el dios de amores?» Rústico: «Como con alas le vi, / entendí que era alcotán» con los de Pelayo en la obra citada del salmantino: «¿Tú quién sos?» / Amor: «Yo soy Amor». / Pelayo: «¿Amor que muerdes, o qué? / ¿O, soncas, eres mortaja?» (Río Nogueras, 2023, 104-105).

²¹ Es muy sugerente el análisis de Fernández Lopez (2016) sobre la maestría de Cervantes a la hora de incluir los cantarcillos populares y adaptarlos al discurrir dramático. Nótese en el que sirve de despedida a Venus y su hijo cómo Lauso asume la voz cantante, marcando el tono y estableciendo el estribillo: «Diréis después, y escuchadme: *Venga norabuena / Cupido a nuestras selvas, / norabuena vengas*» (vv. 1529-1532). También en este detalle demuestra Cervantes la asimilación de la práctica ligada a la dramaturgia pastoril (Río Nogueras, 2007).

en la primera jornada con la elección del lugar para el descanso nocturno. Elige el que servirá de punto de encuentro de los paladines en su búsqueda de aventuras: «Échase a dormir Bernardo junto al padrón de Merlín, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar». Allí le asaltará el sueño y, tumbado, quedará al margen de una serie de diálogos que tienen lugar durante su reposo. La didascalia apunta, cuando abandona el tablado el resto de actores: «Éntranse todos, sino es Bernardo, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta Bernardo, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice»:

De Merlín el espíritu encantado
soy, que aquí yago en esta selva obscura,
[...]
A dos, que cada cual por sí es un Marte,
pondrás en paz, o mostrarás que corta
tu espada. Y, sin hablar, haz lo que digo,
y entiende que te soy y seré amigo. (vv. 483-522)

Como en el caso más arriba mentado de Reinaldos con Venus, estamos ante el *oraculum* en boca de Merlín, la persona venerable que adelanta el futuro y le avisa de su papel primordial en la contienda entre Reinaldos y Roldán, asunto básico de la obra. A renglón seguido, se especifica: «Ciérrase el padrón, éntrese en él Bernardo sin hablar palabra, y luego sale Reinaldos», quien, como acabamos de ver, también se echará a reposar. La elección cervantina de un lugar para la maravilla no deja lugar a dudas: conjuga la magia con lo onírico en un espacio, el de la cueva, que induce al sueño y, por lo tanto, a las visiones o apariciones²². Los magos implicados actúan, de hecho, como tracistas de espectáculo cortesano: «Malgesí, ¡cuán poco sabes! / Mas yo haré que no te alabes / de tu invención, aunque estraña» (vv. 1348-1350)²³ se permite Merlín echarle en cara a su torpe discípulo. Así mismo, añade a las tablas la presencia de un

²² Esa circunstancia podría remitir en nuestra obra a la morada del sueño del *Orlando furioso*: «Allí está reposando el grave Sueño / entre el Ocio, muy gordo y corpulento / y la Pereza...», según nos recuerda el editor en nota complementaria (Fernández López, 2015, 335, 183.1254). Sin olvidar que Cervantes era muy consciente de esa tradición que vincula el viaje al Otro Mundo con la aventura onírica de las cuevas; sirva la de Montesinos para corroborarlo (Egido, 1994).

²³ Véase Río Noguera (1995).

padrón que permite el despliegue de la aventura caballeresca en tanto meta de peregrinación de los protagonistas para culminar sus hazañas²⁴.

Precisamente este diseño de la situación escénica permite introducir el tercer caso de fenómeno onírico, pues allí lo descubre Roldán, que decide recostarse a su lado. Una vez que ha logrado dormirse el paladín, se despierta Reinaldos sobresaltado, a la vez que exclama: «¡Angélica! ¡Oh extraña vista!», para escuchar de su compañero y rival, hablando entre sueños:

¡Ay, Angélica, señora
de mi vida y mi albedrío!
¿A dó se esconde tu faz
que todo mi bien encierra? (vv. 669-672)

Estamos ahora ante el tipo de sueño denominado *insomnium* por Macrobio, quien, de hecho y para ilustrarlo, trae en primer lugar el ejemplo del enamorado: «cuando una preocupación nacida de la opresión del alma, el cuerpo o la fortuna se le presenta a alguien dormido con la misma forma con que le atormentaba despierto: del alma, cuando un enamorado sueña que disfruta del ser amado, o que está privado del mismo»²⁵. Es consciente Cervantes del peligro que acecha a los individuos que caen en la manía melancólica, diagnosticada como *hereos* o enfermedad de amor. Entre otras cosas porque parece recordar aquí muy bien, y no sólo, los comentarios de Herrera a la égloga II de Garcilaso en sus *Anotaciones* al sueño de Albanio: «muchas vezes acaecía a los que amavan despertallos el sueño»²⁶.

²⁴ Fernández López (2015, 321, compl. 145.259) recuerda que el padrón está ya en el *Orlando Innamorato*. Independientemente de la fuente explícita, no debe olvidarse que el recurso es habitual en el fasto ligado a torneos. Véase Río Nogueras (2012): en 1549, en las famosas fiestas de Binche, ligadas al *Feliciísimo viaje del príncipe Felipe*, el último estadio del encuentro tiene lugar en el padrón; allí precisamente el ganador desenclavará la espada (Cuenca Muñoz, 2001, 341-342). Así mismo, el espacio liga en lo escenográfico los dos mundos, el pastoril y el caballeresco: «Llévese de las vacas todo el resto / al padrón de Merlín, y de las cabras» dice Rústico (vv. 1057-1058).

²⁵ «Est enim ἐνύπνιον quotiens cura oppressi animi corporisue siue fortunae, qualis uigilantem fatigauerat, talem se ingerit dormienti: animi, si amator deliciis suis aut fruentem se uideat aut carentem» (Macrobio, 2001, 10-11). La traducción es de Navarro Antolín (2006, 137-138).

²⁶ La cita, leída en Filóstrato, lib.I, la atribuye Herrera a Apolonio Tiano. Uso la edición de Montero (1998, 545).

Estas tres variedades de las ensoñaciones, *oraculum*, fantasma o *visum*, e *insomnium*, distribuidas por las jornadas de la obra, nos confirman la importancia que Cervantes concedió a la casuística del sueño. Algo que, no debemos olvidar, le acompaña durante toda su trayectoria creativa, desde el presagio de Lisandro en *La Galatea* hasta el *Persiles*, «puesto ya el pie en el estribo». Así queda recogido, por ejemplo, en el inicio del capítulo VI de su *Viaje del Parnaso* que, conviene no perderlo de vista, incluye también un sueño. Precisamente, en su prólogo establece una clasificación, diversa de esta de *La Casa de los Celos*, aunque derivada así mismo del comentario de Herrera a los versos de Garcilaso, en los que aduce a Petronio y sus *Somnia* como autoridad²⁷:

De una de tres causas los ensueños
se causan o los sueños, que este nombre
les dan los que del bien hablar son dueños.
Primera, de las cosas de que el hombre
trata más de ordinario; la segunda
quiere la medicina que se nombre
del humor que en nosotros más abunda;
toca en revelaciones la tercera,
que en nuestro bien más que las dos redund.

(Montero Reguera y Romo Feito, 2016, 92)

Llegados a este punto, puede resultar útil establecer una comparación con el primer Lope en las piezas teatrales en que incorpora visiones relacionadas con lo onírico. Es obvio que el Fénix, buen rastreador de florilegios, poliantes y repertorios, se interesó por la materia, según se deduce, como mínimo, de este terceto recogido en la *Epístola al Conde de Lemos*, de hacia 1608, aunque publicada tiempo después en *La Filomena* de 1621:

Que en lo que toca al sueño, si se sueña,
verdad tal vez preguntaré a Macrobio

²⁷ «...todo lo qu'en negocios i cuidados / uvo en la claridad del sol luziente, / con el orror i oscurecidas nieblas / lo trata de la noche en las tinieblas/ (...) La segunda son los umores del cuerpo i su disposición. (...) La última es toda espiritual, cuando Dios mueve la fantasía con el ministerio angélico, i amaestra por sueños a los ombres, revelándoles sus misterios» (Montero, 1998, 546-548). Pueden verse los agudos comentarios de Egido (1988, 328-330).

cuál de sus cinco géneros me enseña. (Carreño, 2004, 235)

Pero si esos versos apuntan a la teoría, en la práctica teatral se puede aducir más de un pasaje. Elijo los de aquellas obras que quedan más cercanas a las posibles fechas de *La casa de los celos*. Para empezar, escuchemos al protagonista en *Los hechos de Garcilaso*, una de sus primeras comedias, si no la primera, fechada por Morley y Bruerton hacia 1580²⁸:

Sobre esta verde hierba quiero echarme,
pues agrada a la vista su frescura,
que el trabajo pasado de lo hecho,
hace que al sueño rinda el laso pecho.

La acotación aclara: «Échase a dormir, y sale la Fama por encima del muro tocando una trompeta». Y así inicia la figura alegórica su parlamento u oráculo:

Dormido joven, que en el alma velas,
ya es llegado el estado venturoso
por cuya fama y gloria te desvelas

Para concluirlo con estos versos:

Levanta, ilustre mozo, alarga el paso,
que ya el real de don Fernando aprieta.
¡Al arma, al arma, ilustre Garcilaso!
Recuerda, pues, al son de mi trompeta.

Obedece Garcilaso y nos regala, al despertar, la duda que ya conocemos:

O estoy soñando, o en el real cristiano
al arma tocan. ¿Qué descuido es este?

²⁸ Oleza (1986) la data «antes de 1583». Cito por la edición de Menéndez Pelayo (1968, vv. 1280-1325).

Pasemos ahora a *La campana de Aragón*²⁹, para Morley y Bruerton obra fechable entre 1596 y 1603, probablemente en el intervalo que va de 1598 a 1600. Ramiro confiesa en ella su cansancio³⁰:

Sueño me vence. Yo soy
de condición, que si aquí
llama el sueño, aquí le doy
los sentidos que hay en mí.
¡Ay, ojos!, dormido estoy.
Contemplad, pues, lo de dentro,
pues el alma dentro está,
y volveréis la vista al centro.
Alma, abrid las puertas ya;
que ya a contemplaros entro.

Según marca la acotación: «Quédase durmiendo de rodillas, y suena una trompeta, y descúbrese una figura, que es Aragón, vestida de luto y armada». Lo que sigue es otro oráculo, puesto en escena con una curiosa variante que muestra, en diálogos entre la figura alegórica y el protagonista, la maestría de Lope para captar el conflicto interior:

| | |
|--------|--|
| ARAGÓN | No duermas, Ramiro, así; mira que te he menester. |
| RAMIRO | ¡Tú a mí! ¿Cómo puede ser? |
| ARAGÓN | Está mi remedio en ti. |
| RAMIRO | Allá tienes mis hermanos, Pedro y Alfonso, que yo ya me escapé de tus manos. No quiero tus honras, no, que son tus imperios vanos. |
| ARAGÓN | Dios quiere que tú me mandes. |

²⁹ Cito por la edición de Simini (2019, vv. 356-386).

³⁰ Para un sagaz análisis de este motivo dramático que avisa sobre el sueño que sigue, véase Granja (2002, 263-272), quien destaca muy oportunamente en la p. 283 su empleo burlesco en el entremés *El marido fantasma* de Quevedo: «que al entremés ninguna ley le quita / lo de sueño me ha dado y visioncita».

Y por último, en *El casamiento en la muerte* de hacia 1597³¹, Bernardo del Carpio, precisamente el mismo Bernardo del Carpio a quien encontramos como personaje en *La casa de los celos*, confiesa:

Notable sueño es el mío;
es imposible excusalle;
lugar será justo dalle,
vencerle en vano porfío. (vv. 1443-1446)³²

A continuación, «duérmese Bernardo, y salen Castilla y León con dos banderas». Y lo que sigue es otra invitación a actuar en defensa de la patria, también dialogada:

BERNARDO Pues ¿qué me queréis a mí?
CASTILLA Pedirte que nos ampare
 y nuestro daño repares. (vv. 1451-1453)

Cuando se pone punto final al diálogo, las dos figuras regias le ordenan al alimón: «¡Al arma, al arma, Bernardo!» (v. 1536). Sobre este particular, y volviendo a Cervantes, debe tenerse en cuenta además la similitud con la escena de la tercera jornada de *La casa de los celos* en la que Marfisa y Bernardo se echan a dormir «hasta que salga la estrella / que a Febo guarda la fe». Acto seguido «sale por lo hueco del teatro Castilla, con un león en la una mano y en la otra un castillo» para regalarles con ruegos y consejos que pueden entenderse así mismo como oráculos: «Ven, y con tu presencia / infundirás un nuevo / corazón en los pechos desmayados; / curarás la dolencia / del rey, que cegó al cebo / de pensamientos en temor fundados. / [...] / Y tú, sin par, que aspiras a divina, / procura otras empresas, / que es poco lo que en estas interesas. / Nadie en esta querella / batallará contigo / [...] / Y está cierta y segura / que dentro en pocos años / verás extrañas cosas, / amargas y gustosas, / engaños falsos, ciertos desengaños» (vv. 2444-2516)³³.

³¹ Es la datación de Morley y Bruerton (1963). Oleza (1986) prefiere el intervalo entre 1595 y 1597. Giuliani (1997, 1152) opina «que pudo haberse escrito en los primeros meses de 1595».

³² Empleo la edición de Giuliani (1997).

³³ Véase Paz Gago (1996) y Fernández López (2015, 355, compl. 229.2453).

Queda fuera de dudas el interés de Lope por el rendimiento teatral de lo onírico en sus inicios como dramaturgo. Obviamente, no cuenta en esta primera fase con obras maestras como *El caballero de Olmedo* y su sueño présago entre la pesadilla y el mal agüero, aunque sí con antecedentes de esa inquietante sombra en *La imperial de Otón* y en la segunda comedia de *Don Juan de Castro*³⁴. Por lo demás, el asunto de la cronología de *La casa de los celos*, como el de prácticamente todas las obras recogidas en el libro cervantino de 1615, es sumamente espinoso y ha sido siempre asunto de lid o contienda entre los especialistas³⁵. Una cosa, sin embargo, es segura: Cervantes vigilaba de cerca al creador del *Arte nuevo* con una mezcla de envidia y admiración muy patente en sus juicios críticos. Nada tendría de extraño que, a las alturas de 1595 a 1600, fechas probables para la escritura o reelaboración de la obra que nos ocupa³⁶, el de Alcalá pretendiese emular y hasta enmendar la plana a Lope con ese recorrido sistemático por los tres tipos de ensoñaciones recogidos en su pieza dramática, dos de ellos muy efectistas desde el punto de vista escenográfico de cara a maravillar con la tramoya en un corral de comedias³⁷. Al margen del hipotético influjo del Fénix, demuestra con ello un excelente conocimiento de la tradición literaria, empezando por los libros preferidos de don Quijote y siguiendo por la poesía cancioneril y sus posibilidades de concretarse en los regocijos palaciegos, muy bien plasmados en la obra³⁸. Sin olvidar, claro, su preocupación por conseguir, en todos los dominios artísticos, también en

³⁴ Es utilísimo el excelente trabajo de Domínguez (1998). Kirschner (1998) ofrece un panorama somero en torno a los años que aquí me interesan.

³⁵ Téngase en cuenta el oportuno repaso crítico de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1987, XI-XIX) en su edición de Miguel de Cervantes.

³⁶ Es la opinión de Fernández López (2015,76) tras calibrar las distintas hipótesis.

³⁷ Granja (2002, 269), en la estela de Varey (1971), va más allá en sus deducciones e insinúa la posibilidad de que Cervantes precediese a Lope: «¿Por qué no aceptar que el mediano poeta cómico (pero aventajado escenógrafo) trasladara, por primera vez a un corral de comedias, la descabellada idea de representar al vivo lo onírico (con sus profecías y misterios, con sus presagios y fatalidades); un invento más del teatro jesuítico que cobraría cuerpo y fortuna en la práctica escénica comercial, manteniéndose vivo incluso después de su muerte?». Conviene, no obstante, tener muy en cuenta la prudente postura de Pedraza Jiménez (1999, 34) en su equilibrado repaso a la oposición entre Lope y Cervantes en lo teatral: no parece muy creíble la afirmación del Prólogo a sus *Ocho comedias* de «haber sido el primero en sacar *figuras morales al teatro*, después de casi un siglo de farsas sacramentales alegóricas».

³⁸ La circunstancia no escapó a Varey (1971) y la resaltó Paz Gago (1996) en un inteligente trabajo.

el de las obras pensadas para las tablas, una *admiratio* cuyo referente pudiera ser reconocido por el común de los mortales³⁹.

Al igual que Montalvo en ese capítulo 99 del *Amadís* traído a colación más arriba, Cervantes parece decir a cada uno de sus lectores o espectadores: «No te maravilles... pues que a ti cada día lo semejante acaece». La maravilla de los sueños nos admira y suspende desde la noche de los tiempos y eso no podía pasar desapercibido para quien llevaba en mente abogar por una fantasía no postiza y, por lo tanto, surgida en el interior del individuo⁴⁰. Sin embargo, su propuesta quedó arrumbada en una pieza poco madura que, paradójicamente, exhibe junto a ese despliegue vinculado a lo onírico, no pocos lances inverosímiles salidos de las artes de dos magos metidos a tramoyistas, en la estela más de los libros de caballerías, la ficción sentimental y el fasto que de lo propiamente teatral. La apuesta definitiva por un tratamiento de lo maravilloso acorde con la experiencia del lector, si exceptuamos el punto de vista burlesco en *La cueva de Salamanca*⁴¹, queda desplegada de modo original y coherente en el *Quijote* y en el *Persiles*.

§

³⁹ Véase el esclarecedor estudio de Blasco (2005).

