

PUBLICACIONES ACADÉMICAS

Director & General Editor

Jesús G. Maestro

maestro@academiaeditorial.com

ANUARIO DE ESTUDIOS CERVANTINOS
Eduardo Urbina & Jesús G. Maestro (eds.)

BIBLIOTECA MIGUEL DE CERVANTES
Monografías y estudios críticos cervantinos

THEATRALIA
Revista de Poética del Teatro · Jesús G. Maestro (ed.)

BIBLIOTECA DE THEATRALIA
Monografías sobre teatro · Crítica y literatura dramática

BIBLIOTECA DE ESCRITURAS PROFANAS
Novela · Poesía · Ensayo

BIBLIOTECA GONZALO TORRENTE BALLESTER
Monografías sobre la obra crítica y literaria de GTB

BIBLIOTECA VICO
Lenguaje · Pensamiento · Teoría de la Literatura

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA
Monografías y obras colectivas

* * *



Editorial Academia del Hispanismo

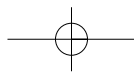
Avda. García Barbón 48 B. 4, 3º K

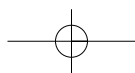
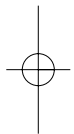
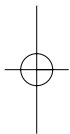
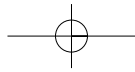
36201 Vigo (España)

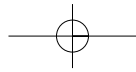
Tlf. 676 025 028

academia@academiaeditorial.com

www.academiaeditorial.com



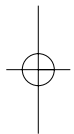
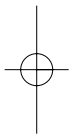




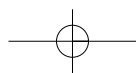
HISPANIA FELIX

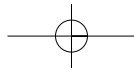
I

**Revista Hispano-Rumana
de Cultura y Civilización de los
Siglos de Oro**



Editorial
Academia del Hispanismo
2010





CDU: 82 (09)

PEDRAZA, Felipe B. & SAMBRIAN TOMA, Oana Adreia, eds. lit. *Hispania Félix. Revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro* (1°. 2010). *Lope de Vega en su Siglo de Oro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010. 248 págs: 21 cms.

ISBN: 978-84-96915-75-6

ISSN: EN PROCESO DE SOLICITUD

Crítica literaria. Historia de la literatura.

I. *Hispania Félix*.

II. Felipe B. Pedraza & Oana Adreia Sambrian Toma, eds. lit.

III. Editorial Academia del Hispanismo.

© Editorial Academia del Hispanismo

HISPANIA FELIX
Vol. 1

Lope de Vega en su Siglo de Oro

Felipe B. Pedraza & Oana Adreia Sambrian Toma (eds.)

Ilustración de portada

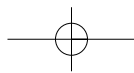
Harmonia macrocósmica de Andreas Cellarius (1660).

Impresión

Tórculo Artes Gráficas, S.A.
Álvaro Cunqueiro 3 · 36211 Vigo
ISSN: EN PROCESO DE SOLICITUD
ISBN: 978-84-96915-75-6
Depósito legal: VG 73-2010

Editorial

Academia del Hispanismo
Avda. García Barbón 48 B. 4, 3° K
36201 Vigo (España)
Tlf. 676 025 028
academia@academiaeditorial.com
www.academiaeditorial.com



Hispania Félix

Revista Hispano-Rumana
de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro

I

Lope de Vega en su Siglo de Oro

Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.)

✧

Dirección · General Editor

Oana Andreia SAMBRIAN TOMA
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Academia Rumana de Craiova
Academia Română, Institutul de Cercetări Socio-Umane, Craiova
Calea Unirii, nr. 68, 200345, Craiova, Rumanía
sambriantoma@gmail.com · oana_sambrian@yahoo.es

Secretaría · Managing Editor

Marco A. GUTIÉRREZ GALINDO
Universidad del País Vasco · EHU

Coordinación Editorial de Reseñas · Book Review Editor

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

✧

COMITÉ CIENTÍFICO · EDITORIAL BOARD

Ignacio ARELLANO
Universidad de Navarra

Urszula ASZYK
Universidad de Varsovia

Frederick A. DE ARMAS
University of Chicago

Aurelio GONZÁLEZ
El Colegio de México

Giuseppe GRILLI
Università degli Studi Roma Tre

María Luisa LOBATO
Universidad de Burgos

Jesús G. MAESTRO
Universidad de Vigo · Editorial Academia del Hispanismo

Yolanda NOVO VILLAVARDE
Universidad de Santiago de Compostela

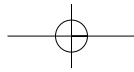
George PEALE
California State University, Fullerton

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

Ileana SCIPIONE
Universidad Spiru Haret de Bucarest

Victor STOICHITA
Universidad de Fribourg



Índice

PRESENTACIÓN

Pórtico para una nueva revista del hispanismo
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
· 15 ·

Pintar de aquel siglo las costumbres:
Hispania Felix, la primera revista hispano-rumana de los Siglos de Oro
Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
· 17 ·

RESÚMENES

Autores, instituciones, títulos, resúmenes
y palabras clave de los artículos publicados
· 19 ·

I

DIÁLOGOS

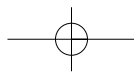
Sustento, en fin, lo que escribí. El destino del teatro aurisecular:
entrevista a Germán Vega García-Luengos
Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
· 27 ·

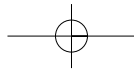
II

ESTUDIOS

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles
· 39 ·

María del Pilar CHOUZA-CALO
Lope de Vega's Letters: A Commentary on Love and Sexuality
Against the Backdrop of Post-Tridentine Spain
· 67 ·





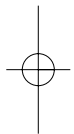
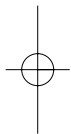
Manuel PÉREZ MARTÍNEZ
Sobre la dudosa atribución a Lope de dos de los
Catorce romances a la pasión de nuestro Señor Jesucristo
· 79 ·

Xulio PARDO DE NEYRA
Falocentrismo y sublimación seminal a la sombra
de la novela de cautivos: *Guzmán el Bravo* de Lope de Vega
· 95 ·

Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA
Las imágenes del sol y la luna en *Las fortunas de Diana*
· 123 ·

Teresa JULIO
Castelvines y Monteses a la luz del *Arte nuevo de hacer comedias*
· 137 ·

María José CASADO
El *Arte nuevo de hacer comedias* "a través del espejo":
la comedia burlesca del Siglo de Oro
· 151 ·



III

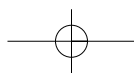
EX LIBRIS ANTIQUIS

Alfonso CHACÓN, *Historia Utriusque Belli Dacici a Traiano Caesare
Gesti, Romae, Ex Typographia Iacobi Mascardi, 1616* (Oana
Andrea SAMBRIAN-TOMA) 169

IV

CON LA TINTA FRESCA

Javier RUBIERA FERNÁNDEZ, *Para entender el cómico artificio.
Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril
(1577)* (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ) 173
Félix LOPE DE VEGA, *Comedias. Parte VII*. Coordinación de Enrico
di Pastena (Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA) 175



Félix LOPE DE VEGA, <i>Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i> , Edición políglota: castellano, italiano, portugués, francés, inglés, alemán y polaco (Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA)	178
Ana María PORTEIRO CHOUCIÑO, <i>Del monte sale quien el monte quema</i> , de Lope de Vega. Edición crítica y estudio (Pedro CONDE PARRADO)	180
Felipe B. PEDRAZA, <i>Lope de Vega. Vida y literatura /Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza"</i> (Elena E. MARCELLO)	187
Xavier TUBAU, <i>Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego Colmenares</i> (Elena E. MARCELLO)	189
Xavier TUBAU (ed.), <i>"Aún no dejó la pluma". Estudios sobre el teatro de Lope de Vega</i> (Javier GARCÍA RODRÍGUEZ).....	193
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, <i>Lope de Vega, genio y figura</i> (Ángel NAVAS RODRÍGUEZ)	197
Fausta ANTONUCCI (ed.), <i>Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega</i> (María Luisa LOBATO).....	199
Carmen MARCHANTE MORALEJO, <i>Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII</i> (Elena E. MARCELLO)	202
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (eds.), <i>La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006</i> (Alba URBAN)	206
Frederick A. DE ARMAS, Luciano GARCÍA LORENZO, Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS (eds.), <i>Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio</i> (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ)	209
Luciano GARCÍA LORENZO (ed.), <i>La criada en el teatro español del Siglo de Oro</i> (Alba URBAN).....	211
Félix LOPE DE VEGA, <i>La finzione veritiera / Lo fingido verdadero</i> . A cura di Maria Teresa Cattaneo, traduzione di Marco Vecchia (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ)	214