⁴⁰ Sobre esta cuestión son básicas las páginas de Riley (1981, 278-338). Véanse también las recientes de Egido (2023) para su vinculación con lo festivo.

⁴¹ Para el contraste de esa pieza entremesil, también recogida en el volumen teatral de 1615, con «la presencia de la magia sin fisuras» en *La casa de los celos*, véase Egido (1994, 186). Sobre el engaño a los ojos asociado a algunas escenas de *El gallardo español* con recursos no muy diferentes de los empleados en *La cueva de Salamanca*, esto es: supuesta magia urdida para aprovecharse de personajes incautos, puede consultarse Baras Escolá (2012, 169-170).

Bibliografía citada

- Acebrón Ruiz, Julián, *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004.
- Baras Escolá, Alfredo (ed.), Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Barcelona, Real Academia Española / Círculo de Lectores, 2012.
- Blasco, Javier, «Estudio preliminar», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores / Centro para la edición de clásicos españoles, 2005, pp. XIII-XLIII.
- Brandenberger, Tobias, «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva», *Revista de Literatura Medieval*, 15, 1 (2003), pp. 55-80.
- Bueno Serrano, Ana Carmen; Laspuertas Sarvisé, Carmen (ed.), Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad, 1995, pp. 99-127.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, PUF, 1977.
- Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Poesía IV. La Filomena. La Circe*, Madrid, Turner, 2004.
- Casalduero, Joaquín, «Comedia famosa de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*», en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 56-76.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne. Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- Cotarelo y Valledor, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Cuenca Muñoz, Paloma (ed.), Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

- D'Artois, Florence, «Distancias paródicas en *La casa de los celos*: de Belardo a Malgesí», en María Heredia Mantis y Luis María Gómez Canseco (ed.), *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo y Universidad de Valladolid, 2016, pp. 127-134.
- Domínguez, César, «*Las imaginaciones son espíritu sin cuerpo*. Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 3 (1998), pp. 315-335.
- Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca española del siglo XV / Universidad de Salamanca, 1991, 7 vols.
- Egido, Aurora, «Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos», en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 137-178.
- , «La de Montesinos y otras cuevas», en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 179-222.
- , *Don Quijote de la Mancha o el triunfo de la ficción caballerescas*, Madrid, Cátedra, 2023.
- Eisenbichler, Konrad; Iannucci, Amilcare A. (ed.), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, Ottawa, Dovehouse, 1990.
- Fernández López, Sergio (ed.), *Comedia famosa de La casa de los celos y Selvas de Ardenia*, en María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco (coord.), Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, I, pp.133- 240; II, pp. 73-84, 318-357.
- , «Fuente y función de algunos versos, coplas, villancicos y chistecillos insertos en *La casa de los Celos*», en Luis Gómez Canseco (coord.), *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo y Universidad de Valladolid, 2016, pp. 113-126.
- García López, Jorge (ed.), Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la edición de clásicos españoles, 2005.
- Giuliani, Luigi (ed.), Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, II, pp. 1149-1276.

- Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- González, Aurelio, «Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Academia de España, Roma 27-29 septiembre de 2001*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 155-163.
- Gran Enciclopedia Cervantina*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos / Castalia, 2005.
- Granja, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José María Díez Borque (coord.), *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.
- , «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 259-311.
- Kagan, Richard L., *Los sueños de Lucrecia: política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1991.
- Kirschner, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998.
- Macrobe, *Commentaire au songe de Scipion*. Tome I, Livre I. Texte établi, traduit et commenté par Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.), *Los hechos de Garcilaso*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, CCXIV), 1968, pp. 399-423.
- Montero, Juan (ed.), *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580)*, Sevilla, Universidad de Córdoba / Universidad de Huelva / Universidad de Sevilla, 1998.
- Montero Reguera, José; Romo Feito, Fernando con la colaboración de Cuiñas Gómez, Macarena (ed.), Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Barcelona / Madrid, Círculo de Lectores / Espasa Calpe, 2016.

- Morley, S. Griswold; Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1963.
- Navarro Antolín, Fernando (ed.), Macrobio, *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, Madrid, Gredos, 2006.
- Núñez Rivera, Valentín (ed.), *Comedia famosa intitulada El rufián dichoso*, en María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco (coord.), Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, I, pp.363-467; II, pp. 97-111, 393-433.
- Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo», en José Ramón Fernández de Cano, *Actas del VIII coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, El Toboso, Ayuntamiento, 1999, pp. 19-38.
- Rico, Francisco (dir.) Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, 2 vols.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.
- Río Nogueras, Alberto del, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 4, pp. 137-149.
- , «The villancico in the works of early Castilian playwrights (with a note on the function and performance of the musical parts)», en Tess Knighton y Álvaro Torrente (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, London, Ashgate, 2007, pp. 77-98.
- , «Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 285-302.
- , «En el principio fue el desfile. Entretenimiento cortesano y fastos ciudadanos en los libros de caballerías del primer tercio del siglo XVI» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena

- E. Marcello (ed.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. XXXIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016, Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 2017, pp. 73-93.
- , (ed.), Juan del Encina, *Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe / Real Academia Española, 2023.
- Riquer, Martín de (ed.), *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 5 vols.
- , *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 657-672.
- Sainz de la Maza, Carlos (ed.), Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia, 2003.
- Samek Ludovici, Sergio, *I Trionfi. Illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XVI*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1978. 2 vols.
- Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio (ed.), Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987.
- , (ed.), *El gallardo español. La casa de los celos*, Madrid, Alianza, 1997.
- Simini, Diego (ed.), *La campana de Aragón*, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., II, pp. 303-466.
- Trambaioli, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 407-438.
- Varey, John E., «The *Pensamientos escondidos* and *Figuras morales* of Cervantes», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 623-631.



Aproximación teatral a la puesta en escena de la *Tragicomedia de Don Duardos*, dirigida por Ana Zamora: un diálogo con el equipo artístico

Mar Zubieta Tabernero

Abstract

El presente artículo recoge un pequeño estudio dedicado al montaje de la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente en 2006, dirigido por Ana Zamora para la Compañía Nacional de Teatro Clásico española. Vamos a comentar los pormenores de Zamora como directora de escena y directora de compañía, y a mostrar los recursos escénicos que concretó en este montaje. Nos detendremos brevemente en su versión. Para todo ello ha sido de gran ayuda una comunicación fluida a lo largo del tiempo con la directora y su equipo, a través de charlas y entrevistas formales e informales; todos ellos, siempre amables, han aportado una información muy útil.

Palabras clave: Ana Zamora, compañía Nao d'amores, Compañía Nacional de Teatro Clásico española, teatro castellano-portugués, teatro renacentista español.

We collect here a small study dedicated to the staging of the *Tragicomedy of Don Duardos*, by Gil Vicente, in 2006. Ana Zamora directed it for the Spanish National Classical Theater Company. We will comment on Zamora's career as a stage director and director of her company (Nao d'amores), and we will show the scenic resources that she specified in this work, stopping briefly at the textual version. For all this, fluid communication over time with the director and her team, through formal and informal talks and interviews, has been of great help; All of them, always friendly, have provided very useful information.

Keywords: Ana Zamora, Nao d'amores Company, Spanish National Classical Theater Company, Castilian-Portuguese Theater, Spanish Renaissance Theater.

§

Punto de partida

Ana Zamora vivió en casa de sus abuelos¹ y sus padres² un ambiente de dedicación y estudio hacia la historia, la filología y la etnología. Se tituló en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD (1996-2000).

Entre 1999 y 2000 formó parte en Segovia del comité organizador del Festival Internacional Folk y de Titirimundi-Festival Internacional de Teatro de Títeres, y en 2001 funda Nao d'amores, compañía especializada en la puesta en escena del teatro prebarroco español. Ana Zamora cuenta siempre que el suyo fue un proyecto que no surgió de un estudio de mercadotecnia (que hubiera podido revelar al teatro medieval y renacentista como una parcela de nuestro repertorio prácticamente sin llevar a escena y por tanto con un posible potencial de negocio) sino del interés, común y fundamental para un grupo de personas, de incorporar al mundo de la representación una serie de títulos y temas de gran interés y trascendencia, realmente muy pocas veces escenificados. Ellos eran y son un colectivo de especialistas en distintas áreas artísticas, provenientes en muchos casos del ámbito del teatro clásico que, dicho de forma muy amplia, deseaban integrar en sus montajes aspectos como la música antigua y el manejo de títeres, pensando que su empleo como técnicas dramáticas podría servir para que el público pudiera identificarse de una manera renovada y profunda con un espectáculo.

Buscaban, además, acercarse a los textos desde una perspectiva rigurosa pero contemporánea, no arqueológica (Vélez Sanz 2014, 115-120). En una materia como el teatro prebarroco, a Ana Zamora le hubiera sido muy fácil situarse en un punto de vista preferiblemente centrado en

¹ Su abuelo fue Alonso Zamora Vicente, catedrático de Filología Románica en la Universidad de Madrid, miembro de la Real Academia y compañero de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso y Pedro Salinas en el Centro de Estudios Históricos; y su abuela, M^a Josefa Canellada, fue poeta y especialista en fonética.

² Su padre es Alonso Zamora Canellada, arqueólogo y director del Museo provincial de Segovia, y su madre Teresa Tardío, etnóloga. Ana Zamora dice que «En su momento, me quise dedicar a la historia, por influencia de mi padre. De mi madre aprendí todo lo que tiene que ver con la etnografía. Y su enorme capacidad de sociabilización» (Arribas, 2019).

el texto. Desde luego no solo no lo descuida en sus versiones sino que, desde el primer momento, le dedica mucho de su trabajo en cada montaje, pero opina que la reconstrucción arqueológica de un texto teatral es asunto más propio de otras instituciones, y que los resultados pueden verse en otro marco, no exactamente en un teatro. Sería algo muy útil desde una perspectiva científica, pero lejano para el espectador de hoy, que quiere encontrar en el escenario un texto que le interese, que le atrape, que tenga cosas que decirle que él pueda entender y con las que sentirse aludido. Y ese es un fondo que existe en el teatro prebarroco, que tiene mucho de universal y por tanto de contemporáneo.

Nao d'amores organizó en 2001 su centro de estudio y montaje en Segovia, y el grupo que se formó acompaña a Ana Zamora desde entonces de una u otra forma. Entre otros, estamos hablando de Ana Lázaro (fallecida en septiembre de 2022), directora musical de la Compañía y autora de los arreglos necesarios para cada montaje; de Vicente Fuentes o Ernesto Arias como asesores de verso; de la figurinista Deborah Macías; del iluminador Miguel Ángel Camacho; de la producción ejecutiva de Germán Solís; y de intérpretes como Daniel Albadalejo, José Luis Alcobendas, Jorge Basanta, Javier Carramiñana, Elvira Cuadrapani, Alba Fresno, Natalia Huarte, Eva Jornet, Eduardo Mayo, Elvira Pancorbo, José Vicente Ramos, Elena Rayos, Francisco Rojas, Alejandro Saá, Alejandro Sigüenza, Fernando Sendino, Nati Vera, Isabel Zamora y la ayudante de dirección Henar Montoya. No olvidamos al maestro de danza Javier García Ávila, ni las coreografías de Lieven Baert, los títeres y figuras de Miguel Ángel Coso y David Faraco, las escenografías de Richard Cenier o la dramaturgia y versión de Ana Zamora, que es quien dirige los montajes. Ella refiere que Nao d'amores empezó a funcionar en 2001 como una ONG de Noviembre Teatro (Zamora 2007, 87-98), gracias a la buena voluntad y amistad que mantenían con Eduardo Vasco, su director.

Actualmente, el equipo artístico de Nao d'amores³ está integrado por:

³ Web de la Compañía: <https://www.naodamores.com>. En ella puede verse con detalle el transcurrir de Nao d'amores: los montajes que han ido estrenando, sus componentes y los premios y reconocimientos que han conseguido.

Ana Zamora, dirección artística.
Alicia Lázaro, dirección musical.
Vicente Fuentes, palabra y verso.
Déborah Macías (AAPEE), vestuario.
Javier García Ávila, coreógrafo.
Miguel Ángel Camacho, iluminación.
Ricardo Vergne (AAPEE), escenografía.
Cecilia Molano, escenografía.
Fernando Herranz, dirección técnica.
Pedro Yagüe, iluminación.
David Faraco, títeres y escenografía.
Fabio Mangolini, máscaras y movimiento.
Germán H. Solís, gerencia.

Tanto los componentes del equipo artístico como la propia compañía Nao d'amores han recibido numerosas distinciones a lo largo del tiempo, y también sus montajes o incluso la propia trayectoria del proyecto. Quisiéramos destacar aquí solo algunos: el Premio Teatro de Rojas a la mejor dirección escénica recibido en 2022 por Ana Zamora con *Nise, la tragedia de Inés de Castro*; el Max del 2021 recibido por Deborah Macías al mejor vestuario por *Numancia*; el tercer premio del Público del Festival Don Quijote de la Mancha 2014 por *Penal de Ocaña*⁴; el premio San Frutos 2013 de la Asociación de Prensa de Segovia a la Compañía Nao d'amores; el premio Fuente de Castalia 2012 a Ana Zamora «por su empeño en rescatar una parte fundamental de nuestro teatro», del Ayuntamiento de Alcalá de Henares; el premio Joseph Caudí de escenografía 2011, de la ADE, a David Faraco por *Dança de morte*; el Premio Nebrija Escena 2011 a Ana Zamora, «por su contribución con Nao d'amores al mundo de la investigación y la puesta en escena en torno al teatro medieval y renacentista», otorgado por la Universidad de Nebrija; el Premio Ojo Crítico de Teatro 2008 a Ana Zamora, concedido por Radio Nacional de España por «su imprescindible viaje a los orígenes de nuestro

⁴ Reforzando así la pretensión de la Compañía de emprender con este título una ampliación de su campo de especialización, enfocándose hacia el mundo contemporáneo.

teatro guiados por una mirada respetuosa a la vez que imaginativa; culta al tiempo que popular». Y el Premio José Luis Alonso 2001 otorgado por la ADE a Ana Zamora, como Mejor Director Joven de la Temporada, a su puesta en escena de *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda. Ana Zamora ha ganado en 2023 el Premio Nacional de Teatro que concede el Ministerio de Cultura de España, «por su recuperación del patrimonio teatral español medieval, renacentista y prebarroco durante más de 20 años al frente de *Nao d'amores*, con excelentes resultados y acercándolo al gran público».

1. Ana Zamora como directora de escena

Las puestas en escena de la directora han sido las siguientes:

- 2001⁵. *Comedia llamada Metamorfosea*, de Joaquín Romero Cepeda, la primera vez que este texto se representa en la escena actual, NA⁶.
- 2002. *El amor al uso*, de Antonio de Solís, Ana Zamora para la compañía de José Estruch.
- 2003. *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente, NA.
- 2004. *Auto de los cuatro tiempos*, de Gil Vicente, NA. Otro texto que no se había montado nunca.
- 2005. *Viaje del Parnaso*, de Cervantes. Ana Zamora interviene como ayudante de dirección de Eduardo Vasco en la CNTC⁷.
- 2006. *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente. Ana Zamora es directora invitada en la CNTC en este montaje.
- 2007. *Misterio del Cristo de los Gascones*, inspirado en una talla del románico castellano, NA.
- 2008. *Auto de los Reyes Magos*, NA en coproducción con el Teatro de La Abadía de Madrid.
- 2008. *Hojas del árbol caídas*, sobre textos de Espronceda. Ana Zamora dirige para la ESAC⁸.

⁵ El año que se indica en cada caso es el del estreno del montaje.

⁶ NA, Nao d'amores. Se indica así que es una puesta en escena llevada a cabo por esta compañía, bien sola o en coproducción con alguna otra, y siempre dirigida por Ana Zamora.

⁷ CNTC, Compañía Nacional de Teatro Clásico, en adelante CNTC.

⁸ ESAC, Escuela Superior del Actor.

2009. *Ligazón*, de Valle Inclán, dentro del retablo de la *Avaricia, lujuria y muerte*, de Valle Inclán, para el CDN⁹. La directora interviene junto a Alfredo Sanzol (que dirige *La cabeza del Bautista*) y Salva Bolta (que dirige *La rosa de papel*). Ana Zamora es, en este caso, directora invitada en el CDN.
2010. *Dança da Morte*, NA en coproducción con Teatro da Cornucópia de Lisboa.
2012. *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández, NA en coproducción con la CNTC.
2013. *Penal de Ocaña*, de M^a Josefa Canellada. Una puesta en escena que responde, en palabras de su directora, «a la voluntad de la Compañía de ampliar el ámbito de su repertorio y buscar otras vías de comprensión de nuestra realidad»¹⁰. Con esta obra de M^a Josefa Canellada,¹¹ Nao d'amores pone sobre el escenario un proyecto deseado durante mucho tiempo. Zamora llama a esta otra vía «Nao d'amores navegando hacia el presente».
2014. *Carmen*, ópera de Bizet, en castellano para el TZ¹². Ana Zamora es directora de escena invitada, interviniendo Déborah Macías en el vestuario.
2015. *Triunfo de Amor*, a partir de textos y músicas de Juan del Enzina, NA.
2016. *Tragicomedia llamada Nao d'amores*, de Gil Vicente, NA en coproducción con Compañía de Teatro de Almada, Portugal.
2017. *Europa, que a sí misma se atormenta*, de Andrés Laguna, (1499- 1559) NA.
2018. *Comedia Aquilana*, de Bartolomé Torres Naharro, NA en coproducción con la CNTC.
2019. *Nise, la tragedia de Inés de Castro*, NA en coproducción con la CAM¹³.
2021. *Retablillo de Don Cristóbal* o *Andanzas de don Cristóbal Polichinela*, a partir de textos de Federico García Lorca. Es una producción de Nao d'amores con la colaboración de Titirimundi, Ayuntamiento de Segovia, Junta de Castilla y León, INAEM¹⁴ y Real Academia de España en Roma. Se exhibió en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares del Teatro de La Abadía, y se enmarca dentro del proyecto de teatro contemporáneo «Nao d'amores navegando hacia el presente».
2021. *Numancia*, de Cervantes, NA en coproducción con la CNTC.
2023. Ana Zamora ha presentado durante el Festival de Almagro el segundo CD de la Compañía. La música de sus montajes es siempre un aliciente más, y editarla un homenaje a Alicia Lázaro.
2024. La lista se cierra, por el momento, el 25 de enero del 2024 con el estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid de *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la

⁹ CDN, Centro Dramático Nacional.

¹⁰ Página web de la Compañía: www.naodamores.com

¹¹ Finalista del premio Café Gijón en 1954, y publicada íntegramente por primera vez en 2013.

¹² TZ, Teatro de la Zarzuela de Madrid.

¹³ CAM, Comunidad Autónoma de Madrid.

¹⁴ INAEM, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música de España.

Barca, nueva coproducción de Nao d'amores con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Este es, muy simplificado, el recorrido de la directora, a la que podemos ver casi siempre junto a Nao d'amores, pero no en todas las ocasiones. Zamora formó parte del equipo de La Abadía como ayudante de dirección en varios espectáculos, como *Ubú Rey* de Alfred Jarry bajo la dirección de Àlex Rigola en 2002, *El libertino* de Eric Emmanuel Schmitt en 2003, dirigido por Joaquín Hinojosa y *Sobre Horacios y Curiacios* de Bertolt Brecht, dirigida por Hernán Gené en 2004. También perteneció al equipo de la CNTC durante los años 2005 y 2006 como ayudante de dirección de Eduardo Vasco para los montajes de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (2005) y *El viaje del Parnaso* de Cervantes (2005). Así Zamora, como directora teatral independiente, ha colaborado con instituciones como La Abadía, la CNTC, el CDN y el TZ¹⁵ y con alguna compañía privada como la de José Estruch. Para RTVE y Fundación SGAE realizó en 2009 *La fiesta de la Libertad: Gala de los Premios MAX de las Artes Escénicas* (2019). Nao d'amores también ha coproducido espectáculos con compañías teatrales portuguesas, como la Compañía de Teatro de Almada y Teatro da Cornucopia. Desde 2015 Zamora forma parte como docente del Máster en Creación Teatral dirigido por Juan Mayorga para la Universidad Carlos III.

2. La tragicomedia de Don Duardos. Dirección y versión de Ana Zamora con Nao d'amores

Don Duardos de Gil Vicente es un texto hermoso, suma de un fondo medieval y una arquitectura renacentista que nos proporciona belleza, poesía y acción sobre una base tremendamente humana. Se lleva a escena en 2006 por la CNTC con versión, dirección y equipo de Ana Zamora,

directora muy joven entonces pero con mucha formación, experiencia y sensibilidad. Ella había montado ya otros dos textos de Vicente¹⁶ con Nao d'amores, y la óptica con la que emprende sus montajes es siempre muy parecida: un texto atractivo, tanto por lo que muestra como por lo que contiene, cargado de significado, que ella y su equipo son capaces de descubrir y hacer brillar a través de la investigación y el trabajo conjunto, incluyendo siempre una perspectiva antropológica (Vélez Sainz, 2022). Un sistema de colaboración en equipo dentro del que, a partir de unas premisas comunes que ofrece la directora, cada profesional desarrolla sus propios cometidos y colabora con los demás, aplicando unas técnicas dramáticas que siempre tienen que ver mucho con lo popular, con el teatro de títeres y con la música. Su sede está en Segovia y allí trabajan. Repasaremos ahora los recursos escénicos que Zamora y su equipo pensaron y concretaron en *Don Duardos*, deteniéndonos brevemente en la versión.

Sabemos que la *Tragicomedia*, editada por primera vez en 1512, es una teatralización de *Primaleón*, la famosa novela de caballerías continuación de *Palmerín de Olivia*¹⁷, sobre la que tenemos nuevos hallazgos en cuanto a su reescritura teatral (Vega García-Luengos 2003, 469-544)¹⁸. En ambas novelas vemos ejemplos de la relación entre damas y caballeros que se ha llamado «amor cortés»¹⁹, y los dos son textos que los contemporáneos de Gil Vicente conocían perfectamente, por lo que hacer esta adaptación

¹⁶ En 2003, el *Auto de la Sibila Casandra*, y en 2004 el *Auto de los cuatro tiempos*.

¹⁷ *Palmerín de Olivia* (2004). Para el estudio y la edición de la comedia, véase Pérez de Montalbán (2006).

¹⁸ Vega García-Luengos afirma que el famoso libro de caballerías gozó de una reescritura teatral gracias a la pluma de Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán, según las últimas investigaciones.

¹⁹ Gloria Chicote define el amor cortés como «Una relación desigual entre un caballero y una dama de condición social más elevada, que homologa, en forma invertida, la relación de vasallaje, siendo esta la causa de que, en la mayoría de los poemas, la amada esté invocada con un tratamiento masculino. La dama está desposada porque accedió al matrimonio en la forma en que estaba establecido en la organización de la sociedad feudal, como práctica de alianza entre los miembros de la nobleza. Un matrimonio previamente concertado por los padres, determina que el amor estuviera necesariamente ubicado fuera de la institución matrimonial. La dama es casada, por lo tanto la relación adúltera debe ser secreta» (2009, 245-353). La iconografía y documentación de la época no nos permite saber con certeza si los trovadores hacían el amor, pero la historia real de Abelardo y Eloísa, que finaliza con la castración de él y el enclaustramiento de ella, no nos permite ser optimistas, indica Chicote (2009, 351).

supuso una gran novedad en ese momento, siendo la primera vez que esto sucede en nuestro teatro. Hay que tener en cuenta que el público de las obras llamadas «tragicomedias» en la *Compilaçam* de Vicente era un público cortesano, y esos textos estaban escritos pensando en agradarle en ocasiones relacionadas con la fiesta en palacio (matrimonios, llegadas a la corte, viajes de Estado, nacimientos o bautizos reales...). De ahí el uso de un estilo elevado, retórico y poético, la presencia de personajes altos y la elección de una temática amorosa extraída de las novelas de caballería²⁰. No estamos en la iglesia ni en la plaza, pero tampoco en el corral.

Don Duardos está escrita hacia 1522 y es una iniciativa muy personal del autor, que en 1533 utilizará por segunda vez otra novela de caballerías para transformarla en teatro con la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*. El escritor, con una sensibilidad ya renacentista, consigue así dramatizar en clave lírica un material narrativo medieval y lo hace evolucionar, dotándole de una intensa poesía que nos revela que las claves vivenciales e intelectuales estaban cambiando. Con ellas lo hace el concepto de amor cortés o *fin'amors*, formando parte de ese material narrativo caballeresco que va perteneciendo al pasado²¹. En este punto, y como Singer afirma, «Los siglos XV y XVI exploran la idea del sexo como parte intrínseca del amor» (1984, 153) y continúa: «La entrada de Shakespeare (c. 1564-1616) en la escena literaria supone un antes y un después, además de la recuperación del amor conyugal» (1984, 167-190). Así, el amor cortés empieza a evolucionar hasta lo que llegaría a ser luego nuestro concepto de amor romántico, transformándose en otra emoción diferente y

²⁰ «Es poética, sobre todo, por hallarse inserta (no solo genéticamente sino, en cierto sentido, hasta genéricamente) en el ámbito de la novela. La paradoja es solo aparente. Extraída de un libro de caballerías, el *Primaleón*, esta tierna y diáfana comedia, simultáneamente etérea y carnal, no hace más que restituir a la temática novelesca la opción del verso que siempre le perteneciera por derecho desde el mismo momento en que, con el *Roman d'Alexandre*, cuatro siglos antes, este género se declaró independiente de la epopeya» (Reckert 1996, XV).

²¹ Comienza a hablarse del amor cortés a finales del siglo XI con los trovadores, consolidándose entre la élite social hacia 1150, para desvanecerse en el siglo XV y desaparecer en el XVI finalmente. En Paraíso Almansa (2015, 1-2). Claramente *La tragicomedia de don Duardos* y *la Tragicomedia de Amadís de Gaula* son algunas de sus últimas manifestaciones, marcando la pervivencia del concepto pero escasamente representativas en lo fundamental.

surgiendo, entre otras circunstancias, la sexualidad entre los amantes como expresión de su amor, y el deseo y la posibilidad de una unión matrimonial entre ellos, como sucede en *Don Duardos*.

En *Don Duardos* aparece, así, el amor desinteresado, el que tiene en cuenta los sentimientos personales y la calidad humana de los amantes sin reparar en el linaje ni las riquezas de cada uno: el que hace mejores a quienes lo viven, que han de profundizar en sí mismos para cambiar y ofrecerse al otro por entero, y la dialéctica entre Flérída y don Duardos es el eje fundamental de la trama. Ella está varada en su educación y sus costumbres, y en saber quién es el caballero que ve pelear en la corte de su padre y el hortelano que conoce en su huerta, para poder justificar lo que siente; y don Duardos (a quien el encuentro con Flérída le hace detenerse en su camino de luchas ganadas y de aventuras) pretende desesperadamente que ella lo ame por cómo es y por los sentimientos que han surgido entre los dos, independientemente de quién sea socialmente cada uno. Al conocerla él ha cambiado y le pide a ella lo mismo, pero Flérída se resiste, cómodamente situada en su mundo y en su seguridad. Todo muy cercano ya al concepto de amor romántico, ciertamente en uso hasta el día de hoy.

En su texto, Gil Vicente se desembaraza hábilmente del enmarañado bosque de la épica medieval y nos deposita suavemente en el cultivado jardín renacentista donde el tercer protagonista de la trama es el huerto: su vegetación, sus árboles y sus flores, la protección melancólica que ofrece por la noche a los personajes y la alegría que muestra cada una de las mañanas, marcando los soliloquios del protagonista; es otra evolución renacentista. Finalmente, juntos por fin, los amantes van a alejarse del terreno conocido para construir una nueva realidad entre los dos. Lo importante es que el autor ha establecido con su trabajo un gran cambio de enfoque que conlleva no solo pasar de la prosa a la poesía, sino también de la épica al teatro y de lo social a lo personal. Pudo haber sido el inicio portugués de la «comedia nueva», pero no fue así.

2.1. *El trabajo escénico de Ana Zamora en Don Duardos*

Vayamos ahora al trabajo escénico de la directora en este caso. En 2005, un momento en el que el repertorio de la CNTC se quiere ampliar hasta el Renacimiento, surge la idea de poner en escena la *Tragicomedia de don Duardos*. Ana Zamora estaba entonces trabajando en la CNTC como ayudante de dirección y se le ofrece dirigir este montaje. Ella piensa²² que la poesía es la clave del texto y que lo fundamental es encontrar la línea para contarlo, lo que ella llama «el código». En realidad, cree que *Don Duardos* cuenta «el eterno viaje del héroe que va de aventura en aventura», conociéndose a sí mismo y conquistando el mundo «como los caballeros de la corte del rey Arturo o Luke Skywalker de *La guerra de las galaxias*»²³. En un momento dado, conoce a Flérida y ve que a ella no la puede conquistar, que es más libre que muchas otras y que piensa y siente por su cuenta, así que tiene que ganársela con otro esfuerzo diferente y mayor, porque para él es fundamental que lo quiera. Y en esta mujer detiene su viaje. Flérida en cambio, para empezar a viajar a su lado, ha de abandonar el mundo de equilibrio y seguridad en el que estaba junto a sus padres para conocer al lado del héroe tierras extranjeras, llenas de maravillas y también de monstruos. Así, la *Tragicomedia de don Duardos* de Zamora «sería el final del viaje para uno y el principio del viaje para la otra», y el montaje tendría que ver, fundamentalmente, «con ese amor idealista y al mismo tiempo muy carnal presente en todo el texto; estamos en pleno Renacimiento, y se está viendo en los personajes todo el tiempo» (Zubieta, 2006, 21)²⁴, y con el amor como vía de conocimiento, orientado hacia la búsqueda de uno mismo «que a todos nos preocupa, y que es igual en el Renacimiento que ahora. El conocimiento a través del reconocimiento. Una vez que tuvimos esa orientación, ya todos los elementos de significación del

²² La entrevista incluida en Zubieta (2006, 20-27), unida a dos conversaciones telefónicas, una en 2022 y otra en 2023, nos ha proporcionado un gran material del que proceden los textos entrecomillados que se comentan en este apartado.

²³ Saga estadounidense de películas *Star Wars*, del director George Lucas. La primera se estrenó en 1970, y su protagonista es Luke Skywalker (Zubieta, 2006, 21).

²⁴ Como apuntábamos en los comentarios y notas sobre *el amor cortés*, hace un par de páginas.

espectáculo se pudieron articular en torno a ella, y el equipo pudo enfocar su trabajo»²⁵, afirma la directora.

Como es habitual en su línea de dirección, Zamora escoge un texto, lo trabaja y pide al equipo artístico que lo lea individualmente; después los creativos vuelven a repasarlo con la directora por áreas. Ana Zamora siempre transmite a todos la información de cada uno y cómo concibe ella el montaje para que, finalmente, se reúnan los resultados y juntos, el equipo ajuste los criterios con ella.

2.2. *La versión*

Como sucede siempre en sus montajes respecto a la versión que la directora hace del texto original, Ana Zamora no cree en realizarla al margen de la puesta en escena, muy al contrario, y prefiere hacerla ella misma en el caso de Gil Vicente, pues «Mi relación con este autor es ya de mucho tiempo y absolutamente íntima, así que me costaría más explicarle a una tercera persona cuál es mi lectura que hacer la versión» (Zubieta, 2006, 22)²⁶. En esta ocasión fue elaborando el material literario-dramático sobre el que quería sustentarla, preparando su adaptación para contar y destacar los temas de los que habla el autor con los recursos habituales: supresiones y cambios textuales, adiciones de versos de algún otro texto de Gil Vicente, e incluso la aparición de un personaje nuevo, el Autor. Había dos grandes dificultades iniciales: la primera, que no era fácil la verbalización del discurso, puesto que está escrito en su mayoría en sextillas de octosílabos con pie quebrado²⁷ y, si no se dicen de una forma apropiada, suenan muy cantarinas. La segunda dificultad era hacer comprender al espectador el mundo del Renacimiento al que remite Vicente «muy distinto al de Lope, que tiene mucho que ver con las

²⁵ Y añade: «Antes se hizo una enorme labor de documentación en torno a cada aspecto artístico, sin duda, pero no se tomó ninguna decisión sin saber a dónde íbamos, exactamente igual que yo al empezar con la versión» (Zubieta, 2006, 21).

²⁶ Ella suele hacer todas las versiones de sus montajes.

²⁷ Dos grupos de 3 versos que van juntos. En cada grupo, los dos primeros versos son octosílabos, y el tercero tetrasílabo.

imágenes y la lírica popular y que creo que es uno de los grandes vacíos culturales de mi generación», dice Zamora (Zubieta 2006, 22). Naturalmente, cada momento histórico de representación teatral crea su propio código de signos, muy expresivo cuando es construido pero también muy contingente, puesto que elementos que eran funcionales en un determinado momento y participados por todos dejan de serlo con el paso del tiempo, pierden su significación original y ya no se comprenden bien. Sin embargo, hay mucho de universal y permanente en la teatralidad de Gil Vicente, y eso es lo que una versión y una dramaturgia apropiada rescatan y ponen en valor, sirviendo siempre al presente sin perder el original²⁸.

Ana Zamora ha utilizado para hacer su versión la edición de Manuel Calderón (1996, 187-261); en ella la *Tragicomedia* tiene 2054 vv. La versión de Zamora (2006) tiene 1942 vv. y 90 líneas en prosa. Treinta y nueve de ellas provienen de acotaciones presentes en el texto original, que en la función se dicen por el personaje del Autor como parte de su texto. Otras 51 líneas más provienen de un fragmento de *Primaleón* que Zamora intercala en el texto, hablado en prosa por todos los personajes. Como suele suceder en las versiones en general, Zamora suprime las intervenciones más discursivas o reiterativas, pero también hemos encontrado que añade versos y prosa proveniente de otras obras de Vicente: el *Auto dos Físicos*, la *Tragicomedia del Templo de Apolo*, el *Auto das Fadas*, la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y la *Tragicomedia de Nao d'amores*, de la que agrega un fragmento amplio al final del texto, destacando mucho la última escena. También incluye un villancico popular y el *Romance de Flérida y don Duardos* para finalizar su versión, como hace Gil Vicente²⁹. Cambia de lugar versos de *Don Duardos* e incluso alguna de las escenas; una ocasión

²⁸ Afirma Zamora: «Volví a trabajar en el texto, y me di cuenta de que lo que se ve de la obra al principio es que se ajusta a un montón de tópicos, y que, aparentemente, parece que no habla más que del amor idealista, sin otro alcance... Mi puesta en escena trata de contar una serie de cosas de las que habla el autor, y yo necesito que la versión se adecue a esa pretensión, realizándolas y ajustándolas» (Zubieta, 2006, 22).

²⁹ Una primera aproximación al mosaico textual presente en la versión de Ana Zamora puede verse en Bastianes (2012).

especialmente importante por el valor que tiene como recurso dramático es el aplazamiento en 120 versos del momento en que Flérida bebe de la copa mágica de la maga Olimba.