V

TEATRO ACADÉMICO

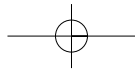
Congreso Internacional "El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo". Almagro 28, 29 y 30 de enero de 2009 (María José CASADO)	217
Craiova celebra la creación de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega (Francisco SÁEZ RAPOSO)	220

Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach (1609-2009)... y otros eventos polacos (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ)..	223
El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> y la escena. XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Teresa JULIO)	226
Congreso Internacional "400 años del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega, Olmedo 20-23 de julio de 2009 (Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA)	229
Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoría y praxis del teatro alrededor del "Arte Nuevo", Florencia, 19-24 de octubre de 2009 (Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA)	231

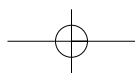
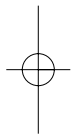
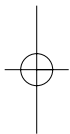
VI
CODA

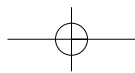
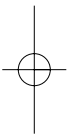
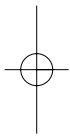
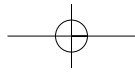
Al cierre de este primer número de <i>Hispania Felix</i>	235
Sobre el proceso de recepción y evaluación de artículos para <i>Hispania Felix</i>	238
Normas de presentación de originales	239
II Convocatoria editorial de <i>Hispania Felix</i>	241

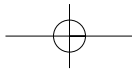
VII
SUMMARY
· 243 ·



PRESENTACIÓN







PÓRTICO

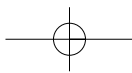
PARA UNA NUEVA REVISTA DEL HISPANISMO

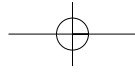
En este año de 2009, conmemorativo de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, la profesora Oana Sambrian-Toma, con el apoyo de la Academia Rumana y de Editorial Academia del Hispanismo, que sostiene heroicamente nuestro amigo Jesús G. Maestro, ha puesto en pie un nuevo foro para el estudio y la promoción de la literatura española del Siglo de Oro. Su título, optimista y entusiasta, *Hispania Felix*, augura un porvenir risueño y venturoso. ¡Los cielos atiendan tan gratos pronósticos!

El propio nombre de la publicación evoca la figura que ocupa con su inmensa obra el conjunto de esta primera entrega: Félix Lope de Vega Carpio. El lector creará sin que se lo jure que, en mi concepto, la elección del “sujeto” ha sido acertada. No solo por la fecha centenaria, sino también por la necesidad de analizar con rigor y minuciosidad la creación inabarcable del Fénix de los ingenios españoles. Lope es el poeta y dramaturgo que pudo decir con la mayor propiedad: “yo me sucedo a mí mismo”. Estamos ante un autor cuya fertilidad puede agotar a generaciones de estudiosos. Su obra, por su propia magnitud, permanece en gran parte en sombra.

Este número inaugural de *Hispania felix* ha logrado reunir siete estudios de jóvenes hispanistas que —desde perspectivas muy distintas y, a veces, contrapuestas— analizan algunos aspectos relevantes del teatro, la lírica, la narrativa, el epistolario, la figura de Lope de Vega y la proyección del sistema literario por él creado.

El volumen no se agota en esta sección de *Estudios*. Se abre con una entrevista a Germán Vega sobre la actualidad, el pasado y el porvenir del teatro áureo, y se cierra con una doble sección bibliográfica (*Ex libris antiquis* y *Con la tinta fresca*) y otra de crónicas (*Teatro académico*), en que los colaboradores nos hemos tenido que multiplicar para procurar dar cuenta de un crecido número de publicaciones y eventos que han tenido como protagonista al sublime autor de *El castigo sin venganza*.

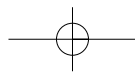
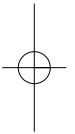
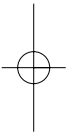




FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ

Estoy convencido de que el tomo que el lector tiene entre las manos constituye una aportación relevante, rigurosa, abierta y abarcadora de lo que en estos momentos es la investigación literaria en torno al Siglo de Oro. En años sucesivos, *Hispania felix* irá analizando nuevos aspectos, otras cuestiones del insondable océano de la literatura áurea que también solicitan la atención crítica. ¡Dios le dé larga vida!

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha



***PINTAR DE AQUEL SIGLO LAS COSTUMBRES:
HISPANIA FELIX,
LA PRIMERA REVISTA HISPANO-RUMANA
DE LOS SIGLOS DE ORO***

Al cabo de un año de intenso trabajo, nace *Hispania felix*, la primera revista hispano-rumana dedicada al estudio de la cultura y la civilización españolas de los Siglos de Oro, lo cual nos llena de satisfacción y de agradecimiento hacia aquellas personas que han hecho este proyecto una realidad tangible. A pesar de la gran riqueza de cada una de ellas, ambas culturas han pasado casi desapercibidas la una para la otra. No obstante, *Hispania felix* viene a llenar este vacío, al querer poner de relieve, además de la presentación de los aspectos fundamentales de cada una de ellas, la multitud de aspectos que la cultura rumana y la española tienen en común. Desde que empezamos nuestro trabajo en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Academia Rumana de Craiova, hemos pensado que el hispanismo rumano tenía que contribuir a la apertura de nuevos foros de debate, para empezar, en Europa del Este y, a poder ser, en todo el mundo.

El cuarto centenario del *Arte nuevo de hacer comedias* del Fénix de los ingenios españoles se convirtió, asimismo, en la oportunidad idónea para la realización de lo que hasta entonces sólo había sido un sueño: la creación de proyectos propios que impulsaran el hispanismo rumano y, sobre todo, a aquellos investigadores interesados en el estudio de los Siglos de Oro. Con la celebración del congreso de Craiova del 7 al 9 de mayo de 2009, dedicado a Lope y a su insigne poética, se abrieron los debates sobre la aparición de una revista rumana hispano-rumana de los Siglos de Oro.

El título que elegimos nos remonta a aquella España áurea que fue de Lope, de Cervantes, de Quevedo o de Velázquez, de aquella España que conoció la *Comedia nueva*, el cierre de los corrales y su reapertura, la magnificencia del monarca, el esplendor del valido, el



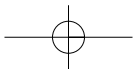
OANA ANDREIA SAMBRIAN-TOMA

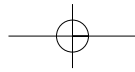
retrato de los eventos históricos más importantes a través del arte y la literatura. Por eso, *Hispania felix* es, ante todo, una revista que aspira a ser interdisciplinaria, ya que sólo a través de una gran variedad de disciplinas y de puntos de vista, es realmente posible analizar y debatir los Siglos de Oro.

Nuestros *Estudios* ofrecen una visión interdisciplinaria que a través del arte, los estudios comparados o la fuerza de la imagen se proponen discernir sobre algunos de los varios aspectos de la obra y la vida de Lope de Vega, nuestro mejor embajador en la promoción de este primer número. Las reseñas y crónicas intentan informar al lector sobre algunas de las publicaciones y congresos que a lo largo de cada año enriquecen nuestro panorama de investigación. Dentro del apartado de reseñas, proponemos una sección especial, *Ex libris antiquis*, dedicada exclusivamente a la presentación de los libros "olvidados" de los Siglos de Oro, que carecen de ediciones críticas modernas. En cuanto a los *Diálogos*, este apartado se creó para dar pie a una de las secciones más interactivas de la revista, donde los hispanistas más destacados de nuestra contemporaneidad nos hagan el honor de compartir sus pensamientos, sus ideas y proyectos.

Este primer número de *Hispania felix* ha contado con la presencia de un coordinador de excepción, el profesor Felipe B. Pedraza Jiménez, al que agradecemos su amabilidad, su apoyo, así como su implicación total con la revista. Gracias a nuestro querido amigo, Jesús G. Maestro, que ha sido a lo largo de este trabajo el gran sostén y que nos ha ayudado de una manera determinante, al incluir la revista entre los proyectos editoriales de Academia del Hispanismo. Mil gracias al profesor Germán Vega García-Luengos, que desde el primer momento ha respaldado este proyecto, poniéndole su nombre a la primera entrevista de *Hispania felix*, con cuyas palabras se levanta el telón de la revista. Agradecemos también, de manera muy especial, la contribución de todos los colaboradores que, con sus trabajos, sus estudios, reseñas y crónicas han hecho posible la publicación del número inaugural. Gracias a todos los amigos del comité científico y a los evaluadores que con sus informes aseguran la calidad científica de *Hispania felix*, así como su rigor académico.