A continuación vamos a detallar lo fundamental de esos fragmentos y modificaciones textuales que aparecen en la versión, para que el lector se pueda hacer una idea más ajustada de la aportación de la directora al montaje en este aspecto. Las líneas generales de dirección van a ser explícitas, así que enumerar todas las supresiones y modificaciones en el texto sería reiterativo e imposible por el sentido y la extensión del presente artículo; también algo un poco complicado de seguir para el lector al no ser fácil disponer de la versión del montaje, pues solo existe la editada por la CNTC en 2006 con ocasión del estreno³⁰, como hemos visto. Las modificaciones están numeradas según vienen dispuestas en la versión; también hago referencia a su situación con respecto a las acotaciones de la edición que he consultado, la de Manuel Calderón, para favorecer la localización del lector.

- El primer fragmento que Zamora añade, (ocupando 20 líneas en la edición de la versión), está escrito en prosa y abre la representación. Consiste en el texto de la carta que el autor envía al rey Juan III manifestándole su voluntad de mejorar su escritura (empleando altas figuras y conveniente retórica) para satisfacer al delicado espíritu de sus protectores. En el montaje el texto de esta carta se representa como Prólogo y declaración de intenciones y se pone en boca del personaje del Autor. Es el siguiente:
«Como quiera, excelente Príncipe y Rey muy poderoso, que las comedias, farças y moralidades que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía, quanto en caso de amores fueron figuras baxas en las cuales no había conveniente retórica que pudiesse satisfacer al delicado espíritu de Vuestra Alteza, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y assí, con desseo de ganar su

³⁰ Texto de Teatro Clásico 42, *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. Disponible en el Centro de Documentación Teatral y de la Música, INAEM. Todas las referencias que hago a la versión de Zamora se basan en esta edición, única hasta el momento. Las líneas de las que hablo son las que ocupa un verso en ella. Cuando me refiero a la prosa son líneas también y, aunque es difícil establecer su extensión objetiva, para estas reflexiones es indispensable establecer una cuantificación. De esa edición tomo los fragmentos conservando la división versal, grafía y signos de puntuación empleados, y también la utilizo para el cómputo versal.

contentamiento, hallé lo que en extremo desseava, que fue don Duardos y Flérída, que son tan altas figuras como su historia recuenta; con tan dulce retórica y escogido estilo, quanto se puede alcançar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiziera si se pudiera tanto como la mitad del desseo que de servir a Vuestra Alteza tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia, que cuenta cómo don Duardos, buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatió con Primaleón, uno de los más esforçados cavalleros que había en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la cual Primaleón tenía enojada. Y comienza luego don Duardos a hablar, pidiendo campo al Emperador contra Primaleón su hijo».

El Autor del que hablamos es Gil Vicente, y su presencia en el montaje es aportación de la directora. Él sabe lo que ha pasado, conoce el alma del resto de los personajes y está al corriente de lo que va a venir y, como una suerte de *deus ex machina*, anuncia, anima, prohíbe o consiente el devenir de la acción. Es un personaje extraordinario; por un lado uno más, que interactúa con normalidad con todos los otros, que le atienden y obedecen; nadie muestra extrañeza al verlo y escucharlo y le dirigen miradas y gestos amables de complicidad. Pero por otro lado es muy especial, y una parte de sus palabras solo son escuchadas por los espectadores. Únicamente Flérída y don Duardos hablan con él y le contestan. Al no existir como personaje en el texto de Gil Vicente, considero adiciones todo lo que el Autor cuenta, ya sea en prosa o en verso, bien provenga su texto de las acotaciones de *Don Duardos* o sean versos de alguna otra obra de Gil Vicente. Además, y como personaje dentro de la ficción, el Autor es el empresario de la compañía teatral que viene a representar a la corte del rey Juan. Resaltemos que, junto a los detallados explícitamente, hay algunos fragmentos más en prosa y en verso que cambian de lugar o se suprimen a tenor de la escritura de la versión.

- El segundo fragmento añadido en prosa, en boca del Autor, es la tercera acotación de *Don Duardos*, de 3 líneas, y está bajo el v. 108 de la versión y del texto original (Calderón 1996a, bajo v. 108): «Entra Camilote, caballero salvaje, con Maimonda, su dama, por la mano. Y siendo ella la cumbre de toda fealdad, Camilote la viene alabando de esta manera».

- El tercer fragmento en prosa, también pronunciado por el Autor, es la quinta acotación de *Don Duardos*, de 2 líneas, bajo el v. 355 de la versión: «Estos se van todos y queda la infanta Olimba con don Duardos» (Calderón 1996a, bajo v. 423).
- El cuarto fragmento, en boca del Autor, proviene del *Auto de los Físicos*, de Gil Vicente. Son diez versos que están bajo el v. 445 de la versión: «Quede así este misterio / suspenso hasta el verano / sobre vos pongo la mano, / como diz el Evangelio / y haced cuenta que sois sano. / Voyme a la huerta de amores / y traeré una ensalada / por Gil Vicente guisada, / y diz que otra de más flores / para Páscoa tien sembrada» (Calderón 1996a, bajo v. 519).
- El quinto fragmento dicho por el Autor es una acotación de 3 líneas, bajo el v. 550 de la versión: «Viene Flérída con sus damas, Amandria y Artada, y viene platicando por la huerta sobre el desafío de don Duardos con Primaleón» (Calderón 1996a, bajo v. 607).
- El sexto fragmento, proviene de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*³¹ (Calderón 1996b, vv.162-171) y se intercala bajo el v. 704 de la versión: «Flérída: En cuanto se platicar/ de cosas que no entiendo, / ¿qué tengo d'estar haziendo?/ Voyme al tanque del pomar/ por ver cuántos pexes tengo. / Artada: ¿No holgáis de oír nombrar / aquel tan buen caballero, / vuestro criado primero? / Flérída: Más estimo ver nadar / los peces de mi bivero».
- El séptimo fragmento es un villancico tradicional, siete versos que prolongan el sentido de los vv. 816-817 de *Don Duardos* que canta Julián el hortelano. En la versión son los vv. 736-744: «Soledad tengo de ti, / tierra mía donde nació. Zamora añade: «Si muriere sin ventura, / sepúltenme en alta sierra, / porque no extrañe la tierra / mi cuerpo en la sepultura. / Y en sierra de grande altura, / por ver si veré de allí, / tierra mía donde nació».
- El octavo fragmento son los versos 870-879 de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* dichos por el Autor bajo el v. 785 de la versión de *Don Duardos*: «Muy ageno de placeres / yo me pasmo de mil suertes. / ¡Cuán fuertes son los poderes / que Dios dio a las mujeres / sobre los hombres más fuertes! / ¡Don Duardos! ¿Qué os hezistes? / Esfuerço de los esfuerços, / ¡cuántas glorias merecistes! / Y el amor a quien servistes / os paga con los desiertos...» (Calderón 1996b, vv. 870-879).
- El noveno fragmento es una acotación bajo el v. 836 de la versión, que dice el Autor: «Vienen Flérída, Artada y Amandria a la huerta». Es la undécima acotación del texto original.
- El décimo fragmento son 14 versos provenientes de la *Tragicomedia del Templo de Apolo*, de Gil Vicente. Los recita el Autor y pide a la Compañía que cante, así

³¹ *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula* es la versión del libro de caballerías compilada y «definitiva» que editó en 1508 en Zaragoza Garci Rodríguez de Montalvo.

que Todos lo hacen: «Yo no soy nada de prosas, ni salmos ni aleluias; / agrádanme las folías/ y bailes; y otras cosas / saltaderas son las mías. / Cantadme por vida vuestra / en portuguesa folía / la causa de su alegría, y veré de eso la muestra, / y veréis la gloria mía. / (*Cantando*) Halcón que se atreve con garça guerrera, / peligros espera. / Todos: Peligros espera» (vv. 970-983 de la versión).

- El undécimo fragmento de texto que se altera, reduciéndose 6 versos y demorándose además 100 versos su aparición en la obra, como decíamos antes, son los vv. 1006-1029. Es el pasaje en el que interviene la magia a través de la maga Olimba. En escena están Amandria, Constanza, Flérida y don Duardos, que fue quien pidió la intervención mágica. En la versión el fragmento ocupa los vv. 1111- 1128, y en el original los vv. 1006-1029, como vemos. Zamora consigue con ello disminuir el peso de una acción, resuelta de manera muy bella y con un significado dramático importante: la influencia de la magia en la pasión de Flérida, o la utilización de la figura de la *philocaptio* (Cebollada Gil, 2014), tan cercana a ciertos libros de la época relacionados con la magia y la hechicería. Con este cambio de lugar, la princesa tiene en la versión 100 versos más para enamorarse de don Duardos antes de que la magia que convoca el príncipe pueda hacerle efecto... Un efecto que nos confirma con estas palabras al beber de la copa misteriosa: «!Oh, qué agua tan sabrosa! / Toda se me aposentó / nel corazón. / Y la copa, muy graciosa. / ¡Oh, Dios libre a quien la dio / de pasión!». Para conseguir todo esto y que le ayuden, don Duardos ha enseñado previamente la copa a los hortelanos, diciéndoles que ha de entregársela a Flérida pues es herencia de sus antepasados. Constanza, su fiel aliada, y Julián su marido, el bondadoso hortelano, son obsequiados con los 300 ducados que don Duardos «ha encontrado» durante su «trabajo» previo en el jardín y la huerta.
- Detallamos el duodécimo ejemplo de la forma de trabajar de Zamora con este texto. Para dar salida a la pasión de Flérida y don Duardos, la directora inserta aquí un fragmento de texto que había retirado antes (los vv. 994-999 del original), y en este momento argumental lo une a otros fragmentos posteriores, montando con ellos uno de los diálogos más vibrantes de la versión, ocupando en ella los vv. 1147-1167. Hablan Flérida (perdido ya el control sobre sí misma) y don Duardos (enamorado, triste y tenaz):
Flérida: «¿Sabes leer y escribir? (v. 994 y v. 1147)
Don Duardos: Señora, no soy acordado / si lo sé. (vv. 995-996 y vv. 1148-1149)
Flérida: ¿Haste de tornar a ir? (v. 997 y v. 1150).
Don Duardos: Si me prendió mi cuidado, / ¿a dó me iré? (vv. 998-999 y vv. 1151-1152)
Flérida: Quédate adiós, Julián. (v. 1153)

Don Duardos: Yo, señora, no me quedo; / también vo. / Los cuidados quedarán, / pero yo quedar no puedo: / tal estó. (vv. 1154-1158).

Flérida: ¿A dónde te quieres ir? / No te vayas, por tu vida; / tien sosiego. / Y si te havías de partir, / ¿para qué era tu venida / y irte luego? (vv. 1159-1164)

Flérida: Si eres para librar / mi corazón de fatigas, / ¡ay, por Dios, tú me lo digas!» (vv. 1165-1167).

La escena finaliza con un sentido reproche de don Duardos a sí mismo y a la maga Olimba, pues gracias a su magia ve triste a la princesa Flérida; y se intercala el episodio cómico de Grimanesa.

- El fragmento décimotercero de texto, dicho en esta ocasión por el Autor, está tomado de la acotación 26 del texto original y dice: «La princesa Flérida, queriéndose apartar de esta conversación, temiéndose del mal que se le podía seguir, determinó no venir a la huerta». En el original y en la versión precede al tercer soliloquio de don Duardos.
- El décimocuarto fragmento de texto puesto en boca del Autor pertenece al *Autodas Fadas*, de Gil Vicente. En la versión son los vv. 1374-1391. Dice así:
«*Amor vincit omnia*. / Discretas, ilustres señoras hermosas, / en cuyo servicio es justo el morir, / la verba del tema quiere decir, / el amor vence a todas las cosas. / ¡Oh, qué palabras tan maravillosas! / ¡Oh, qué palabras de tanto saber! / Escriviólas el gran poeta Virgilio; / guardadlas, señoras, que es muy grande alivio / a quien del Amor se sienta vencer. / Pues, ¿por qué, señoras, no os confesáis / que hacéis a los vivos morir por serviros? / Hacéis a los muertos allá dar suspiros, / porque no están acá donde estáis / *Amor vincit omnia*, y vos lo causáis, / *Orbis terrarum et semitas maris*. / Oh, diosas hermosas juzgadas por Paris, / ¿adónde se escriben las vidas que dáis? Apretando el amor a la princesa Flérida y no pudiendo cumplir el decreto que en sí misma puso, manda primero a Artada». Hace ya tres días que Flérida no acude a la huerta. Don Duardos se lamenta amargamente y maldice el lugar que antes le parecía mágico, porque se siente en un infierno. La princesa manda a Artada por delante, para que intente averiguar quién es en realidad... La versión presenta reducciones de texto, como es lógico, pero se conserva en boca de don Duardos una poesía de tradición petrarquista enmarcada en la poesía de Cancionero («Soy quien anda y no se muda...»). Artada no consigue saber la identidad del príncipe, y ahora es Flérida la que va a hablar con él.
- El fragmento décimoquinto pertenece a la *Tragicomedia del templo de Apolo* de Gil Vicente, y está también recitado por el Autor:
«O Copido mi señor, / *In te speravi* e espero, / pues testigo eres que quiero / a ti por mi valedor / neste mal de que me muero. / Suave eres llamado, / Amor blando y apacible, / pues neste trance terrible / ayuda a este cercado / de tormenta y tan horrible».

- El fragmento decimosexto está en boca del Autor, de don Duardos y de Flérida en la versión de Ana Zamora. Pertenece a la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*³² (Calderón 1996b, vv. 525-544 y 555-594, pp. 295-297) y en ella hablan Mabilia, Amadís y Oriana. Es el más largo de todos los que la versión toma de otros textos (a excepción del *Primaleón*):
Mabilia / El Autor: «Yo os diré lo que supiere, / con tal que guardéis en vos / esto que ahora os dixiere. / Señor, Oriana / Flérida os quiere, / ¡que así me quisiese Dios! / Y, aunque el amor la fatiga, / su prudencia, su bondad, / su fama, su honestidad / no consiente que os lo diga, / mas yo sé su voluntad. / Ella os vino a buscar / por hablaros y oíros; / y ahora fuese a llorar / porque no os osa mostrar / sus amores y suspiros.
Amadís / Don Duardos: Pues ¿por qué su disfavor / da conmigo en el abismo?
Mabilia / El Autor: Porque es muy cuerda, señor.
Amadís / Don Duardos: Harto poco es el amor / que puede consigo mismo» (vv. 525-544, *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y vv. 1612-1631, *Don Duardos*).
Mabilia / El Autor: «Ansí gozáis vuessa fama, / señor, que os acordéis / della y otra no améis, pues ella tanto os ama; / catad que la perderéis.
Amadís / Don Duardos: Voyme con esta pasión; / encomiándoos mis dolores. / Y, cuanto a essa razón, / no pueden en un corazón / estar diversos amores.
Oriana / Flérida: ¿Luego Amadís / Julián se fue?
Mabilia / El Autor: Señora, partido es ya.
Oriana / Flérida: ¿Sabéis cuándo bolverá?
Mabilia / El Autor: No lo siento ni lo sé, pero muy sentido va. / Vuessa Alteza bien comprende / esta culpa en que ella jaze, / y bien sé que se arrepiente.
Oriana / Flérida: Creed que, donde amor entiende, / ninguno sabe qué haze. / Pero si yo le ofendí, / contra mí misma pequé; / si lo reprendí, no erré, / si me fui, bien lo sentí / y con lágrimas pagué. / Mas él habló amores tales / y palabras tan odiosas, / que passavan de coriosas, / y los oídos reales / no han de oír todas cosas.
Mabilia / El Autor: Señora, yo le descubrí / vuesso amor y *mi secreto*³³, / y lo más que le pedí / que su amor fuese secreto; / y dixo que será así, / sin querer otra ninguna / sino a Vuessa Magestad. / Y porque sois sola una, / no hay viento ni fortuna / que mude su voluntad» (vv. 555-594 *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y vv. 1632-1671 versión de *Don Duardos*).
Oriana: «Tal consuelo es mal doblado. / Ìos, dexadme ado estó; / que sola yo y mi cuidado / ternemos mi mal guardado, / pues para mí se guardó» (vv. 645-649, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*).

³² Habla Mabilia y contesta Amadís. Ellos se refieren a Oriana, lógicamente. En cambio, en *Don Duardos* habla El Autor y contesta Don Duardos, y mencionan a Flérida.

³³ El Autor, en *Don Duardos*, dice «que es *tan discreto*».

Oriana: «Y así le escribiré / que hizo como villano, / y nunca más lo veré. / Y sepultaré su fe / dentro del mar Oceano; / y el amor que le tenía, / verdadero y muy sereno / y toda la afición mía, / sepultaré neste día / en el mar Medioterreno» (vv. 696-705, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*).

Flérida: «Tal consuelo es mal doblado. / ¡Íos, dexadme ado estó!; / que sola yo y mi cuidado / tendremos mi mal guardado, / pues para mí se guardó. / Y así yo recordaré / quel gallardo villano, / y nunca más lo veré, / y sepultaré su fe / dentro del mar Oceano / y el amor que le tenía, verdadero y muy sereno / y toda la afición mía, / sepultaré neste día / en el mar Medioterreno» (vv. 1672-1685 en la versión de *Don Duardos*).