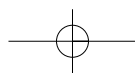
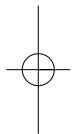
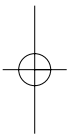
Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
Academia Rumana, Craiova

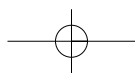
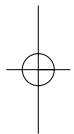
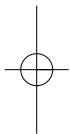
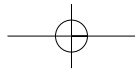


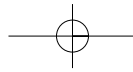


RESÚMENES

AUTORES, INSTITUCIONES, TÍTULOS, RESÚMENES
Y PALABRAS CLAVE DE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS







© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

***El Arte nuevo de hacer comedias “a través del espejo”:
La comedia burlesca del Siglo de Oro***

María José CASADO SANTOS
Mariajose.casado@uclm.es
Departamento de Filología Hispánica y Clásica
Facultad de Letras de Ciudad Real
Universidad de Castilla-La Mancha
Avenida Camilo José Cela s/n
13071 Ciudad Real
España

Fecha de recepción: 01/09/2009 · Fecha de aceptación: 11/11/2009

*Arte nuevo de hacer comedias · Burlesque comedy · Comedia nueva
Burlesque degradation · Inversion of serious values*

THE Burlesque comedy determines the systematic destruction of all theoretical characteristics of the *comedia nueva* that Lope presented in his *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). In this paper we focus on how the characters of the play do not match the setting, on how one of the main plots of the comedy, *honor* and *honra*, is inverted. Furthermore, we analyze some other aspects, such as the metrics and the purpose of this comedy. [Pág. 000].

∞

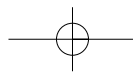
**LOPE DE VEGA'S LETTERS: A COMMENTARY ON LOVE AND SEXUALITY
AGAINST THE BACKDROP OF POST-TRIDENTINE SPAIN**

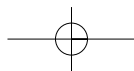
María del Pilar CHOUZA-CALO
mchouzacalo@gmail.com
Department of Spanish and Portuguese
UC Santa Barbara
Santa Barbara, California 93106-4150
USA

Fecha de recepción: 27/08/2009 · Fecha de aceptación: 12/11/2009

Lope de Vega · Epistolario · Post-Tridentine Spain · Love · Duke of Sessa

IN the letters to the Duke of Sessa, Lope de Vega offers immoral advice on women, love and sex. Considering that Lope is a priest, writing when the Church is taking a stance on sexual morality, these are serious topics to address. As a result, Lope's views stand in direct conflict with orthodox discourse on sexuality. [Pág. 000].





RESÚMENES

CASTELVINES Y MONTESES A LA LUZ DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS

Teresa JULIO
tjulio@uvic.cat
Facultat de Ciències Humanes
Traducció i Documentació
Universitat de Vic
Carrer de la Laura, 13
E-08500 Vic
Espanya

Fecha de recepción: 01/09/2009 · Fecha de aceptación: 12/11/2009

*Arte nuevo · Castelvinés y Monteses · Theatre
Golden Age · Theory of drama*

IN the *Arte nuevo*, published in Madrid in 1609, Lope de Vega gives guidelines for dramatists to follow to construct successful comedies. In this article, we analyze the work *Castelvinés y Monteses* from this perspective in order to examine the correlation between the theory set by the Fénix himself and his own plays during the first decade of the 17th century, commenting on relevant issues. [Pág. 000].

∞

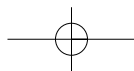
**FALOCENTRISMO Y SUBLIMINACIÓN SEMINAL
A LA SOMBRA DE LA NOVELA DE CAUTIVOS:
GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA**

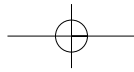
Xulio PARDO DE NEYRA
xpardodenyra@udc.es
Universidade da Coruña
Departamento de Didácticas Específicas
Facultade de Ciencias da Educación
Campus de Elviña s/n
15071 A Coruña (Galiza)
Espanya

Fecha de recepción: 26/08/2009 · Fecha de aceptación: 08/11/2009

*Lope de Vega · Golden Age Spanish Literature · Didactic of Literature · Literary
Criticism · Literary Feminism*

IN this work, far from showing the prevailing male speech evident during Spain's Golden Age, explains the interest and imagery of one who, as Lope de





RESÚMENES

Vega, is carried away by the power of phallogocentric discourse evident in the Hispanic nobiliarist awareness. *Guzmán el Bravo* and Spanish Novel Cautives, therefore, are one of the most appropriate wines and more adept at building one of men's fiercest in the ideology of European Reactionary: one who proclaimed that the *meliores*, the descendants of brave knights, were better than those who could not justify a cleanup of blood always transferred from male to male. It is, then, an imagery leading to the literary expression of social codes that only wanted to ensure social immobility but, in fact, never was such. [Pág. 000].

✧

**SOBRE LA DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE DE DOS DE LOS
CATORCE ROMANCES A LA PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO**

Manuel PÉREZ MARTÍNEZ
rmperez@unizar.es

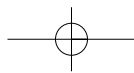
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades
Av. Industrias 101-A,
Fracc. Talleres
San Luis Potosí,
SLP, C.P. 78494,
México

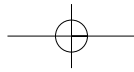
Fecha de recepción: 21/06/2009 · Fecha de aceptación: 19/11/2009

*Lope de Vega · Catorce romances a la pasión · Uncertain attribution
A la soledad de nuestra señora · Del entierro de Cristo*

BETWEEN 1612 and 1625, Lope wrote his so called lyrical-spiritual cycle, starting from 1612 when he published *Cuatro soliloquios*, followed by *Rimas sacras* in 1614 and *Triunfos divinos* in 1625. During this period, los *Catorce romances a la pasión* were also published, the latter being underestimated because it was thought that they had been included in the *Rimas sacras* and *Romancero espiritual*. The author of this study focuses on how los *Catorce romances* had both a thematic and a general unity which the *Rimas sacras* and *Romancero espiritual* lack, as well as on the uncertain attribution of two of the fourteen *romances* to Lope: *A la soledad de nuestra señora* and *Del entierro de Cristo*. [Pág. 000].

✧





RESÚMENES

LAS IMÁGENES DEL SOL Y LA LUNA EN *LAS FORTUNAS DE DIANA*

Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA
frman@email.unc.edu
Department of Romance Languages
214 Dey Hall, CB#3170
University of North Carolina
Chapel Hill, NC 27599-3170
USA

Fecha de recepción: 01/09/2009 · Fecha de aceptación: 05/11/2009

Fortunes · Diane · Sun · Moon · Mythology

THIS article analyzes the manipulation of mythological images of the Sun /Apolo and the Moon /Diane in the short novel *Las fortunas de Diana* by Lope de Vega. The godly images throughout the text reinforce the main purpose of this short novel: to extol a woman and her actions through the imitation of the masculine role. [Pág. 000].

∞

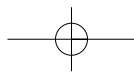
MECENAZGO Y PINTURA EN LOPE DE VEGA: LOPE Y APELES

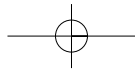
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
A.SanchezJimenez@uva.nl
Universiteit van Amsterdam
Spuistraat 134
Kamer 3.05
1012 VB Amsterdam

Fecha de recepción: 01/09/2009 · Fecha de aceptación: 05/11/2009

Lope de Vega · Apelles · Painting · Literary career · Royal chronicler

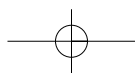
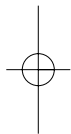
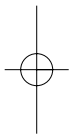
PAINTING in general fascinated Lope de Vega, as attested by the constant references to that art in his works. But one painter in particular interested Lope: the legendary Apelles, who insistently appears mentioned in Lope's oeuvre, and who becomes an important character in two play's by Lope, *Las grandezas de Alejandro* and *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, that has consistently been attributed to Lope. This article studies Lope's references to Apeles in these plays, classifying them and relating them to Lope's literary ambitions, in particular to his ambition of achieving a position in court as a royal chronicler. [Pág. 000].

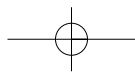
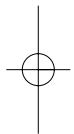
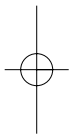
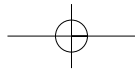




I

DIÁLOGOS





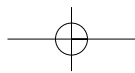
«SUSTENTO, EN FIN, LO QUE ESCRIBÍ»:
EL DESTINO DEL TEATRO AURISECULAR

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

En el 2009, la Biblioteca Nacional de España lanzó en su página web un Portal de teatro del Siglo de Oro que, además de obras digitalizadas de los dramaturgos áureos más significativos, incluye referencias bibliográficas, estudios y enlaces de los principales grupos de investigación sobre el teatro del Siglo de Oro. ¿En qué medida se enmarca este portal en las tendencias actuales de investigación?