- Fragmento decimoséptimo, vv. 1687 y ss. A partir de este momento, la acción sucede muy rápidamente en *Don Duardos*. El Autor le propone a Flérida enviar a su amado una carta «¡Remedio, señora!» (utilizando un motivo de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*), y la dama emplea como mensaje la manzana (que el Autor ya ha utilizado en varias ocasiones en la función con significado amoroso elocuente), enviándosela al caballero.
- El fragmento decimooctavo del Autor es amplio y proviene de *Primaleón*. Ana Zamora lo emplea para introducir un gran segmento en prosa, que recuerda y soluciona argumentalmente la lucha entre Camilote y don Robusto, (suspendida en el v. 355 de la versión y en el v. 423 del original de la *Tragicomedia de don Duardos*, después de que el Emperador diera licencia para que combatieran don Robusto y Camilote).
Bajo el v. 1728 de la versión de *Don Duardos* dice El Autor: «En cuanto estas cosas habían pasado, sepamos cómo se resolvía el reto de Maimonda contra Flérida. Camilote y don Robusto, muy sañudos, se fueron luego a armar». Es la trigésima acotación de la versión de *Don Duardos*. Después El Autor continúa explicando, en prosa, cómo el extraño animal que monta Camilote le da la victoria en el encuentro, puesto que el caballo de don Robusto tuvo miedo de él y se espantó. Intervienen Camilote, don Robusto, Maimonda y finalmente don Duardos, que desafía a Camilote y le da muerte. Con las palabras de todos ellos podemos saber lo sucedido. En la corte del emperador Palmerín de Constantinopla se comenta el suceso (Calderón 1996a, vv. 1828 y ss), poniéndose al descubierto la auténtica personalidad de Julián, aunque nadie sabe aún quién es. «Es un príncipe extranjero», dice Primaleón, el hijo del Emperador (v. 1732 de la versión). El hecho es que así vemos que don Duardos ha salido de su ocultamiento, vence en la lucha y vuelve a palacio llevando en la mano la guirnalda de Maimonda para entregársela a Flérida.
- Zamora continúa utilizando el mismo recurso para introducir segmentos de prosa, pertenecientes a *Primaleón*, que describen el combate y la épica que está teniendo lugar; así incluye los amplios fragmentos décimonoveno y vigésimo del Autor. Hablan también Camilote, don Robusto y Maimonda.

- En este punto, Zamora resalta el intenso amor de don Duardos a Flérida, poniendo en boca de Amandria la cantiga «Al Amor y a la Fortuna/ no hay defensión ninguna», vv. 1950-51 del original y en la función los vv. 1756-1757, recogiendo a continuación la declaración de don Duardos en los versos 1758-1770 de la versión, entregando la corona a Flérida: «A vos, señora, son devidas / flores de más altas rosas / y peligro; / aunque estas fueron cogidas / en las sierras más hermosas / desde siglo. Yo a vos amo y no más. / Por princesa, por ventura, / no, cuitado; / que mucho queda detrás / de vuesa gran hermosura / vuessó estado».
- Es don Duardos también quien primero anuncia el viaje que Flérida y él van a acometer como final y principio de su historia, buscando su «Ventura más cierta». Zamora pone en su boca estas palabras como los versos 1770-1779 de su versión: «Y pues todo el trabajar / es viento sin la ventura, / quiérome aventurar, / y matar la desventura / por las ondas de la mar. / Porque me han dicho, señora, que la Ventura más cierta / en una ínsula mora, / solitaria muy desierta, / hazia do sale la aurora».
- A partir de este momento, las intervenciones del Autor ya no son aisladas y amplifican las acotaciones de la función, sino que participa en la situación como un personaje más, aunque siempre como motor de los hechos que se desencadenan, como no podía ser de otra manera. Es el Autor y el que pone en marcha la construcción de la nao d'amores que llevará a los príncipes a su nuevo destino. Todos los actores, ahora solo vestidos con el traje negro que cuenta su pertenencia a la compañía teatral del XVI, toman parte en la construcción de la nave. Y son los versos de la *Tragicomedia de Nao d'amores* los que sirven a Zamora para poner voz a los personajes.
La versión detalla cómo ha de construirse la nave y de qué partes ha de constar; cada actor nos habla de uno de los elementos del barco: las estopas, el mástil, las mesas de guarnición, el cabrestante, el calibre, el farol, el estandarte real, etc. Y de cómo «Será capitán mayor, / piloto, maestro y patrón / aquel bivo Dios d'amor». Son los versos 1795-1843 de la versión, utilizándose para ello la descripción de la *Tragicomedia de la Nao d'amores*.
- Zamora hace que El Autor, en su vigésimo fragmento vuelva de nuevo a *Nao d'amores* y diga en los vv. 1846-1854 de la versión: «He aquí la nave acabada, / y puesta en sus estaleros; / falta ser calafetada: / calafetad, mis obreros. / Quien quisiere ir a buscar / Ventura, si no la alcanza, / venga luego a embarcar / mientras el mar está en bonanza / y el tiempo da lugar».
- Une a ellos los vv. 1964-1969 del original de *Don Duardos*: «Señor, es ya pleamar / y son horas naturales / de partir; / porque puedan bien nadar / las diez galeras reales / y salir». Los une a los vv. 1976-1987, también de la *Tragicomedia de don Duardos*: «Parta vuesa señoría, / pues la noche haze oscura / y es hora».

- El príncipe le pregunta su opinión a Flérída, y ella confiesa, rendida también a su sentimiento «Ya me di a la Ventura, / mi señora. / Y pues sabe este pomar / y la huerta mi dolor / tan profundo, / quiero que sepa la mar / que el amor es el señor / deste mundo».
- La versión (y el original de Gil Vicente) finalizan con el emotivo *Romance por fim do auto*, vv. 1882-1942:

El Autor: «En el mes era de abril, / de mayo antes de un día, / cuando lirios y rosas / muestran más su alegría; / en la noche más serena / que'l cielo hazer podía, / cuando la hermosa Infanta / Flérída ya se partía. / En la huerta de su padre / a los árboles dezía:

Flérída: Quedaos adiós, mis flores, / mi gloria que ser solía. / Voyme a tierras extranjeras, / pues Ventura allá me guía. / Si mi padre me buscare, / que grande bien me quería, / digan que amor me lleva, / que no fue la culpa mía; / tal tema tomó conmigo, / que me venció su porfía. / ¡Triste, no sé adó vo / ni nadie me lo dezía!

El Autor: Allí habla don Duardos:

Don Duardos: No lloreís, mi alegría, / que en los reinos d'Inglaterra / más claras ágoas había / y más hermosos jardines, / y vuessos, señora mía. / Ternéis trezientas doncellas / de alta genelosía; / de plata son los palacios / para Vuessa Señoría / d'esmeraldas y jacintos, / d'oro fino de Turquía, / con letreros esmaltados / que cuentan la vida mía. / Cuentan los vivos dolores / que me distes aquel día, / cuando con Primaléon / fuertemente combatía. / ¡Señora, vos me matastes; / que yo a él no lo temía!

El Autor: Sus lágrimas consolaba / Flérída, que esto oía. / Fuéronse a las galeras / que don Duardos tenía: / cincuenta eran por cuenta, / todas van en compañía. / Al son de sus dulces remos, / la Infanta se adormecía / en braços de don Duardos, / que bien le pertenecía. / Sepan cuantos son nacidos / aquesta sentencia mía: / que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía. / Lo mismo iremos cantando / por essa mar adelante, / a las serenas rogando / y Vuestra Alteza mandando / que en la mar siempre se cante».

Después de estos versos tan bellos, queda recogido lo fundamental en cuanto a variaciones textuales y contemplada la evolución desde los textos originales a la versión, siempre con la poesía presidiendo el trabajo de Ana Zamora.

2.3. *La música y Alicia Lázaro*³⁴

La música siempre les pareció a Ana Zamora y a Alicia Lázaro una manera de buscar recursos dramáticos para sus montajes³⁵. Alicia Lázaro era la directora musical y una colaboradora especial y esencial en *Nao d'amores*, que ha dejado detrás de sí una profunda labor de investigación e interpretación musical. Estaba especializada en música antigua de los siglos XVI y XVII, y se fue aproximando a este texto de Gil Vicente con naturalidad, porque era el tercer montaje del autor que hacía con Zamora. Lázaro hizo de él un compendio de música del siglo XVI, buscando y encontrando muchas partituras apropiadas, incluso alguna con referencias directas en el *Cancionero de Palacio* y el *Cancionero de Upsala* («Si la noche se hace oscura») y también en los libros de Pisador.

Directora de escena e investigadora buscaron, por supuesto, la música del *Romance de Flérida y Don Duardos*, pero no pudieron encontrarla. Decidieron entonces escoger «un romance de la misma época, del mismo ámbito y con las mismas referencias [...] y escogimos el *Romance del Conde Claros*, y a partir de ahí surgió la línea musical para contar esa historia» (Zubieta, 2006, 24).

Alicia Lázaro también empleó en el montaje romances como *Sin amor, penas sentí*, apropiado para la escena de magia con la infanta Olimba, o *El romance del Conde Claros*, ajustado a los momentos más épicos, incluso un villancico portugués de Luis Milán, *Que en amores tenga en fin...*, para la escena en que se construye la barca. Muchas cosas, dice Zamora, «las proporciona el propio Gil Vicente en piezas que él menciona, los personajes cantan y las músicas están todavía, y Alicia las ha recuperado,

³⁴ Véase la entrevista a Alicia Lázaro en Zubieta (2006, 38-41).

³⁵ Afirma Ana Zamora: «Alicia y yo hemos trabajado juntas desde el principio dentro de un horizonte de investigación, como una manera de buscar recursos dramáticos para los montajes; y la música siempre nos ha parecido que es de primerísima línea en este contexto histórico. Y en Gil Vicente más que nadie, porque [...] lo tenía todo; era él mismo un hombre del Renacimiento, que naturalmente es donde hemos situado la puesta en escena. Así que [...], para mí es absolutamente primordial, imprescindible, [...] emplear la música como un recurso dramático más. [...] No es casual que la escena central del enamoramiento de don Duardos sea cantada [...]. Y más allá de lo que significara para Gil Vicente, lo significa para mí, y mi manera de contarlo hoy pasa por ahí» (Zubieta 2006, 24).

arreglado e instrumentado para *Don Duardos*. Algunas piezas ha habido que componerlas, y de otras piezas desaparecidas se ha encontrado alguna versión con la ayuda de un gran amigo, Pepe Rey, como ha sucedido con *Al Amor y a la Fortuna*» (Zubieta, 2006, 24).

Lázaro utilizó como instrumentos lo que ella llamaba «el combo del Renacimiento»: «Tiene que haber cuerda, que sería la vihuela de arco, el instrumento rey en ese momento, y la vihuela o viola de gamba que es obligada para el Renacimiento, y el laúd. El órgano, para tener un instrumento de *fiatto* que no fuera solo la flauta, porque el viento nos da mucho juego también. Y un virginal, que es precioso, y evoca el mundo cortesano en manos de las damas», y la percusión en manos de los hortelanos, que lo hacen magníficamente. «Con cuatro músicos y los actores hay muchas combinaciones posibles», afirma la investigadora en la entrevista a la que hacemos referencia.

2.4. *El trabajo con el verso. Vicente Fuentes y Francisco Rojas*³⁶

Lo primero que hizo la Compañía fue un taller de investigación con Vicente Fuentes para trabajar no la versión, sino el texto original de Gil Vicente, con la intención de abordar el proyecto desde la poesía que encierra el texto y no tanto desde el punto de vista de hacer teatro, en el sentido de decir la versión. Es lo habitual en su procedimiento de trabajo puesto que Zamora piensa que, en un texto difícil como este, es fundamental que los versos se llenen de imágenes para que vayan solos, independientemente del apoyo de la técnica y de la práctica. Ambos, Zamora y Rojas, creen que Gil Vicente piensa en portugués en ocasiones, de forma que entender su teatro no es solo contar versos sino saber que puede disponerse una sílaba de más o de menos conscientemente por esta razón, para resaltar algo; así, no es necesario modificar nada, sino saberlo y acoger esta característica dentro del montaje.

³⁶ Véase la entrevista a Francisco Rojas en Zubieta (2006, 22-23).

Francisco Rojas, siempre muy unido a dirección, se ocupó como asesor de mejorar el entendimiento y la dicción de los versos por parte de los actores para que llegaran diáfanos y llenos de significado al espectador, algo muy importante en este tipo de teatro. Rojas destaca también el cuidado que hay que prestar en este caso a la lengua en que se expresa Gil Vicente, un castellano del siglo XVI con influencias portuguesas, trabajando con los actores para naturalizar el texto lo más posible e intentar que parezca que los actores lo dicen como lo dicen porque es así, por propio impulso³⁷. Las sextillas mantienen un ritmo constante de ocho / ocho / cuatro sílabas, creando una cadencia inevitable, desde luego; pero al perseguir que el texto se diga de la manera más natural y orgánica posible, ese ritmo estará ahí sin tener un papel preponderante, como una especie de música de fondo, una cadencia que no molesta, afirma Rojas en la entrevista que le hicimos para el estreno del montaje. Y hay que tener en cuenta que el autor escribe como lo hace reflejando el momento en el que vive, todavía lejano el teatro barroco.

2.5. *La escenografía y sus referencias plásticas*³⁸

Ana Zamora y Richard Cenier, el escenógrafo del montaje, trabajaron sobre la idea del *locus amoenus*, el jardín de las delicias, que conlleva unos referentes históricos amplios y complejos: es a la vez un espacio que reúne en sí lo sagrado y lo profano, cerrado y abierto a un tiempo, y un prado que no es un vergel, sino una naturaleza comedida. La coincidencia entre ambos acerca de lo que la función necesitaba fue inmediata. Nuestro referente, dice la directora, ha sido siempre «la naturaleza domada y absolutamente de época» (Zubieta 2006, 25).

³⁷ El peligro de que el verso no esté bien dicho, afirma Rojas, es que «puede crear un sonsonete, que se acentúa con la rima en infinitivos o con versos agudos. Hay que intentar equilibrar eso y contrarrestarlo, para que no se produzca y el espectador no lo perciba nunca en primer término; es como una estructura musical, en la que oyes una canción, donde música y letra están perfectamente ensambladas, y no molestan» (Zubieta 2006, 23).

³⁸ Las reflexiones de este apartado proceden de Zubieta (2006, 29-31).

Cenier utilizó como la fuente de investigación más importante para su trabajo³⁹ los grabados de un magnífico libro, *Hypnerotomachia Polífili o Sueño de Polífilo*, escrito al parecer por Francesco Colonna, con una impresión delicada y primorosa realizada en Venecia en 1499⁴⁰. Consta de dos libros y tres partes, conteniendo muchas ilustraciones de arquitectura clásica, jardines, animales y hermosos carros que desplazan cortejos de hombres, mujeres y parejas de amantes. Colmado de encanto y misterio, cuenta una historia también interesante en sí misma, que nos importa porque todos sus detalles, aun llenos de fantasía, plasman la idea que en el Renacimiento se tenía de la antigüedad clásica, a la que se utiliza como marco estético del libro. Escrita quizá alrededor de 1499⁴¹ en una lengua mezcla de latín con palabras de raíces griegas e italianas, cuenta la historia de Polífilo, un joven que, rechazado por su amada Polia, recorre en sus sueños extraños paisajes con animales salvajes y exóticos y una arquitectura fantástica, pero clásica. Duerme y despierta en sueños varias veces, encontrando a su paso diferentes historias que mostrar al lector, hasta que finalmente, cuando va a tomar en sus brazos a Polia, el sueño se desvanece y él despierta definitivamente. Traducida al castellano magníficamente por Pilar Pedraza⁴², profesora de la Universitat de Valencia, la historia, la fantasía con la que está contada y la importancia que en ella tiene la alternancia de sueño y vigilia, han podido tener una gran influencia en la literatura posterior, especialmente en los libros de

³⁹ También tuvo presentes imágenes de las iglesias de monasterios del País Vasco, hechas solo de madera, y *L'Architettura*, tratado en 7 volúmenes de Sebastiano Berlio, publicado a partir de 1537. Berlio fue arquitecto y también pintor y diseñador de escenografías teatrales.

⁴⁰ Consultada la edición facsímil de la obra (impresa en Venecia en 1499 por Aldo Manuzio, con más de 200 xilografías), que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano. Ha sido realizada conjuntamente por la Fundación Lázaro Galdiano y Vicent García Editores.

⁴¹ «Fecha cercana a su impresión, a tenor de las influencias de obras posteriores a 1467 que pueden verse en ella», afirma Pedraza en su edición *Sueño de Polífilo* (Colonna 1999, 27).

⁴² Pedraza añade: «Pese a que se trata de uno de los libros más atractivos del Renacimiento, salido de una imprenta ilustre y hermoseedo con abundantes y preciosas xilografías –a las que debe en gran medida su fortuna-, todavía está envuelto en misterios: sólo se conoce su autor por conjeturas, y hay al menos dos candidatos a serlo: un veneciano y un romano; se ignora el nombre del artista que diseñó los grabados y la razón que impulsó al mecenas, Leonardo Grassi, a sufragar la edición» (Colonna 1999, 19).

caballerías, pues parece que era una lectura favorita de sus autores. En España pueden verse varios de sus grabados reproducidos en los relieves de uno de los lados del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca⁴³.

¿Qué hace entonces el escenógrafo con estas imágenes?⁴⁴ Las convierte en recurso dramático, utilizándolas para el diseño de la huerta de Flérida que, naturalmente, tampoco es un jardín realista. En él Cenier tiene muy presente a la Naturaleza y por tanto al elemento vegetal del espacio, convocado a través de la utilización de maderas muy diferentes entre sí, como son el nogal y el roble, de colores y vetas muy distintas. Las entremezcla para componer un suelo de taracea, utilizando solo el nogal para simbolizar los arbustos de la huerta y solo el roble para los pasillos de su escenografía, que representa un claustro. Un espacio que es al tiempo un jardín interior y un área exterior; está construido con un característico pasillo alrededor marcado por las columnas y con arreglo a la normativa renacentista de la simetría y la perspectiva en fuga, pero es también el espacio de la representación palaciega, como veremos, al final de la cual será capaz de convertirse en un barco⁴⁵. En el pasillo de la izquierda se sientan los músicos y en el de la derecha la corte, espectadores privilegiados de la comedia palaciega de Gil Vicente, que es lo que vemos también los espectadores del siglo XXI.