El panorama actual de la investigación sobre teatro áureo es rico en proyectos sobre aspectos muy variados, pero entre ellos llaman la atención de una manera especial los destinados a editar crítica y sistemáticamente las obras de un número cada vez más amplio de dramaturgos, entre los que están los más celebrados. En ello se ocupa un número elevado de estudiosos, organizados en equipos. Era una labor pendiente, escandalosamente incluso, en relación con este capítulo notable de la cultura europea, al que no le han faltado estudios de muy diversa índole, pero que ha adolecido, y adolece aún, de las condiciones necesarias, en cuanto al tamaño del corpus accesible y su autenticidad, para que esos trabajos se lleven a cabo con garantías.

Es esencial localizar y facilitar el acceso a las copias supervivientes de las obras para llevar a cabo esta empresa de recuperación textual. Durante las últimas décadas han aparecido diversos catálogos que con descripciones más o menos detalladas han dado a conocer los fondos de un buen número de bibliotecas, pero faltaba el que es, sin duda, el más importante de todos, el custodiado en la Biblioteca Nacional de España (Madrid). Esta demora puede compensarse con creces, porque lo que ahora se está empezando a ofrecer en la sección principal del Portal de teatro del Siglo de Oro no son solo las referencias bibliográficas, sino también las reproducciones facsimilares de esos testimonios. Esto



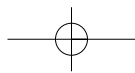
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

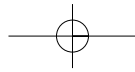
es un acontecimiento notabilísimo para todos los que se interesan por el teatro clásico español, desde el estudio o la práctica. Para ello han unido sus esfuerzos las dos instituciones españolas más relevantes en sus esferas respectivas: la Biblioteca Nacional de España, que, como acabo de apuntar, posee la mayor riqueza en fondos teatrales manuscritos e impresos, y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, el principal portal en Internet de la cultura hispánica. Este acontecimiento se ha visto potenciado poco tiempo después por la apertura a la Red dentro también de la BVMC del segundo yacimiento más relevante en este tipo de materiales, el de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona. Son proyectos que inician su andadura ahora, con mucho trabajo por delante, pero con muy buenas perspectivas de futuro, gracias a que cuentan con el apoyo de importantes entidades bibliotecarias y financieras.

El portal de la BNE pretende constituirse en el lugar de referencia de las fuentes textuales del teatro español de los Siglos de Oro. Para ello no solo cuenta con la sección dedicada a ofrecer las copias de manuscritos e impresos, sino también con otras en las que podrán encontrarse los índices y catálogos históricos, instrumentos tan pertinentes para el control del repertorio como difíciles de consultar por su rareza y dispersión. Un tercer apartado se encargará de acoger los estudios sobre fuentes primarias y los catálogos contemporáneos, no menos valiosos ni difíciles de localizar en ocasiones. Se trata, en definitiva, de favorecer los trabajos de crítica textual, así como otros relacionados con la difusión de las obras teatrales a través de manuscritos, partes y sueltas, sobre los que existe un creciente interés, su recepción como lectura, etc. El enfoque principal se proyecta, obviamente, sobre el componente literario de una manifestación artística que no se limita solo a este —con ser muy importante en un teatro de sus características poéticas—, pero no hay que olvidar que esas copias, y de manera especial en el caso de las manuscritas, son a la vez fuentes primordiales de información sobre la dimensión escénica de las obras respectivas.

En su lógico crecimiento, y dados los organismos que lo respaldan, el portal debería constituirse en un futuro en un lugar de encuentro que aglutine a instituciones, equipos y personas interesadas por el teatro clásico español.

§ El año 2009 es importante, más allá del lanzamiento de este proyecto de la BNE, gracias a la celebración del cuarto centenario del Arte Nuevo de Lope que se ha festejado de muchas maneras en todo el mundo: ¿cuál ha sido la acogida de la comunidad científica internacional a este evento?





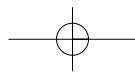
«SUSTENTO, EN FIN, LO QUE ESCRIBÍ»

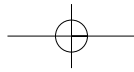
En el poema de Lope se cifra buena parte de lo que supone el teatro barroco español. Las instituciones culturales han sabido apreciar su significado y han apoyado distintas actuaciones. Un buen baremo para apreciar la importancia concedida es el número de congresos y seminarios promovidos con el *Arte nuevo* como bandera, pero que en la mayoría de los casos han abierto sus temas a los aspectos más variados en relación con el teatro español desde sus días a los nuestros. A mi conocimiento han llegado los celebrados o por celebrar en Almagro (enero y julio), Craiova (mayo), Olmedo (julio), Florencia (octubre), Pamplona (noviembre), Madrid (noviembre) y Coimbra (noviembre). También han tenido en cuenta la efeméride los festivales de teatro clásico de Almagro (bajo el lema “Es de Lope”) y Olmedo. La Compañía Nacional de Teatro Clásico, por su parte, ha dedicado a Lope sus dos estrenos anuales: *La estrella de Sevilla*, que le ha sido atribuida tradicionalmente, y *De cuándo acá nos vino*. De igual manera, ha dado o dará pie a publicaciones de gran interés, como la edición políglota, promovida por la SECC, la CNTC y el Festival d Almagro, o los libros resultantes de los encuentros apuntados anteriormente.

§ *En el mes de julio tuve el placer de participar en el XIV congreso de la AITENSO, que usted coordinó junto con Rafael González Cañal, por el que les doy la enhorabuena. El congreso coincidió con el Festival de Teatro Clásico de Olmedo, que acerca al público al teatro aurisecular. ¿Cuál es el impacto de estas obras sobre el espectador contemporáneo?*

El Festival de Olmedo nació hace cuatro años con la idea de acoger distintas actividades en relación con el teatro clásico. Ofrecer espectáculos era, desde luego, el objetivo principal, pero no el exclusivo: también se pensó en dar cabida a la reflexión y el debate, así como al aprendizaje de actores. Los organizadores consideramos que era una oportunidad ideal el que en el 2009, el año del *Arte nuevo* y de Lope, le correspondiera a Europa organizar el congreso de la AITENSO, para ofrecer como marco la fiesta teatral que convoca esta villa castellana, cuya vocación hacia el teatro clásico se debe muy especialmente a Lope y su genial tragicomedia. Era una excelente ocasión de rendirle homenaje.

El surgimiento de un festival como este, que en sus pocos años de andadura ha conseguido asentarse de una manera tan clara, no es un signo aislado de la acogida que nuestros clásicos están consiguiendo por parte del público actual, sino que hay bastantes otros: la proliferación de festivales, el aumento de la programación de los teatros, la for-





GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

mación de nuevas compañías, etc. Todo ello nos habla de un buen momento, o de un momento menos malo. Aunque suene mal decirlo alto, porque al teatro sus gentes siempre han gustado de presentarlo en crisis, hasta en los años de su máximo esplendor: bastaría leer los prólogos de Lope a los tomos de sus comedias. Tampoco esta bonanza —relativa, en comparación con otros momentos— es casual, sino que hay que considerarla fruto de políticas culturales delineadas ya hace más de veinte años: creación de la CNTC, apoyo de festivales etc.

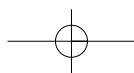
Nada de eso sería posible sin el esfuerzo de los responsables de la puesta en escena por hacer del teatro clásico un teatro contemporáneo. Solo si es así puede atraer al público. Si este acude a los espectáculos es porque le conmueven sus historias, admira sus propuestas escenográficas, aprecia la maestría de unos profesionales que dominan el arte complejo y refinado que el verso y la poesía exigen...

§ El Arte Nuevo de Lope establecía algunas normas para escribir obras de teatro. ¿Se sigue manteniendo algo de los postulados lopistas en el teatro actual?

La programación de teatro clásico español que hoy se puede ver en los escenarios obedece mayoritariamente a la fórmula que se justifica y explica en los versos del *Arte*. Bajo dicha fórmula se articularon piezas dramáticas con una combinación de componentes (temas, personajes, poesía, humor, etc.) capaz de superar las barreras geográficas y temporales. Uno de los factores más valiosos de su vigencia, que sirve para los productos escritos bajo su esfera de influencia directa pero también para cualquier otro de diferentes tiempos y lugares, es su afán por satisfacer a una amplia variedad de espectadores, aunando y diversificando registros. También el poema proclama algo que está en todas las obras importantes del teatro universal de ayer y de hoy: la libertad para actualizar el arte y acomodarlo a las necesidades de un tiempo y un espacio determinados.

§ Y en la época de Lope, ¿de qué manera reaccionó la sociedad española ante las obras que seguían las normas del Arte Nuevo?