Los atriles y bancos, de nogal, son vistos por el escenógrafo como brotes y arbustos que salen de la escenografía; y con todo ello Cenier consigue que el reparto de espacio sea el mejor posible. Los personajes pueden moverse con bastante libertad a través del pomar, donde están presentes los manzanos de madera, madera que también da cuerpo a una

⁴³ «Como indicaron Luis Cortés y Santiago Sebastián. Yo misma tuve ocasión de demostrar que se había utilizado parte del texto mismo de la obra de Colonna» (Colonna 1999, 48).

⁴⁴ Cada rama artística que concurre en un montaje tiene a su disposición una serie de recursos físicos: imágenes, la luz, los trajes, la música, la voz, el canto, la lucha escénica, etc. Lo interesante es qué hace con ellos dirección y cada miembro del equipo. Todas son formas de contar (apoyando, resaltando o contradiciendo) lo que sucede en el texto y dicen los actores. La elaboración artística es lo que los convierte en recursos dramáticos.

⁴⁵ Se utiliza también como otro espacio indeterminado, que podría ser una sala lejana del palacio, donde la infanta Olimba mantiene el encuentro con don Duardos.

misteriosa manzana que circula entre los personajes durante la representación, simbolizando el amor⁴⁶. Está surgiendo, como vemos, un nuevo modelo de Naturaleza, diferente al que proponía la Biblia y más atractivo para las cortes reales y aristocráticas. Cenier nos contaba que «se documentó mucho, también, sobre suelos de Alberti, Colonna y otros arquitectos renacentistas, y vimos que funcionaba un diseño de Sebastiano Serrio, otro arquitecto del siglo XV que publicó su tratado de arquitectura en 1532; es realmente la época» (Zubieta, 2006, 30).

Cenier quedó muy satisfecho con el resultado del espacio, planteado como una escenografía en fuga, y también con uno de los recursos escénicos principales que permite, el juego de sombras que se incluye al final. Para hacerlo se cierran los arcos del fondo del claustro (que constituyen sus puertas) con telas espesas de algodón, utilizadas también cuando viene la noche o cuando hay un cambio de escena. Sobre ellas se proyectan las sombras de una batalla medieval, mediante la manipulación de dos títeres por dos actrices. Así vemos una escena en prosa con texto de *Primaleón* muy difícil de contar dentro de una representación teatral: el combate entre Camilote y don Robusto y luego entre Camilote y don Duardos, creando un ambiente cálido y mágico para resolver un duelo terrible. Los personajes de *Don Duardos* se convierten así en espectadores, junto a los del Teatro Pavón, dando vida a todo el fragmento. «Yo, dice Cenier, le veo la función de ser una sorpresa y una variación para el espectador, aportando una gran frescura al montaje. Es una forma mágica de contar un duelo entre caballeros» (Zubieta, 2006, 30).

⁴⁶ «Acerca de la naturaleza se puede observar como el arte gótico evoluciona hacia un cambio imprescindible en la actitud europea hacia el entorno natural. La naturaleza se convirtió en una serie de objetos, dejando atrás los símbolos. Mostraba las mismas tendencias hacia la observación detallada que la teología, poesía y literatura científica de la época. La naturaleza no era sólo una cosa, sino una fuerza. [...] Además, la naturaleza en el amor cortés significaba una alegoría de signos amorosos; y en el jardín, una naturaleza construida artificialmente, su objetivo era tanto estético como simbólico, y también lo era la utilización de animales, pues a través de ellos se intentaba explicar lo que no se podía decir con palabras, como sucedía con la figura del halcón» (Martínez Franqueza y Sánchez López 2022, en línea: <https://www.ucm.es/ecologiaysostenibilidadenlaedadmedia/la-naturaleza-en-el-amor-cortes>).

2.6. *Diseño de iluminación y trabajo de sombras*⁴⁷

En cuanto a la dramaturgia de la luz, es obra de Miguel Ángel Camacho. La luz ayuda a la escenografía a transmitir cómo es el espacio de la obra; influye mucho en el color de los elementos constructivos del escenario, pero también nos revela el paso del tiempo, en este caso el transcurrir del día a la noche y de la noche al día las tres veces que ocurre. Además, con su calidez o frialdad, nos habla de la psicología y los sentimientos de los personajes, y puede marcar en el escenario zonas de interés. La acción se alarga varios días y Zamora pidió que se marcara esa duración, acompañando a los personajes y buscando la verosimilitud. Así, la luz cambia lentamente durante el día, variando para servir a diferentes recursos dramáticos no realistas:

El baile inicial, que es una suave presentación de la corte a los espectadores, lleva una luz ámbar que no tiene nada que ver con el contexto del montaje.

Los amaneceres, que llevan una luz más blanca y no son paulatinos sino bruscos, porque es tiempo teatral, no real.

El enamoramiento entre Flérida y don Duardos donde la iluminación destaca, con una intensa luz blanca que ilumina las caras de los personajes, la fuerza del aturdimiento y el flechazo que surge entre ellos, resaltando el lirismo de la escena y apartándoles del resto de los personajes. Después de cada una de estas interrupciones se retoma el discurso narrativo realista, y así sucesivamente.

Lo que la luz nos dice del espacio escénico es que estamos en un claustro renacentista apacible, ameno, lleno de paz. En la parte central Flérida y sus damas hablan, escuchan música, cantan, pasean, observan los árboles y las flores y viven los hortelanos que se ocupan de ellas: es la huerta del palacio de Palmerín de Constantinopla. En los pasillos laterales el claustro acoge a un lado a los músicos de corte que tocan durante la representación y al otro a los cortesanos que la están viendo, como hemos

⁴⁷ Véanse mis entrevistas a Miguel Ángel Camacho y a David Faraco en Zubieta (2006, 25; 44-45).

dicho, pues los espectadores del siglo XXI estamos asistiendo a una representación palaciega en la corte del rey Juan III de Portugal. La luz ha de acompañar todo esto, revelando el día y la noche sin hacerse notar demasiado para que no se rompa la ilusión realista, algo que sí sucede en tres momentos decididos por Zamora como trascendentales: el primero cuando don Duardos, consecuente con el enamoramiento que siente por Flérída, lo arriesga todo y pide ayuda a la infanta Olimba (que es pedir la colaboración de la magia para conseguir el amor de la dama). Entonces la escena recibe una potente luz blanca, antinatural, centrada en la acción de ambos personajes, y vemos que el héroe entrega sus armas a Olimba⁴⁸, recibiendo a cambio un plan de acción, monedas de oro y una copa mágica que hará que Flérída se enamore de él cuando la utilice. Recordemos que en el original esto sucede pronto; en el montaje el momento se retrasa 120 versos, con intención de mostrar que son las acciones del príncipe y no la magia las que mueven el corazón de la dama. La copa llega a Flérída misteriosamente, mediante una línea de luz.

La segunda y la tercera ocasión en que se rompe el realismo suceden cuando la acción se desarrolla en el pasillo del patio de butacas del teatro Pavón de Madrid, donde se estrenó la función: primero llega don Duardos a la corte persiguiendo a Primaleón, y luego llegan Camilote y Maimonda para buscar el reconocimiento de los cortesanos. La iluminación es muy blanca, y sirve para crear un camino muy marcado para que sea evidente tanto a los espectadores como a los personajes, que lo recorren hasta el escenario, el palacio donde están los nobles.

Por lo que respecta al juego de sombras (que concluye el relato épico del duelo entre caballeros planteado al principio del texto y de la representación), es obra de David Faraco⁴⁹, especialista en la manipulación de títeres y muñecos. La directora quería que se resolviera así la escena del combate entre Camilote y don Robusto y entre Camilote y don Duardos,

⁴⁸ La *philocaptio* de la que hemos hablado, en este caso oficiada por una maga, Olimba, y no una bruja, que podría ser el caso de Celestina. La bruja sí ha prestado juramento al diablo y pertenece al ámbito del cristianismo. La maga, no.

⁴⁹ Véase la entrevista a Miguel Ángel Camacho en Zubieta (2006, 25 y 46-48).

alargando la acción. Esto es un momento muy difícil de solucionar en un teatro convencional, de forma que Zamora intercala unas líneas de *Primaleón* y concluye la acción dramáticamente con este recurso, solucionando esa historia de una forma poética, puesto que lo que vemos es lo que el Autor recuerda y nos puede contar de la batalla que tuvo lugar. Se sirven de unas cortinas que caen detrás de los arcos que cierran el escenario cuando llega la noche y van iluminadas por detrás. Hubieran sido de seda si Cenier la hubiera encontrado de más de metro y medio, así que hubo que hacerlas de un algodón muy fino para los laterales y algo más grueso para el fondo, con un tono como de pergamino antiguo para que contrastaran más con el negro de la sombra (Zubieta 2006, 30). Dos actrices manipulan las siluetas de los dos caballeros que se enfrentan, manteniéndose la acción siempre con un doble nivel: uno más lúdico, más de juego, porque se percibe el entramado que tiene que ver con el baile con el que las actrices transmiten movimiento a los objetos, y además el resultado narrativo de sus acciones a través de la historia que cuentan las sombras... Este es un momento en que la precisión y el trabajo de equipo (actuación, iluminación, títeres, escenografía) es de la mayor importancia: la iluminación, la música y el movimiento de las actrices proyectado a los objetos transmite una vida propia y una inmensa fuerza.

2.7. *Diseño de vestuario y estética del montaje*⁵⁰

Deborah Macías, la figurinista, ya había trabajado con Zamora en otras ocasiones. Macías ha previsto un ambiente medieval y unos trajes renacentistas para este montaje, apoyándose en una de las bases de datos más significativas a estos efectos⁵¹. Para ella el vestuario es una forma de leer el texto, y en sus bocetos juega con el color y la forma de los trajes, evitando siempre lo superficial y siguiendo pautas muy concretas. Macías destaca de esta función que es absolutamente teatral, no hay historicismo,

⁵⁰ Véase la entrevista a Deborah Macías en Zubieta (2006, 32-37).

⁵¹ Se trata de la base de datos de vestuario La Couturière Parisienne. Es muy amplia y contiene patrones de época auténticos, desde la Edad Media hasta principios del siglo XX.

y eso le gusta porque prefiere trabajar de una forma muy sobria, muy esencial, y transmitir con naturalidad emociones que resalten la autenticidad del sentimiento que tienen los protagonistas el uno por el otro. Piensa que cuanto más «real» se pretende que sea un montaje peor es el resultado, porque se quiere ser tan convincente que a veces la verosimilitud se pierde y el trabajo no resulta creíble⁵²: todo queda muy forzado,

En este caso le ha dado al vestuario un sentido práctico empleando algodones y lanas, tejidos naturales para que luego el mantenimiento sea más fácil y los actores no pasen tanto calor como si utilizaran fibras sintéticas, como puede suceder en lugares como Almagro, en Ciudad Real, durante el mes de julio⁵³. El efecto que consigue es perfecto para una compañía de cómicos del XVI que representa ante la corte portuguesa. Los actores llevan unos trajes negros, sobrios, que funcionan como una base que contrasta con la ropa de los nobles, mucho más colorida, que se ponen encima. Del comediante sale el cortesano añadiendo prendas al traje, pero también el hortelano, quitándose el actor la chaqueta y remangándose; son transformaciones que han de ser discretas, porque se hacen a la vista del público.

Como Macías no quería adornos sobre el traje, como cuentas o pasamanería, ha utilizado para vestir a los nobles una tela con mucho contraste entre el fondo y los dibujos, que son hojas bordadas en color como reflejo de la huerta en que transcurre la acción. El color varía según los personajes, de manera que Flérida va en rojo como la gran flor del jardín que es y sus damas en verde, pues son las hojas que protegen esa flor. Olimba la maga, viste de morado, el emperador en negro y el príncipe Primaleón en azul plomo. Don Duardos, que es extranjero, va a rayas, como contraste con los trajes «vegetales» de los demás. Finalmente

⁵² No hay que intentar convencer tanto intelectualmente al espectador, es preferible dejar que los trajes hablen por sí mismos, dice Macías.

⁵³ Fechas en que tiene lugar anualmente el Festival de Teatro Clásico en esa ciudad.

Camilote y Maimonda⁵⁴ van también con trajes bordados pero la tela no es uniforme, sino que están hechos con trozos de todos los colores, simbolizando ese aire que tienen estos personajes de ser nobles pero «raros», algo revueltos y desajustados con respecto a la corte. Mencionemos el travestismo del personaje de Maimonda para acentuar la vis cómica de un episodio de tradición popular. Un espejo deformado en el que don Duardos podría verse reflejado.

2.8. *La coreografía*⁵⁵

Lieven Baert, coreógrafo del montaje, atiende la sugerencia de Zamora en el sentido de que cada grupo de gente ha de tener o presentarse con una música y una danza concretas a los espectadores, ya sean Camilote y Maimonda, la corte o los hortelanos. Lieven utiliza las folías para los hortelanos, la danza Júpiter para los cortesanos y temas populares para Camilote y Maimonda, de manera que podríamos reconocer a todos los grupos sociales aunque no nos fijáramos en su vestido. Son bailes con coreografías concretas y fácilmente reconocibles, integrando música y danza.

⁵⁴ Camilote es un perfecto cumplidor de las leyes de caballería, en el que don Duardos puede mirar el desarrollo sin fisuras de un proyecto vital que era también el suyo, unas convenciones que le parecen ya un camino equivocado. Don Duardos lo percibirá cuando descubra, con sorpresa, que Flérida no es una batalla ni un objeto de conquista, sino una oportunidad para colocarse en la vida de otra manera, para cambiar. Ambos abandonan el camino que seguían para desarrollar otro juntos, dejando a un lado sus respectivos proyectos individuales. Con un fuerte impulso universalizante, a Zamora le gusta explotar la modernidad vicentina. Por ejemplo, en el episodio de Camilote y de Maimonda del *Don Duardos* traviste al personaje femenino con el fin de reivindicar una lectura contemporánea de la obra. No pierde, sin embargo, la visión renacentista.

⁵⁵ Véase la entrevista a Lieven Baert en Zubieta (2006, 39-41).

2.9. *Lucha escénica*⁵⁶

José Luis Massó se ha encargado de la lucha escénica y de todo lo relativo al trabajo con las armas. Ha elegido las espadas bastardas, muy sencillas de forma, para el desafío entre príncipes; son medievales, grandes y muy pesadas, así que necesitan pelearse con las dos manos. Cuanto más peso tienen las armas que se manejan en la pelea menos se controla dónde para el golpe que se da con ellas, así que en la esgrima teatral lo que se hace es no llegar a golpear, sino detener el impulso del golpe antes de que lo pare el cuerpo de la otra persona al recibirlo. Como la espada bastarda pesa mucho, una vez lanzas el golpe cae por su propio peso, de forma que hay que esmerarse en que no lo haga violentamente sobre el contrincante. A la pelea escénica hay que añadir luego la teatralidad, los gritos, el falso esfuerzo...



Bibliografía citada

- Arribas, Sergio, *El Día de Segovia*, «Somos iguales que hace cinco siglos», 10-11-2019.
- Bastianes, María, «Nueva (pro)puesta en escena para un teatro poco convencional. *La Tragicomedia de Don Duardos*, de Ana Zamora» en *Don Galán, Revista de Investigación Teatral*, 2, Centro de Documentación Teatral, vol. 2, INAEM, MECD, 2012. URL: <https://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_7&pag=1> (cons. 29/09/2023).
- Calderón, Manuel (ed.), «*Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente» en *Gil Vicente. Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1996a, pp. 187-261.

⁵⁶ Véase la entrevista a José Luis Massó en Zubieta (2006, 42-43).

- (ed.), «Tragicomedia de Amadís de Gaula, de Gil Vicente», en *Gil Vicente. Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1996b, pp. 275-318.
- Cebollada Gil, Verónica, *De amores y “philocaptio”: influencia entre «La Celestina», el «Primaleón» y la «Tragicomedia de Don Duardos»*, Tesis dirigida por M. del Carmen Marín Pina. Fac. F^a y Letras, Universidad de Zaragoza, 2014.
- Chicote, Gloria, «El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval», *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 12-14 de septiembre de 2007, p.348*. L Galán y G Chicote (ed.), *[Actas]*, Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 2009, pp. 245-353.
- Colonna, Francesco, *Sueño de Polífilo*, Pilar Pedraza (ed. y trad.), Barcelona, El Acantilado, 1999.
- , *Hypnerotomachia Polífili*, edición facsimilar, realizada conjuntamente por la Fundación Lázaro Galdiano y Vincent García Editores, S.A., Artes Gráficas Soler, bajo el cuidado de Ricardo J. Vicent, el 24 de octubre de 2000.
- La Couturière Parisienne: URL: < www.marquise.de > (cons. 28/09/2023).
- Martínez Franqueza, Serena; Sánchez López, Alba (comisarias), *Ecología y sostenibilidad en la Edad Media: arte, ODS e innovación docente*, exposición de arte solo visitable en internet, Universidad Complutense de Madrid, 2022. URL: < <https://www.ucm.es/ecologiaysostenibilidadenlaedadmedia/> > (cons. 28/09/2023).
- Palmerín de Oliva*, Giuseppe Di Stefano (ed./coord.), Colección Libros de Rocinante, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Paraíso Almansa, Isabel, «Cortés [amor cortés]», en *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, dirigido por Miguel Ángel Garrido, Madrid, CSIC, 2015, pp. 1-22.
URL: < https://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos > (cons. 28/09/2023).
- Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva*, Claudia Demattè (ed.), Viareggio, Mauro Baroni, 2006.
- Reckert, Stephen, «Estudio preliminar» en Manuel Calderón (ed.) *Gil Vicente. Teatro castellano*, Barcelona, Crítica, 1996.