El poema-tratado se escribió a hechos consumados; lo que hace es razonar los usos que se han consagrado ya en los escenarios, gracias a la mutua influencia de los gustos del público y de los profesionales del teatro, desde los poetas que componen los versos a los responsables de



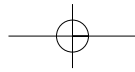
«SUSTENTO, EN FIN, LO QUE ESCRIBÍ»

su puesta en escena. En lo esencial, la operación ha sido llevada a cabo de forma colectiva, y los espectadores han tenido en ella una importancia fundamental, pues han sido sus reacciones las que han guiado los cambios. Otra fue la respuesta de las minorías intelectuales partidarias de unas normas constreñidoras supuestamente aristotélico-horacianas. Esta postura censoria se refleja en la forma y el fondo de bastantes puntos del poema, que lo que sustancialmente hace, como acabo de apuntar, es proclamar el derecho a renovar las formas de hacer teatro.

Para la obra de teatro en general, su finalidad más importante no es tanto la publicación, sino la puesta en escena. En el Siglo de Oro esta obra recorría mucho camino y pasaba por muchas manos antes de ser llevada a la imprenta: los censores, los directores de las compañías teatrales, cada uno de ellos dejaba huella en la obra. ¿Hasta qué punto alteraban estas intervenciones el texto original?

La gran mayoría de los textos que conforman el repertorio español surgieron dentro del entramado comercial que define ese teatro. Muchos debieron de ser encargos sujetos a condiciones concretas. Y, desde luego, una vez vendidos, los compradores se convertían en propietarios exclusivos, con plena libertad para hacer con ellos lo que quisieran: modificarlos, venderlos o darlos a las prensas. Desde luego, la propiedad artística e intelectual no estaba protegida como en la actualidad en el mundo occidental. Muchos cambios sobrevendrían en la fase primera y principal de su trayectoria en los escenarios, que motivaría ajustes continuados a las disponibilidades materiales y a los gustos de agentes y público. La ausencia de blindaje no solo afectaba a los versos, tampoco estaban libres de alteraciones los títulos, ni siquiera las atribuciones.

Las abundantes quejas de los escritores en prólogos y dedicatorias por estos desperfectos son un testimonio contundente de esta realidad. La situación jurídica y económica de los textos teatrales dificultaba el control de los escritores sobre ellos. Y aun cuando afirmen que lo ejercen, como lo hacen Lope o Calderón en diferentes ocasiones, lo cierto es que los resultados no son los que cabría esperar de esa atención. Esto ocurría por falta de verdadero interés, a veces, pero, sobre todo, por imposibilidad de cumplir lo pretendido al no disponer de copias cercanas a los originales y tener que valerse de otras a las que ya habían afectado los cambios de mano ajena. Eso debió de pasar con obras tan significativas como *La dama boba* o *La vida es sueño*.



GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

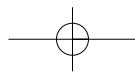
Conocer bien las condiciones de producción y difusión de esas obras ayudará a cumplir mejor con el objetivo de acercarnos lo más posible a la voluntad de los dramaturgos, diferenciándola de los cambios sobrevenidos posteriormente, que también tienen interés desde un punto de vista escénico e histórico-literario.

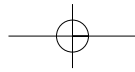
§ Los personajes son, en el teatro, el recurso fundamental al que el dramaturgo acude para expresar sus ideas y transmitírselas al público. En su Arte Nuevo, Lope afirmaba que las obras de teatro tenían que imitar lo verosímil. ¿Cuáles eran los tipos de personajes más frecuentes en el teatro áureo y en qué medida transmitían las realidades de la vida?

Habría que comenzar por distinguir las características y comportamiento de los personajes de acuerdo con los diferentes géneros que forman parte del enorme repertorio teatral español. Lo que se diga para los de los autos religiosos o de las piezas cómicas breves no se ajustará a los de la comedia, aunque es cierto que este género central de la revolución teatral barroca de alguna manera contagió a los otros, tanto en lo que se refiere a los personajes como a otros componentes de la fórmula (temas, motivos, espacio, tiempo...). Ya dentro de lo que los contemporáneos llamaban comedias también deberíamos distinguir entre serias y cómicas, y seguir haciéndolo con los subgéneros que constituyen cada bloque, que es materia que hoy suscita gran interés entre los estudiosos. No es igual el tratamiento en una comedia burlesca que en una de capa y espada, y así sucesivamente.

Pero en ningún caso hay que confundir el teatro con la vida. La verosimilitud, el decoro, entendido como correspondencia entre la calidad del personaje y lo que hace o dice, son valores primordiales proclamados por el *Arte nuevo*, lo que no quiere decir que vida y teatro se relacionen directamente. El teatro, y la literatura en general, no es un espejo directo de la realidad. Ni siquiera en los casos en que los personajes parecen más cercanos a los que habitaban las ciudades de aquellos primeros espectadores. Así, en las comedias de capa y espada se llaman como los caballeros de la época, y dicen pasear por calles y entrar en iglesias también identificables; y, sin embargo, lo que les sucede puede ser mucho menos creíble que lo que le ocurre a un príncipe polaco llamado Segismundo.

Por otra parte, la economía dramática impone la tipificación del número y características de los actantes: dama, galán, criada, criado, poderoso, hombre de edad etc. Lo normal es que estén solo los perti-



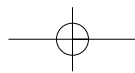


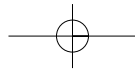
«SUSTENTO, EN FIN, LO QUE ESCRIBÍ»

nentes para desarrollar los conflictos. La repetición de esquemas debe ponerse en relación también con la conversión del teatro en un fenómeno de masas, con características propias de la llamada subliteratura. La utilización de plantillas, al tiempo que favorece la urgencia de la creación, se aviene con las exigencias de un público adicto que en cada obra busca reencontrarse con lo conocido, en combinación adecuada con lo novedoso. Que la realidad no entra directamente a la comedia nos lo dicen tanto las presencias (así, por ejemplo, el peso excesivo de los criados en muchas piezas) como las ausencias (y aquí habría que situar la ya notada escasez de madres en las obras).

§ Concluyendo nuestra entrevista, quería preguntarle acerca de los proyectos que a continuación se quieren llevar a cabo sobre el teatro aurisecular. ¿En qué se enfocarán exactamente?

Las perspectivas no son malas para los distintos frentes implicados en el fenómeno teatral. Desde luego, y como apunté al principio, son mucho más halagüeñas que hace una docena de años en relación con los textos, quizá el más importante de todos, por cuanto debe cimentar los restantes. En estos momentos ya están en marcha los proyectos encargados de editar críticamente los repertorios de los principales dramaturgos: Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y Moreto. Figuran como responsables respectivos de los equipos encargados Guillermo Serés, Blanca Oteiza, Agustín de la Granja, George Peale, Ignacio Arellano (junto con Luis Iglesias para las comedias), Rafael González Cañal (anteriormente Felipe Pedraza) y María Luisa Lobato. Un planteamiento de sus objetivos y presupuestos, así como de los resultados ya conseguidos, se ofrece en un libro reciente que he coordinado dentro de la colección de «Olmedo Clásico», *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Los proyectos de edición de los principales dramaturgos* (Valladolid-Olmedo, 2009). Otra de las empresas de edición de textos en marcha, bajo la dirección de Ignacio Arellano, tiene como objeto la comedia burlesca. También en los últimos meses se han constituido los proyectos que deberán editar críticamente las obras de otros dos de los autores más relevantes, Juan Ruiz de Alarcón, que coordina Ysla Campbel, y Juan Pérez de Montalbán, a cargo de Claudia Dematté. La atención también llega a otros dramaturgos, como Cubillo, Diamante o Martínez de Meneses. El enorme volumen de textos y los problemas de transmisión del teatro español aseguran que el trabajo será largo y difí-





GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

cil, pero la decisión y calidad de los grupos auguran su culminación feliz en la mayoría de los casos, con lo que las obras de los clásicos españoles podrán ser tan accesibles como lo son las de otros entornos.

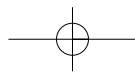
Al tiempo que estas tareas, se han dado pasos notables en el campo de la bibliografía teatral. En los últimos años han aparecido importantes catálogos de fondos teatrales y bibliografías de dramaturgos y colecciones. También se ha prestado atención a cuestiones de bibliografía material. Hace unos meses, se celebraba en la Casa de Velázquez un coloquio sobre las partes de comedias, cuyos trabajos se publicarán en breve, y prometen ser un primer paso para ahondar en la significación de este y otros soportes de la transmisión teatral, tanto en su repercusión sobre el cauce escénico como en su recepción como lectura, fenómeno cuyas cifras desbordadas están reclamando atención. Debe continuar la localización y estudio de las fuentes primarias del teatro español. En relación con esto, hay que volver a recordar la inauguración este mismo año del *Portal del teatro del Siglo de Oro de la Biblioteca Nacional*, así como del correspondiente a la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, el segundo fondo en importancia.