- Singer, Irving, *La naturaleza del amor. 2: Cortesano y romántico*, Siglo XXI editores, 1984, p.153 y pp. 167-190.
- Vega García-Luengos, Germán, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope; confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega*, 29 (2023), pp. 469-544.
- Vélez Sanz, Julio, «El Renacimiento ibérico a la vanguardia: Ana Zamora, directora de Nao d'amores», *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, Núm. 6, pp. 115-120, 2014.
- , «Antropología, canon y primitivismo en el acercamiento de Nao d'amores al primer teatro clásico (Encina, Torres Naharro, Gil Vicente)», *A la sombra de las luces: Homenaje a Fernando Doménech*, coordinación Ana Contreras Elvira y Guadalupe Soria Tomás, 2022.
- Web de la Compañía Nao d'amores: URL: <<https://www.naodamores.com>> (cons. 28/09/2023)
- Zamora Tardío, Ana, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, versión y dirección de Ana Zamora, Textos de Teatro Clásico 42, ed. al cuidado de Mar Zubieta (Dpto. de publicaciones CNTC), CNTC-INAEM, Madrid 2006.
- , «*Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente: el conocimiento a través del reconocimiento», Asociación de directores de escena de España, 114, 2007, pp. 87-98.
- Zubieta Tabernero, Mar, *Cuaderno Pedagógico nº 20, Tragicomedia de Don Duardos*, INAEM-CNTC, Madrid 2006.

Apéndice



Figura 1: «Los músicos». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Figura 2: «El Autor». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 3: «Don Duardos desafía a Primaleón». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 4: «Camilote y Maimonda», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 5: «Los hortelanos». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Figura 6: La maga Olimba y Don Duardos, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 7: «Flérida, sus damas y Don Duardos», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 8: «Flérida bebe de la copa mágica», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 9: «El amor de Flérida y Don Duardos», Fotógrafo Manuel Martínez, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Figura 10: «La corte asiste a la representación», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 11: «Don Duardos y el Autor», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 12: «Y la nave se va...», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Lo no hegemónico en los libros de caballerías portugueses: figuras marginales, espacios y personas no occidentales y variantes de género

Caio Rodrigues Schechner
(Universidade Federal Fluminense)

§

Institución

Universidade Federal Fluminense

Contacto

caio.schechner@gmail.com

Director(es)/a(s)

Vânia Leite Fróes

Fecha prevista de defensa

Marzo 2025

Palabras clave

libros de caballerías portugueses, discurso, figuras marginales, espacios, género.

Resumen.

A pesar de los avances recientes, especialmente desde la década de 2000, en el estudio de los libros de caballería ibéricos, el tema sigue siendo periférico en la academia y, por lo tanto, aún quedan muchos vacíos por llenar.

Esta tesis doctoral colaborará, a tal fin, de dos formas principales. Por un lado, ofreciendo una aproximación desde el campo de la Historia, y no

Caio Rodrigues Schechner, «Lo no hegemónico en los libros de caballerías portugueses: figuras marginales, espacios y personas no occidentales y variantes de género», *Historias Fingidas*, 11 (2023), pp. 265-266.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1345> - ISSN 2284-2667.

desde la Filología o la Crítica literaria, como es habitual en el campo. Por otra parte, al orientar el análisis del corpus a lo que se denominará “no hegemónico”, aspecto que, por la naturaleza de estas fuentes, tiene poco protagonismo narrativo y, por ello, suele ser olvidado por los especialistas. Su principal objetivo será estudiar el discurso producido en tres de estas narrativas ficcionales – a saber: *Crónica do Imperador Clarimundo* (1522), *Palmeirim de Inglaterra* (c. 1544) y *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567) – en tres ejes de lo no hegemónico.

El primero es el de las “figuras marginales”. Es conocido el papel central, narrativo y axiológico, que juega el caballero dentro de los libros de caballerías. Mi objetivo es, sin embargo, centrarme precisamente en los personajes que se oponen verticalmente a él, para determinar quién asume este rol periférico. Hasta ahora, han sido tres las figuras principales que caen en esta situación: el gigante, el escudero y el “pueblo”.

El segundo eje es el de los “espacios y personas no occidentales”. Aquí, se buscará indagar cómo se caracterizan estos espacios y personajes considerados “ajenos” por la narrativa, como los moriscos y las regiones geográficas asociadas a ellos.

Finalmente, el tercer eje, “variantes de género”, buscará pensar las distintas modalidades de incorporación de los roles atribuidos a los sexos biológicos que establecen estas narrativas. También se considerará la posibilidad de su jerarquización, a fin de mostrar una cierta concepción y valoración de estas variantes, vigente en dicho contexto histórico.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



José Julio Martín Romero, *La caballería: historia, mito y literatura*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Ediciones Monosílabo, 2022

Giulia Lucchesi
(Università di Verona)

§

La preciosa monografía *La caballería: historia, mito y literatura* de José Julio Martín Romero, catedrático de la Universidad de Jaén, recopila la historia de la literatura caballerescas a lo largo de nueve siglos, desde el Imperio Carolingio hasta la España del Siglo de Oro. El trabajo tiene el objetivo de analizar los procesos que determinaron la aparición en Europa del grupo social de los caballeros y de una literatura a ellos dedicada.

El germen de este libro fue el curso *Pensamiento caballeresco y libros de caballerías* que Martín Romero impartió del 20 al 29 de noviembre de 2018 en el marco de las actividades del *Seminario de Estudios sobre la Narrativa Caballerescas* de la Universidad Autónoma Nacional de México.

Según expresa el título tripartito, el texto está dividido en tres partes y se articula en dieciséis capítulos. Cada parte está dedicada a un tema en particular, según un preciso orden cronológico: apuntes históricos sobre el nacimiento de la caballería en el Imperio Carolingio, la transmisión europea del mito del caballero cortés de las novelas de Chrétien de Troyes y el desarrollo de la literatura caballerescas en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII.

La primera parte, «Configuración social e ideológica de la caballería: apuntes históricos» (p. 15), ofrece un panorama histórico y político del nacimiento del nuevo grupo social de la caballería y de su deontología. A partir de la descripción y del análisis de la estructura de la sociedad feudal en el imperio de Carlomagno, el autor abarca el tema de la gran mutación social del año mil, de la proliferación de los castillos (que se construyen antes en madera y después en piedra) y de los principados, con el

nacimiento de los *milites*, un nuevo grupo social formado por los señores feudales y sus contingentes armados (siglos X y XI). Gracias a una base bibliográfica exhaustiva, con citas de conocidos historiadores como Marc Bloch y Georges Duby, se continúa el viaje en la historia de la caballería, tratando de la nueva ideología religiosa de las Cruzadas y de la formación del nuevo comportamiento nobiliario y de los códigos guerreros. En los siglos XII y XIII la sociedad carolingia evoluciona y el caballero pasa a identificarse con el noble (cerrando, de hecho, el acceso a la caballería a los que no eran nobles), poniendo las bases para la nueva sociedad tripartita, formada por sacerdotes, labradores y *milites*. Es necesario, por tanto, concebir un código de conducta para estos *milites*, con el objetivo de convertirlos en vasallos de su señor natural, el Rey. La propaganda monárquica, basada en el nuevo cuerpo legislativo nacido gracias al redescubrimiento del derecho romano, intenta fortalecer el poder del Rey y considera la traición como el peor crimen cometido por un caballero (fue el caso del rey Luis IV que a principios del siglo XII tuvo que enfrentarse con las facciones nobiliarias opuestas). La cortesía, el honor y el prestigio son los tres elementos fundamentales de la nueva ideología de los *milites*, que se ve bien reflejada en las novelas cortesas caballerescas.

«El mundo caballeresco de Chrétien de Troyes» (p. 77) es el título de la segunda parte, que trata de la difusión del nuevo paradigma del caballero andante, el del caballero noble y cortés, a través de numerosas citas de las mayores obras del autor medieval, como *Lanzarote o el Caballero de la Carreta*, *Perceval o el cuento del Grial*, *Cligés*, *Erec y Enid* e *Yvain o el Caballero del León*. Aunque las narraciones estaban situadas fuera de la realidad, el autor presentaba costumbres contemporáneas a sus lectores, que bien podían codificar el universo de su literatura caballeresca. En los siete capítulos de esta segunda parte, Martín Romero analiza la sociedad caballeresca a través de las obras de Chrétien de Troyes. Se trataba de una sociedad monárquica, donde el rey era juez y defensor de la ley, la cúspide del poder judicial. A él, los caballeros debían obediencia y fidelidad y estaban sometidos a una serie de normas caballerescas de comportamiento. El respeto o el desprecio por estas normas comportaba la diferencia entre «los buenos» y «los malos» caballeros que los lectores veían enfrentarse en las aventuras. En un juego de ejemplos y contraejemplos, los héroes siempre vencían a los malos, que podían ser ladrones, homicidas o traidores al rey. De ahí, la imagen idealizada del caballero cortés, bello, franco y leal, que respeta a los vencidos, animado por la virtud cristiana que lo caracteriza.

Sigue una interesante descripción de las armas de los caballeros (sobre el uso de la lanza, del escudo y de la espada) y de las normas sobre el ejercicio militar que se tenían que respetar para ser considerados «buenos» caballeros. Se analiza también el valor laico más importante para un caballero: la cortesía. Esta no se limitaba al universo amoroso, sino que afectaba todos los aspectos de la vida de un héroe e implicaba el control forzado de las emociones, junto con una ética que protegiera a los inermes. Se trataba de un código de conducta determinado, una regla de comportamiento siempre noble. A esta, como Martín Romero señala, en el *Cuento del Grial* se contraponen la deontología religiosa: «en mi opinión, parece evidente que se atribuye a la caballería (ya a la cortesía) ciertos males que solo si se acude a la religión pueden evitarse» (p. 145). La figura del ermitaño, que rechaza toda la gloria mundana en el anhelo de servir a Dios, y la conversión del caballero Perceval indican cómo, finalmente, nace el mito del caballero al servicio de la religión.

Terminado el análisis del mito caballeresco, empieza la tercera y última parte del libro, «La caballería y el pensamiento caballeresco en los reinos hispánicos» (p. 149), dedicada a la producción cultural y literaria caballeresca en España, desde el siglo XIII hasta el XVII. Las fuentes literarias españolas utilizadas son extremadamente variadas, por lo que toca tanto al género como a la cronología. El autor empieza citando los cuerpos normativos del monarca Alfonso X: *Las siete Partidas*, *El espéculo de las leyes* y el *Fuero Real de España*. A este propósito dice: «en el *Fuero Real* y en el *Espéculo* se recoge la heterogeneidad social del grupo de los caballeros coincidente con la realidad histórica; frente a estas obras, en las *Partidas* se produce el afianzamiento de la imagen del caballero cortés» (p. 172). La riqueza bibliográfica del estudio continúa con la narrativa más importante del género: el *Libro de José de Arimatea*, *El cuento de Tristán de Leónis*, *La estoria de don Yuán*, el *Libro del caballero Zifar* y la versión primitiva del *Amadís de Gaula*. Estos textos testimonian el establecimiento oficial de la imagen medieval del caballero cortés y noble. El autor recuerda también obras como el *Libro del caballero y del escudero* (en gran parte perdido) y el *Libro de los estados* de don Juan Manuel, donde se hace evidente la estrecha relación entre hidalguía y caballería, porque en la sociedad tripartita «no todos los defensores eran caballeros: únicamente los hidalgos –esto es, los nobles– podían ser considerados como tales» (p. 175).

Sigue la presentación de personajes y autores fundamentales para el desarrollo de la literatura y cultura caballeresca en España: no solamente don Juan Manuel, sino también Juan García de Castrojeriz, Ferrán Mexía,

Juan de Lucena, para terminar con el *Don Quijote* y la rica producción tipográfica moderna dedicada a la literatura caballerescas.

Partiendo de las primeras recopilaciones jurídicas del rey Alfonso X del siglo XIII y llegando a las innovaciones técnicas y las nuevas tácticas militares del siglo XVII, Martín Romero analiza el desarrollo de la figura del caballero moderno, que combate en busca de la victoria de su ejército en lugar de la gloria individual que perseguían los antiguos caballeros andantes: «no obstante, todos estos cambios en la realidad militar no lograron hacer desaparecer del imaginario colectivo la figura del caballero noble» (p. 228).

El texto termina con una reflexión sobre la locura quijotesca y el interés del público del siglo XVI por las aventuras de los caballeros andantes: «la locura quijotesca responde a una pasión colectiva por la caballería, una pasión de la que ni el emperador Carlos V ni Santa Teresa de Jesús fueron capaces de escapar» (p. 233).

En conclusión, la monografía de José Julio Martín Romero es un valioso compendio de historia y crítica literaria sobre la caballería y los textos caballerescos, con un largo contexto histórico, que abarca desde los tiempos más antiguos hasta la incesante producción tipográfica del Siglo de Oro. La base bibliográfica ofrecida por el autor es muy rica y multidisciplinar, de manera que regala a los amantes del género caballeresco una notable obra de recopilación.

José Julio Martín Romero es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Jaén, donde ha dirigido los grupos de investigación «El Nobiliario Vero de Hernán Mexía: edición y estudio» (2010-2012) y «Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo: corpus bibliográfico y estudio literario» (2006). Es especialista en narrativa caballerescas, en la historiografía del siglo XV y en la prosa de ficción de los Siglos de Oro; es autor, entre otras, de la monografía *La guerra en la literatura castellana del siglo XV* (2015). Es también editor de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* (2003), de Pedro de la Sierra, y de *Febo el troyano* (2005), de Esteban Corbera: ambas obras están incluidas en la prestigiosa colección de los «Libros de Rocinante» del Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro «Miguel de Cervantes»; con la misma editorial publicó las correspondientes Guías de Lectura Caballerescas dedicadas al *Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)* (2001) y a *Febo el troyano* (2003).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



María Pilar Suárez, José Ramón Trujillo (coords.), *La búsqueda en el universo artúrico. De Francia a la península ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua 2022

Giada Blasut
(Università di Trento)

§

Al igual que las novelas que en él se estudian, el volumen que aquí se reseña se estructura alrededor de la búsqueda (la *quête*), sea esta de personas, objetos y lugares o bien de una experiencia trascendental, cuando esta se concreta en un camino que conduce al conocimiento de sí mismos. El libro coordinado por María Pilar Suárez y José Ramón Trujillo, titulado *La búsqueda en el universo artúrico. De Francia a la península ibérica*, constituye la segunda entrega de la colección *Biblioteca de Bretaña* del Instituto Literatura y traducción, dirigido por Carlos Alvar y José Ramón Trujillo. La publicación se compone de nueve contribuciones –más una que sirve de introducción– en las que sendos autores estudian cómo, en Europa, la búsqueda, es decir un motivo fundamental de la materia artúrica, se concreta y evoluciona en épocas y literaturas diferentes: francesa, alemana, castellana y portuguesa. Por otra parte, la atención que muchos de los estudiosos prestan a algunas cuestiones terminológicas y lingüísticas fundamentales dentro del campo semántico del motivo citado se afirma como otro mínimo común denominar dentro del libro.

En la aportación de María Pilar Suárez, «Perceval no busca el grial: la búsqueda de las palabras en Chrétien de Troyes», su autora enfatiza cómo, en *Le Conte du Graal*, la búsqueda y la configuración del héroe evolucionan y adquieren un talante cada vez más cortesano. Así lo demuestra, entre otros aspectos, el hecho de que el caballero se distinga o intente hacerlo – si bien no siempre con éxito– por el modo de actuar y relacionarse –y, por ende, también de comunicar– con los demás.

María Pilar Suárez, José Ramón Trujillo (coords.), *La búsqueda en el universo artúrico. De Francia a la península ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua 2022. Reseña de Giada Blasut, *Historias Fingidas*, 11 (2023), pp. 271-273.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1469> - ISSN 2284-2667

En «Perceval, ¿caballero cortés y religioso?», Carlos Alvar sigue profundizando en este personaje y en el tema de la cortesía indagando en las continuaciones de la inacabada obra de Chrétien de Troyes de las que destaca, además de unos términos puntuales relacionados con el campo semántico de la búsqueda, también el contexto histórico y religioso desde el que se originaron.

En su artículo, «La búsqueda en *Artus de Bretagne* (c. 1300): entre necesidad tópica y obstáculo», Christine Ferlampin-Acher explica cómo el texto mencionado en el título de su contribución se estructura alrededor de una búsqueda individual que, preanunciándose al comienzo de la narración, permite conocer de antemano la casi total evolución del relato.

El estudio de la materia artúrica se adentra en tierra alemana con Ana Ruiz quien propone en su escrito, «A la búsqueda del rostro del otro. Relectura del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach», una innovadora lectura del citado libro con el propósito de argumentar una tesis inédita. La búsqueda y, por tanto, también la construcción del personaje, tienen en la obra un matiz trascendental dado que ambos ya no están finalizados a la obtención de un objeto concreto, sino al descubrimiento de sí mismos y del «otro».

Con la siguiente contribución, «Algunas reflexiones en torno a la búsqueda en la *Queste del Saint Graal* y en *La Demanda del Santo Grial*», firmada por Karla Xiomara Luna Mariscal, el volumen se orienta hacia el estudio de la literatura artúrica peninsular. En ella, la autora destaca cómo al igual que la búsqueda, incluso los principales elementos que la caracterizan como la aventura, la errancia y el viaje, pueden ser al mismo tiempo estructuras narrativas, pero también temas y motivos del plan compositivo.

Según queda manifiesto en el título de su estudio, «Linaje e identidad. La búsqueda cortés en las traducciones peninsulares», José Ramón Trujillo analiza cómo las aventuras que emprenden algunos héroes caballerescos les llevarán –aunque en ocasiones, ellos no lo sepa– a la búsqueda y al conocimiento de sus orígenes, de su familia.