Otro de los proyectos notables ya iniciados es el denominado *Manos teatrales*, dirigido por Margaret Greer, que tiene como objetivo crear una gran base de datos con las herramientas necesarias para la identificación de copistas.

La disponibilidad cada vez mayor de textos digitales y de programas informáticos adecuados favorecerá los estudios de intertextualidad, que han cobrado bastante auge en estos años y que están llamados a seguir creciendo. Serán de gran ayuda para solucionar problemas de historia literaria, como los relativos a atribuciones y cronología, y a conocer mejor aspectos compositivos de cada dramaturgo. Asimismo, continuará el desarrollo de los trabajos sobre métrica, especialmente aquellos que, siguiendo las propuestas de Marc Vitse, consideran su correspondencia con la estructura interna de comedias y autos.

El volumen enorme de textos que conforman el repertorio teatral español hace necesario disponer de herramientas que permitan su control. Con esta intención, pero con objetivos diversos, trabajan distintos grupos, como los coordinados por Joan Oleza, sobre argumentos de Lope de Vega, y Evangelina Rodríguez Cuadros, sobre léxico y vocabulario teatrales.

Desde hace años, la tipificación genérica ha merecido una atención especial. En ella han incidido algunas propuestas últimas, entre las que cabe destacar las tesis doctorales sobre la tragedia de Gemma Gómez, en Rojas Zorrilla, y de Florence d'Artois, en Lope, que verán pronto la letra impresa.



«SUSTENTO, EN FIN, LO QUE ESCRIBÍ»

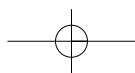
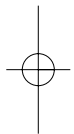
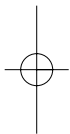
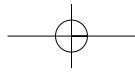
Es ocioso volver a recordar que el teatro no es solo literatura, sino que hay una dimensión escénica que es imprescindible tener en cuenta. A su conocimiento, apuntaba, colaboran de manera importante las didascalias explícitas e implícitas de los textos, pero también los documentos de muy diversa índole que es necesario localizar y estudiar. En este campo, hay que destacar la reciente publicación, al fin, del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, resultado excelente de un largo proyecto, dirigido por Teresa Ferrer Vallas, consistente en la elaboración de una base de datos informática que reúne y permite controlar una riquísima información desperdigada en fuentes muy diversas sobre la vida teatral.

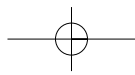
Otro de los aspectos relevantes de esta andadura del teatro es el de la censura, sobre el que en estos momentos trabajan sendos equipos en España e Italia, coordinados respectivamente por Héctor Urzáiz y Marco Presotto.

De lo apuntado hasta aquí se deriva inexorablemente la relevancia que desde hace unos años ha cobrado el trabajo en equipo para la investigación sobre teatro áureo. La mayoría de los grupos se han constituido al amparo de proyectos I+D, con financiación del estado español y de los fondos europeos Feder. Las cifras que arroja el fenómeno en sus distintos aspectos y su complejidad aconsejaron siempre la asociación de investigadores para su abordaje —así lo apuntaba ya un pionero de la edición y el estudio como Hartzenbusch—; sin embargo, la generalización de los proyectos colectivos solo se ha dado recientemente, y debe considerarse como uno de los logros de la política de financiación de la investigación, que ha permitido contar con medios y asegurar continuidad. Un paso cualitativo se ha dado en este sentido durante los últimos meses en que doce de los proyectos existentes, con un total de 136 investigadores, se han asociado en un macroproyecto para la investigación en materia de patrimonio teatral, bajo la coordinación de Joan Oleza, para el que se ha obtenido financiación europea dentro del programa Consolider.

Organización y financiación serán conceptos clave para el futuro de los estudios sobre teatro español. Desde luego, no faltarán ni preparación ni entusiasmo por parte de los investigadores; ni un campo de trabajo en que aplicarlos ancho y apasionante.

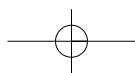
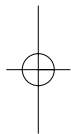
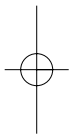
Entrevista de Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA

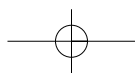
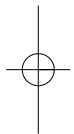
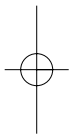
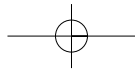




II

ESTUDIOS





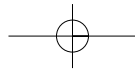
© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

MECENAZGO Y PINTURA EN LOPE DE VEGA: LOPE Y APELES

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universiteit van Amsterdam

Dentro del mundo de la pintura que tanto le apasionó a Lope, la figura de Apeles en particular pareció obsesionar al escritor madrileño. Este pintor de la Antigüedad griega es con diferencia el más citado en su obra, y el único, junto con el celeberrimo Tiziano, que tiene el honor de aparecer como personaje en una de sus comedias (de Armas, 1981: 720): si Tiziano tiene un pequeño papel en *La Santa Liga*, Apeles es un personaje central de *Las grandezas de Alejandro* y de la atribuida *La mayora hazaña de Alejandro Magno*. En este artículo estudiamos y clasificamos las referencias a Apeles en estas dos comedias, explicándolas en el contexto de las aspiraciones profesionales del Fénix en momentos diferentes de su carrera. Brevemente expresado, sostenemos que la obsesión por Apeles debe entenderse viendo en Apeles un reflejo y metáfora de la mayor preocupación profesional de Lope: el mecenazgo debido a las artes.

Apeles fue un pintor griego del siglo IV a.C. nacido en Éfeso, Colofón o Cos, del que no conservamos hoy ninguna obra. Sabemos que gozó de gran estimación entre los antiguos, como muestran los escritores Quinto Curcio y Plutarco, que contribuyeron a formar la idea de que Apeles era el pintor por excelencia, concepción que pasó como un tópico a los siglos XVI y XVII (Gombrich, 1976: 5). Los escritores antiguos que tratan de Apeles se basaban en testimonios de época del pintor, que reseñan entre otras cosas que Apeles fue llamado a la corte del poderoso Filipo de Macedonia, donde Alejandro Magno le colmó de honores, concediéndole el privilegio de que fuera el único pintor que podía retratarle. Además, Plinio, en el libro XXV de su *Historia natural*, obra de cabecera de nuestros pintores del Siglo de Oro, afirmó entusiasta sobre Apeles que fue superior a todos los poetas nacidos y por nacer (núm. 79). De esta afirmación se hacen eco numerosos textos

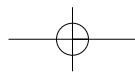


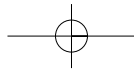
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

áureos, como la difundidísima *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, que sostiene que «en el arte de la pintura, de que vamos hablando, el más excelente y el príncipe de todos y a quien ninguno yguató, es el famosísimo Apeles» (lib. II, cap. 18, pág. 645). De modo semejante, Guevara y Pacheco siguen muy de cerca el lenguaje de Plinio para hablar de la grandeza de Apeles. El primero señala que «Apeles se aventajó no sólo a todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también a todos los que de allí adelante habían de nacer» (*Comentarios*: 37). Por su parte, el segundo afirma en su *El arte de la pintura* que Apeles fue «el más celebrado en la antigüedad» y que «venció a los que fueron antes y después dél» (lib. I, cap. 6, pág. 145). Para los antiguos y para los españoles áureos, Apeles representaba la crema de los pintores.

Además, los españoles del Siglo de Oro conocían una serie de anécdotas sobre Apeles, todas tomadas de Plinio (Brown, 1995a: 123; Portús Pérez, 1992: 368), tocantes a sus innovaciones técnicas o a sus diversas competiciones con otros pintores griegos. Entre ellas destacan las que tienen como motivo central la excelente relación del pintor con sus mecenas, Alejandro Magno. Así, encontramos frecuentemente la noticia de que Alejandro sólo permitía que fuera Apeles quien le retratara, convirtiéndole en una especie de pintor oficial: «Acertó, como dixe, Apeles a ser el mayor artífice pintor del mundo en tiempo de Alexandro el Mayor, rey de quien fue preciado y tenido en tanto, que vedó por público edito y ley que otro ninguno no lo pintasse sino Apeles solo» (Mexía, *Silva*: lib. II, cap. 18, pág. 647). Otra anécdota bastante difundida es la que narra que Alejandro le hacía frecuentemente a Apeles el honor de visitarle en su taller de pintura, donde hablaba con el pintor de cosas tocantes al arte, y donde en una ocasión Apeles llegó a corregir las opiniones del monarca con cierto gracejo (Pacheco, *El arte*, lib. I, cap. 6, pág. 145). Como se puede esperar, este tipo de anécdotas fueron muy populares en España en el contexto de la defensa del carácter liberal de la pintura, por lo que también la encontramos con en los *Comentarios* de Guevara:

Fue Apeles en su trato muy apacible: por esta causa agradó a Alexandro tanto, que muchas veces iba a la oficina de Apeles a entretener con él el tiempo: y hablando allí Alexandro algunas cosas no muy acertadas acerca de la pintura, graciosamente le persuadía a que callase, diciéndole: «Estos muchachos que están aquí moliendo colores se ríen de vos». Tanta era la autoridad que tenía él con el rey, que, aunque no muy sufrido, le osaba decir semejantes cosas. (151)





LOPE Y APELES

Para Guevara, la afición de Alejandro por este arte y por Apeles, su representante más destacado, es una prueba del carácter liberal de la pintura. En la dedicatoria a Carlos V de sus *Comentarios*, que tanto se asemeja a la de Francisco de Holanda a Juan III de Portugal (*Diálogos*), Guevara afirma que la pintura y escultura fueron

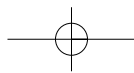
artes nobles muy estimadas de reyes y pueblos libres en las edades pasadas, de las cuales siempre los buenos juicios y entendimientos gustaron y se preciaron en gran manera, como claro nos muestra la devoción que a ellas tuvo Alexandro Magno, al cual con parecerle poco un mundo para conquistalle, se deleitó tanto de esto, que los ratos que de la guerra y el gobierno de la república le sobraron los gastó con Apeles, pintor insigne, yéndose a su oficina a verle poner las manos en sus obras. (*Comentarios*: 1)

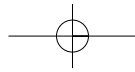
Es precisamente dentro del contexto de las citas de Apeles y Alejandro para la defensa de estas «artes nobles» donde tenemos que entender las numerosas menciones de Lope al famoso pintor griego. Y es que, si el Fénix estaba interesado e implicado en la defensa de la pintura, y si en esa defensa se utilizaban las anécdotas de Apeles, es lógico esperar encontrar las historias del pintor clásico en los textos de Lope, como de hecho sucede.

Entre estas anécdotas destaca una que le resultó especialmente atractiva al Fénix, porque combinaba la temática profesional y la amorosa, como él hacía en sus obras. Se trata de la un tanto picante historia de Apeles y Campaspe. De nuevo, la fuente es Plinio (*Historia*, lib. XXV, núms. 85-86), a quien siguen casi verbatim Francisco de Holanda (*Diálogo*: 218; 252), Guevara (*Comentarios*: 151-152), Mexía (*Silva*: lib. II, cap. 18, págs. 647-648) y Pacheco (*El arte*: lib. I, cap. 6, pág. 145). En esta ocasión, dada la singular semejanza de los textos, de nuevo muy cercanos a Plinio, bastará el segundo de ellos como ejemplo:

Y parece ser exemplo muy claro haberle Alexandro siempre hecho grandes honras, porque como oviese mandado a Apeles que le retratase una de sus amigas llamada Campaspe desnuda, por la gran hermosura suya, y sintiese haberse también enamorado de ella Apeles, se la dio en don. Gran ánimo, pero mayor la victoria de sí mismo, y no fue estimado menos en esto que en otras grandes victorias que tuvo. (Guevara, *Comentarios*: 151-152).

La intimidad entre Alejandro y Apeles llegó a tanto, y las mercedes del generoso monarca a tal punto, que Alejandro le concedió al



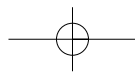


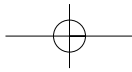
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

pintor a su amante Campaspe como merced, pese a estar también enamorado de ella. Todos los comentaristas áureos de la anécdota añaden un toque moralizante y neo-estoico, señalando que, al vencer a su apetito por la joven, Alejandro se venció a sí mismo, y que ésta fue su mayor victoria, *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, como reza el título de la comedia atribuida a Lope. Por ejemplo, según Mexía, esto «no es de contar por la menor de sus victorias, pues venciendo su voluntad y apetito, queriéndola y pareciéndole muy bien, la quitó de sí para dársela» (*Silva*: lib. II, cap. 18, pág. 648). Esta llamativa historia de amores, desnudos y grandes mercedes de un rey a un artista atrajo enormemente el interés de Lope, que parece tomar su información, ya directamente del libro XXV de la *Historia natural*, ya del resumen del mismo de la *Silva* de Mexía.

El tema de Apeles en la obra de Lope ha sido tratado brillantemente por dos de los mejores estudiosos de nuestro Siglo de Oro, los ya citados de Armas y Portús Pérez, que discrepan levemente a la hora de interpretar el sentido de las referencias al pintor griego. El erudito artículo de Frederick de Armas (1981) es una de las primeras publicaciones de este hispanista, y forma parte de una tríada que le dedicó a Lope y la pintura —junto con sus artículos sobre Lope y Tiziano (1978) y Lope y Miguel Ángel (1982)—. En su estudio sobre el pintor griego, de Armas enfatiza la frecuencia con la que encontramos a Apeles en la obra del Fénix, mucho mayor de la que presentan otros pintores contemporáneos estudiados por él —los citados Tiziano y Miguel Ángel, o el propio Rubens— (1981: 719), y posteriormente se dedica a clasificar las apariciones del pintor griego en la obra dramática de Lope. Repasando con cuidado las comedias del Fénix, de Armas encuentra en ellas varias referencias a Apeles, entre las que destacan las menciones en las que Apeles simboliza la relación entre artistas y monarcas, basada en la generosidad de estos últimos y ejemplificada por la anécdota de la bella Campaspe (1981: 725-728). De Armas le concede especial importancia a este tipo de menciones, pues considera que mediante ellas Lope saca a la palestra reclamaciones relacionadas no sólo con el estatus de los pintores, sino también de los escritores, es decir, consigo mismo.

Por su parte, Portús Pérez se centra más en el primer tipo de menciones que analiza de Armas, es decir, aquellas en las que Apeles representa el pintor por antonomasia, pues la «conversión [de Apeles] en arquetipo de pintor» (1992: 369) es lo que le interesa mayormente al erudito historiador del arte. En este sentido, Portús Pérez sigue el magisterio de Camón Aznar, para quien, aunque en Lope se pueden



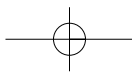


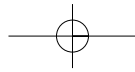
LOPE Y APELES

encontrar «todos los nombres de pintores famosos», destaca «su consagración casi exclusiva a Apeles. Para Lope, Apeles era nombre tópico en el cual resumía toda la posibilidad expresiva de gracia y de belleza» (Camón Aznar, 1945: 244). Portús Pérez demuestra esta tesis de Camón Aznar con abundancia de detalles, extraídos siempre de las comedias lopescas. En este sentido el acercamiento de Portús Pérez se asemeja en su corpus al de Armas, quien también se centraba en la producción dramática del Fénix. Con estos datos, Portús Pérez nota que Lope usa con soltura las anécdotas plinianas sobre Apeles (1992: 368), pero además que el Fénix le llega a adjudicar al griego hechos apócrifos, como una serie de cuadros supuestamente pintados por Apeles de los que no nos ha llegado otra noticia que las obras de Lope: en *Las mujeres sin honra* aparece un lienzo del griego que se asemeja a otro de Caravaggio, mientras que en *Los peligros de la ausencia* se comenta un supuesto cuadro suyo dedicado a la Desdicha en la que el personaje alegórico aparece representado sin ojos (1992: 370). Pese a que se centra en las menciones de Apeles como arquetipo de pintor, Portús Pérez también le presta atención al tema del mecenazgo, que localiza, por supuesto, en *Las grandezas de Alejandro*, en la atribuida *La mayor hazaña de Alejandro Magno* (1992: 377) y en *Acertar errando* (1999: 135).

En suma, de Armas y Portús Pérez han resaltado la importancia del tema en la obra de Lope, centrándose tan sólo en la producción dramática del Fénix. Han concluido que para Lope Apeles es un arquetipo de pintor —aspecto que enfatiza Portús Pérez—, pero también un modo de tocar temas que le interesaban al poeta, especialmente el equilibrio entre armas y amor o el de arte y naturaleza, así como el tema del mecenazgo —aspecto que enfatiza de Armas—. De hecho, a esta última cuestión del mecenazgo, estudiada magistralmente por Elizabeth R. Wright (2001) en relación a la corte de Felipe III, será a la que más atención prestemos en este estudio.