Como evidencia en el título de su aportación, «El motivo de la búsqueda en los textos caballerescos portugueses de los siglos XVI-XVII», Aurelio Vargas Díaz-Toledo ofrece una muestra de los distintos tipos de búsquedas que se producen en la literatura lusitana. En opinión del estudioso, el modelo más frecuente es el que atañe a la búsqueda de alguna persona, bien para rescatarla de un anterior secuestro, o bien para tomar venganza de ella tras un agravio. En el corpus considerado, tampoco faltan

búsquedas innovadoras como la que se registra en *La Crónica do Imperador Clarimundo, donde os reis de Portugal descendem*, cuya finalidad consiste en descubrir los orígenes míticos del pueblo lusitano.

Por su parte, en el artículo, «Detener la imagen. La búsqueda suspendida: releer la Edad Media al hilo de la modernidad», Michèle Gally describe brevemente la configuración que algunos elementos y personajes de la tradición artúrica medieval adquieren en unos textos literarios modernos (novelas, novelas gráficas y poemas, entre otros) que fueron escritos tanto en la presente como en la pasada centuria.

La producción literaria moderna es también objeto de estudio de Juan Miguel Zarandona quien dedica su análisis a «La búsqueda caballerescas y artúrica en la novela *Quebranto y ventura del caballero Gaiferos* (1974) de Manuel Ferrand». Se trata de una novela en la que, como explica Zarandona, se dan cita no solamente temas y personajes de la materia de Bretaña, sino también un lenguaje caracterizado por arcaísmos que otorgan a la narración un semblante lingüístico más acorde con la literatura en la que hunde sus raíces.

En definitiva, este volumen vertebrará su contenido alrededor de uno de los pilares temáticos y estructurales de la literatura artúrica y caballerescas de todos los tiempos. Debido a la riqueza y a la profundidad de su contenido, la lectura completa de este volumen permite tener una visión comparativa de la cuestión y entender cómo la búsqueda –entendida como tema y motivo estructural del tejido narrativo– cambia y evoluciona en las diferentes literaturas europeas que le han dado acogida en el curso de la larga historia de la narrativa artúrica.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



William Winstanley, *El paladín de Essex*, introducción, traducción y notas María Losada Friend, estudio y traducción Pedro Javier Pardo, Salamanca/Madrid, Universidad/Instituto Cervantes, 2022 (Biblioteca del Quijote Transnacional)

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid)

§

El *Quijote transnacional* es un proyecto científico dirigido desde la Universidad de Salamanca por Pedro Javier Pardo, acompañado por un grupo de expertos y reconocidos cervantistas. Nace con la finalidad de poner en manos de los estudiosos y amantes del *Quijote* un conjunto de diez obras, continuaciones e imitaciones de la obra cervantina, escritas en varias lenguas¹. El proyecto supone un gran reto científico, pues, más allá de hacer accesible los textos, se acompaña cada edición con estudios y apéndices que permiten contextualizarlos, y así ofrecer materiales novedosos para seguir profundizando en la primera difusión del *Quijote* en Europa en los siglos XVII y XVIII (llegando incluso a las primeras décadas del XIX). Unos siglos esenciales, pues, como ha puesto de manifiesto la crítica en los últimos años, es el éxito europeo del *Quijote* lo que ha propiciado que se convirtiera en la base para la construcción de un nuevo modelo narrativo -la novela moderna- a partir del XVIII. El *Quijote* sin Europa jamás hubiera llegado a ser el *Quijote* que hoy conocemos, el *Quijote* que ha modificado la forma de entender la narrativa en nuestra cultura occidental.

La plataforma que da a conocer los resultados del proyecto no es solo un medio de difusión, sino un verdadero espacio de conocimiento

¹ Véase el portal web del proyecto <https://www.quijotetransnacional.es/index.php/BQT>. En la actualidad, ya puede consultarse la mitad del corpus completo.

cervantino, que además se comunica de manera directa con la difusión en papel de los textos traducidos y estudiados.

De ahí la trascendencia de este proyecto y la importancia de cada uno de los volúmenes que se van publicando, comenzando por *El paladín de Essex*, escrito por William Winstanley, y editado por la Universidad de Salamanca y el Instituto Cervantes (DOI: <<https://doi.org/10.14201/bqt.1>>). El primero de un conjunto que se irá completando con los años –y las posibilidades presupuestarias– con una clara finalidad que explica el propio Pedro Javier Pardo en el texto «La historia de un asterisco», que viene a poner en claro los orígenes del proyecto y su naturaleza:

La chispa fue una idea muy sencilla: si queremos entender de verdad el proceso de reescritura del *Quijote* que lo ha convertido en un icono de la literatura y de la cultura occidentales, esto es, en un mito, hay que conocer bien los textos que lo han reescrito; pero el carácter plurilingüístico y multicultural de este corpus exige su traducción, edición y análisis para ponerlos a disposición de lectores y estudiosos. Así es como surgió un proyecto de investigación que aunaba a especialistas de diferentes áreas o ramas de la Filología y que se definió como transnacional y no simplemente internacional. Al hacerlo, quería llamar la atención sobre su voluntad de rastrear no solo el diálogo entre texto fundados y reescrituras, como se ha venido haciendo hasta ahora, sino también entre las propias reescrituras (p. 13).

Ni más ni menos.

Y aquí están los cinco títulos que se pueden leer y estudiar en la plataforma del proyecto, tanto en la traducción como en el texto original (*El pastor extravagante* 1627-1628, *Don Quijote con faldas* 1752, *El Quijote alemán* 1753 y *Don Quijote el escolástico* 1788-1789, sin olvidar *El paladín de Essex* c. 1694), y aquí está este último en papel para poder avanzar y profundizar en el conocimiento de la primera difusión quijotesca en tierras europeas.

Para que se aprecie mejor la riqueza y variedad de los materiales que ahora se ponen a disposición del lector, además de la traducción anotada del texto, en la que me detendré más adelante, pongo los títulos de los estudios que acompañan esta edición:

1. Introducción: «William Winstanley: vida y obra de un autor desconocido», de María Losada Friend, en que rescata a este escritor (casi) desconocido, que ha quedado sepultado en las notas a pie de página de las enciclopedias. Como se muestra en su estudio, María Losada Friend

consigue mostrar la variedad de temáticas y géneros a los que se acercó Winstanley, pero siempre bajo el paraguas de la literatura cómica, con lo que su acercamiento al *Quijote* no es casual. *El paladín de Essex*, la primera imitación en prosa narrativa, termina convirtiéndose en «puente entre obras emblemáticas entre los dos siglos».

2. Estudio: «*El paladín de Essex: la primera imitación narrativa del Quijote en la prosa inglesa*», por Pedro Javier Pardo. En este extenso estudio (pp. 165-256), Pardo va desentrañando el contexto de la recepción del *Quijote* en la Inglaterra del siglo XVII, así como las claves interpretativas de la obra, destacando la importancia que se le concede al personaje del escudero (Ricardo), así como su relación con los libros de caballerías, muy difundidos en tierras inglesas, así como con la literatura cómica y popular de su época. Además del estudio de la difusión de los libros de caballerías en Inglaterra, me ha parecido especialmente interesante y novedoso su capítulo «Don Quijote en Essex: la crítica de la literariedad» (pp. 199-216), donde lleva a cabo un exhaustivo análisis de la relación del texto de Winstanley con el cervantino, para encontrar las claves de su escritura, que se puede concretar en el siguiente párrafo, que me parece muy interesante pues el espacio de la sátira es el que conquistará el *Quijote* en tierras inglesas y es el que se difundirá por toda Europa a partir de la edición londinense de 1738:

El paladín de Essex puede definirse como una sátira conservadora por su visión inmovilista de la sociedad, que denuncia los peligros de una educación mal dirigida o regulada en aquellos que no son socialmente -acaso tampoco intelectualmente- acreedores de la misma, así como a una sociedad -no solo un individuo- a la que la lectura de los libros de caballerías ha hecho perder los papeles, en el sentido literal de que sus miembros no se ajustan al rol o función que les corresponde en el orden establecido: primero induce el quijotismo del protagonista y luego es incapaz de reconducirlo; antes al contrario, lo empeora al contemporizar con él (p. 215).

3. Apéndice 1: «La difusión impresa de los libros de caballerías en Inglaterra», de Jordi Sánchez-Martí, que es un magnífico complemento a las páginas que Pedro Javier Pardo dedica a este tema. El análisis de las ediciones, los talleres de impresión, la relación con la literatura caballeresca medieval, que explica el retraso con que se traducen los textos caballerescos castellanos en tierras inglesas, así como las estrategias comerciales para conseguir un éxito de ventas (por ejemplo, la elección del

Palmerín de Inglaterra como punto de partida para la publicación ordenada de los libros de caballerías), son un buen contexto para poder comprender no solo la aparición de los libros de caballerías en la «biblioteca ideal» de *El paladín de Essex*, sino también el propio contexto en que se difundió y tuvo éxito el *Quijote*, que no deja de ser un libro de caballerías más, un particular y genial libro de caballerías.

4. Apéndice II: «La ficción en prosa a finales del siglo XVII: las lecturas de *El paladín de Essex*», por Leticia Álvarez Recio, resulta una guía imprescindible para conocer el contexto editorial de los lectores de la propia obra, a partir de las indicaciones que aparecen citadas, sobre todo, en los capítulos I y IV del texto de Winstanley. Un análisis en que se muestra cómo los libros de caballerías en la época han perdido ya su carácter didáctico, pero siguen manteniendo su valor como obras de entretenimiento. En estas coordenadas, entre las posibilidades de la prosa entre la sátira y el humor hemos de entender el espacio de difusión de la obra cervantina, tanto en sus traducciones como en estas recreaciones, tan (o más) importantes para poder comprender el grado de acercamiento del lector de su momento al texto o al modelo literario cervantino.

Me es imposible detallar todos los hallazgos y todas las ideas y teorías que se ofrecen en estos trabajos, que resultan ya esenciales para cualquier lector interesado en la lectura y en la recepción del *Quijote* y de los libros de caballerías en la Inglaterra del siglo XVII. Pero no querría terminar esta reseña sobre un gran aporte al cervantismo y al estudio de los libros de caballería, como resulta, en concreto, la publicación de este libro y, en general, el proyecto de *El Quijote transnacional*, sin destacar algunos aspectos del texto, al verdadero centro y corazón de este libro y del proyecto de investigación que lo sustenta.

¿De qué trata *El paladín de Essex*?

Este es resumen que ofrece el profesor Pedro Javier Pardo:

El paladín de Essex cuenta la historia de un lector de libros de caballerías que, llevado en volandas por su imaginación, no se conforma con quedarse en escudero, como el joven Kirkman, y decide hacerse –o, mejor dicho, llega a creerse– caballero andante. Con esta fe y acompañado de un criado, se lanza a los caminos ingleses en busca de aventuras, a lo largo de las cuales va leyendo y reiventando el mundo contemporáneo como si fuera un libro de caballerías (p. 199).

Este armazón tan apegado a la trama más superficial del primer *Quijote*, son solo los andamios para construir un libro interesante por la información que nos ofrece de cómo es leído el *Quijote* —y los propios libros de caballerías—, sino también en sí mismo, como una muestra de la narrativa cómica que está triunfando en estos momentos en un ámbito popular, que es en el que se mueve Winstanley como pez en el agua.

Si nos detenemos en las primeras líneas del capítulo primero, entendemos tanto el hipotexto cervantino del que parte Winstanley (y con el que conecta con sus lectores comunes), como el ámbito cómico y humorístico en que quiere situar su propia creación literaria:

Al este de Inglaterra, según se mira desde la capital, es decir, desde Londres, en ese condado habitado antaño por los trinobantes, más tarde perteneciente a los sajones del este de los que derivó el nombre *Este-Sex* y más tarde (por corrupción o quizás para una más fácil pronunciación) *Essex*; en una ciudad de allí llamada Billerecay, no hace muchos años, vivía un granjero llamado Thomasio, hombre cuya fortuna era lo suficientemente modesta para no provocar envidia y lo suficientemente abundante para no ser menospreciada. Disfrutaba de su estado de mediocridad entre la riqueza y la pobreza pues, como no era caballero que viviera de las rentas, se esforzaba en su trabajo y tenía normalmente dinero en el bolsillo, mientras otros que presumían de tener mucho, carecían de él (p. 53).

Frente a La Mancha, Essex, al este de Inglaterra; frente al hidalgo, el hijo de un granjero, ni pobre ni rico; y frente al hombre que «frisaba los cincuenta años», un joven que, después de la lectura desatada de libros de caballerías, «decidió convertirse en un caballero andante, ya que tenía (según creía) fuerza y edad suficiente para hacer frente a cualquier gigante». La creación del «caballero andante» se completa con una dama (Dulcina) y con un escudero (Ricardo), y el deseo de salir en busca de aventuras.

Incluso vamos a encontrar en el capítulo IV, un escrutinio de la biblioteca del caballero andante, realizado por el cura y su padre Thomasio, en venganza de que se hubiera ido con un criado suyo y, además, en dos de sus mejores caballos:

Billy había guardado toda su biblioteca en un baúl muy grande con cerradura, cuya llave llevaba siempre consigo, así que el anciano Thomasio tuvo que romperlo para abrirlo. El primer libro que cogieron fue *Sir Bevis de Southampton*. —Este —dijo el cura— es el padre de todos nuestros novelistas ingleses. Trata de un caballero que vivió en la época del rey Guillermo el Conquistador, pero contiene por cada metro de mentira un centímetro de verdad. —A fe mía —dijo Thomasio—, dicen que un mentiroso es tan malo como un ladrón, así que al fuego irá aunque haya dado muerte a gigantes y dragones.

Los siguientes que tenían a mano eran la primera y segunda parte del *Amadís de Gaula* en inglés.

—El original de este —dijo el cura— es francés y tiene más de treinta partes, pero en inglés solo hay seis.

—Y por la reja de mi arado —dijo Thomasio—, que más de cinco ya es demasiado, así que irá con su compañero *Sir Bevis* a la hoguera.

—A continuación —dijo el cura— aquí está *Palmerín de Olivia* en tres partes, *Primaleón de Grecia* en tres partes, *Palmerín de Inglaterra* en tres partes y *Palmendos* en una. Todos estos forman una misma historia de un emperador de Constantinopla, llamado Palmerín de Olivia, su hijo Primaleón y su nieto Palmerín de Inglaterra, y de otros.

—A fe mía —dijo Thomasio—, que estos Palmerines y Amadis fueron conocidos por sus espadas siempre dispuestas a cortar y acuchillar, lo que provocó gran conmoción en el mundo, pero los pondremos juntos en un mismo fuego, a pesar de que fueron individuos tan grandes en su época.

—El siguiente —dijo el cura— es *Don Belianís de Grecia*, que podía cortar a dos o tres gigantes por la mitad de un solo tajo.

—Aunque fuera Aquiles de Grecia —dijo Thomasio— debería ir al fuego y, si tuviera a mano al autor de su historia, debería también acompañarlos por sus abominables mentiras (pp. 79-80).

Y aquí dejamos el escrutinio, pues no está bien en una revista dedicada al estudio de los libros de caballerías, terminar quemándolos todos.

Pero al margen de este continuo diálogo con episodios, aventuras, encrucijadas y personajes, que proceden de los libros de caballerías y del *Quijote*, como el mayor representante de este género, insertado en la contemporaneidad del propio Sir Billy, la obra destaca por la búsqueda continua del humor a partir del lenguaje. Las descripciones serán uno de los aspectos más sobresalientes del estilo del autor, donde se mueve entre lo sublime y lo grotesco o vulgar sin ninguna transición. Así, en el primer capítulo, después de recitar los versos que ha compuesto en alabanza de su amada, pues «arropado por el Amor como un bebé envuelto en mantas, se volvió muy poético», dice el narrador lo siguiente, pasado del amor a la sífilis sin transición:

Billy estaba más que orgulloso con sus versos, ya que se consideraba a sí mismo tan buen poeta como caballero andante, pensando que no existía lo uno sin lo otro y que eran compañeros tan inseparables como puta y sífilis (p. 61).

Y si el inicio de la novela se hace con el patrón y el modelo del inicio del *Quijote* cervantino, nada tiene que ver el final del paladín de Essex con

los últimos momentos del hidalgo manchego, aunque los dos compartan viaje en una jaula para devolverles a su lugar, a su aldea, a su ciudad:

Pero, como resultó que justo entonces el cepo estaba roto, el alguacil, para tenerlos en lugar seguro, los metió en la jaula, lo que enfureció a nuestro caballero andante tanto que juró por el ardiente bracamante del sangriento Marte que se libraría de ese cautiverio o perdería su vida en el intento. Y así, teniendo las ideas todas revueltas por la cólera, como el loco Orestes, lleno de furia, se lanzó con todas sus fuerzas contra las barras de la jaula y, como otro Bayaceto, se reventó la tapa de los sesos (p. 162)

Valgan estos ejemplos para mostrar la enorme importancia de poder acceder a estas continuaciones transnacionales, que nos permiten acercarnos a la mejor de las fotografías para comprender cómo fue realmente leído, imitado y continuado el *Quijote* en sus primeros siglos de difusión por Europa. *El paladín de Essex* importa e interesa leerlo tanto por lo que se relaciona textualmente con el *Quijote* como por la rica información que ofrece sobre la pervivencia y la difusión de los libros de caballerías en la Inglaterra de finales del siglo XVII, así como ser una obra de madurez, que se inserta en el género satírico de entretenimiento que hace las delicias de los lectores de la época. Una obra esencial, un proyecto necesario, que supone un enorme aporte a la bibliografía quijotesca, y que nos trae, de primera mano, las risas y las lecturas de los primeros lectores europeos.

Y si además, viene acompañado de los estudios y apéndices necesarios para contextualizar su génesis y su transmisión, miel sobre hojuelas.