Y es que en este sentido nosotros seguimos más de cerca las opiniones de de Armas que las de Portús Pérez, pues nuestro análisis de las menciones del pintor griego demuestra que para Lope —como para sus contemporáneos— Apeles sugería inmediatamente las anécdotas sobre su relación con Alejandro y, por tanto, el tema del mecenazgo de las artes. De hecho, el propio Portús Pérez menciona que la historia de la cesión de Campaspe estaba tan difundida en el Siglo de Oro que formaba parte del folclore infantil, según se aprecia en una comedia lopesca que comentaremos más adelante, *Al pasar el arroyo* (Portús Pérez, 1992: 375). El interés de Lope por Apeles y Alejandro es perfectamente comprensible, pues de hecho para el Fénix las referencias a la pintura





ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

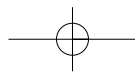
son muy frecuentemente un modo de abordar el problema del mecenazgo debido a los artistas —a pintores como Apeles, pero también a escritores como Lope—. Así lo podemos apreciar en numerosas ocasiones durante la carrera del Fénix, pero valga como ejemplo uno de los textos más autorreferentes del poeta madrileño, uno en el que pasa revista a toda su carrera profesional hasta el momento, la *Égloga a Claudio*. En esta epístola Lope describe el comienzo de su carrera en términos pictóricos:

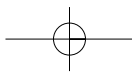
Del vulgo vil solicité la risa,
siempre ocupado en fábulas de amores;
así grandes pintores
manchan la tabla aprisa;
que quien el buen juicio deja aparte
paga el estudio como entiende el arte.
(*Égloga a Claudio*, vv. 169-174)

Estas «fábulas de amores» aluden a los romances moriscos y pastoriles de su primera etapa, pero también, sobre todo, a las comedias que el Fénix vendía al «vulgo vil» de los corrales madrileños,¹ cuya «risa» tenía que procurar el poeta para ganarse la vida. Lope disculpa esta poco decorosa dedicación haciendo un símil con el arte de la pintura, pues según el autor también ha habido «grandes pintores» que han tenido que adaptar su ritmo de producción e incluso su «arte» a las demandas del que lo «paga». Por tanto, en estos versos de Lope el tema de las dificultades económicas atrae inmediatamente al de la pintura, y éste a su vez al del mecenazgo, como se aprecia en las líneas que siguen:

Hubiera sido yo de algún provecho
si tuviera Mecenaz mi fortuna;
mas fue tan importuna,
que gobernó mi pluma a mi despecho,
tanto que sale (¡qué inmortal porfía!)
a cinco pliegos de mi vida el día.
(*Égloga a Claudio*: vv. 175-180)

¹ Lope solía llamar «fábulas» a sus comedias, como podemos comprobar, por ejemplo, en la dedicatoria de *La villana de Getafe*: «aunque éste no sea su propio lugar y más parezca carta de defensa que dedicatoria de una fábula [...]» (*Las dedicatorias*: 92).





LOPE Y APELES

El escritor tiene el mismo destino que el pintor en este sentido económico: sin «Mecenas» se tiene que abandonar al poder del «vulgo vil», del mercado. Es decir, si no le protege un gran señor, al artista no le queda otra que venderse, entregarse al avasallador poder del dinero o «fortuna».² Según Lope, este moderno Leviatán llegó a dominar («governó») su carrera obligándole a la producción desmedida, a manchar «la tabla aprisa» y a la «inmortal porfía» de escribir «cinco pliegos» de papel diarios.

Al igual que en la *Égloga a Claudio*, en las menciones a Apeles del resto de la obra del Fénix percibimos inmediatamente la relación entre pintura y el problema del mecenazgo. Tal vez la más clara al respecto sea la dedicatoria a *La madre de la mejor*, de 1621. Lope comienza esta dedicatoria a fray Plácido de Tosantos, obispo de Guadix y miembro del Consejo de Su Majestad, tocando directamente la cuestión del mecenazgo. Concretamente, el Fénix explica por qué no hay poetas célebres en España:

La causa de no haber en España poetas famosos no es, como piensa Juan Segundo Hagiense en el libro séptimo de sus *Epigramas*,

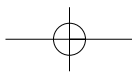
*An vero paucis cum faecunda poetis
Laudem de tumulo quaeris acerba meo,*

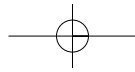
sino el poco favor de los príncipes, tan diverso del que se usa en Italia y Francia, donde todos los reyes tenían un poeta que se llamaba regio. (*Las dedicatorias*: 179)

Se trata de un tema que obsesionó a Lope: en España faltan poetas excelentes que canten glorias militares sencillamente por cuestiones económicas, porque no hay mecenazgo para ellos. El Fénix recurrirá inmediatamente al tópico de origen ciceroniano de que «la honra cría las artes» (Cicerón, *Tusculanae*: I, ii, 4), que suele aparecer con frecuencia cuando Lope trata el tema:

El disfavor enfría el calor de los ingenios, como el cierzo las tempranas flores, y así no llevan fruto; la honra cría las artes, como el arte adorna y purifica la naturaleza. (*Las dedicatorias*: 179)

² Nótese el juego de palabras, pues en estos versos «fortuna» significa primeramente «destino» y luego «dinero», polisemia que usa Lope para enfatizar la conexión entre carrera y mercado en aquellos casos en los que falta mecenazgo.





ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

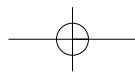
Esta reflexión general basada en un adagio (*Lazarillo*: 6; Marías, 2008) avanza hasta concretarse en el caso particular del propio escritor y su carrera literaria:

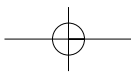
Con la rudeza de mi ingenio (en mejores años que alcanzaron los pasados versos) hubiera yo intentado alguna cosa digna de más nombre, pero viendo que los más echan por el camino cómico, he seguido con más gusto el agradecimiento provechoso que la opinión dudosa, y como un hombre que sueña, formando conceptos en figuras fantásticas. (*Las dedicatorias*: 180)

Como en la *Égloga a Claudio*, en la dedicatoria a *La madre de la mejor* Lope utiliza el tema de la falta de mecenazgo para excusarse por haberse dedicado a géneros bajos como la comedia, pues declara haber preferido el aplauso y dinero del vulgo («el agradecimiento provechoso») que la fama, sin recompensa, entre los eruditos («la opinión dudosa»). Por no contar con el apoyo de nobles y reyes, el Fénix no ha podido dedicar su ingenio a «alguna cosa de más nombre», y ha tenido que sacar los productos de su pluma a la plaza pública del mercado literario. Tras este retrato de las vicisitudes de su carrera, condicionadas por la falta de mecenazgo y el poder del mercado, Lope describe la comedia que está dedicando (*La madre de la mejor*) y remata el escrito con una mención a nuestro Apeles: “pues no a todos los pintores permitió Alejandro su imagen”. (*Las dedicatorias*: 180)

De nuevo al igual que ocurriera en la *Égloga a Claudio*, en esta dedicatoria a *La madre de la mejor* el tema del mecenazgo aparece indisolublemente unido al de la pintura y, concretamente, al de la relación entre el modelo de reyes («Alejandro») y el modelo de pintores (Apeles). Esta referencia remite al comienzo de la dedicatoria, que trataba la relación entre monarcas y poetas. Allí explicó Lope que las letras florecen en aquellas épocas y en aquellos países en que «todos los reyes tenían un poeta que se llamaba regio», al que protegían como Alejandro protegió a Apeles, príncipe de los pintores.

Como muestran estos testimonios tan semejantes, en Lope, la idea del mecenazgo y Apeles suelen ir de la mano, se diría que de modo casi automático: el nombre de Apeles dispara en el Fénix reflexiones de orden económico y profesional. Esto explica que el nombre del pintor griego aparezca en la dedicatoria de *Amor secreto hasta los celos* a su rival Góngora. Al llamar al cordobés «capellán de Su Majestad» —título que le debió de doler infinito a Lope, también capellán, pero sin puesto en palacio—, el Fénix denomina a Góngora «Apolo Apeles» (*Las dedicatorias*: 219), pues el escritor cordobés gozaba como el pintor griego del patronazgo real.



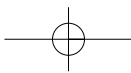


LOPE Y APELES

Teniendo en mente esta relación entre la figura de Apeles y los intereses profesionales de Lope, vamos a analizar las dos más importantes apariciones del pintor griego en la obra del Fénix —las dos comedias citadas—, mostrando cómo Lope utiliza a Apeles en su literatura. De las dos comedias sobre el tema de Apeles atribuidas a Lope, *La mayor hazaña de Alejandro Magno* es la única cuya autoría se ha discutido. No aparece en la lista de *El Peregrino en su patria* ni en ninguna de las *Partes* de comedias de Lope, en las que sí se publicó *Las grandezas de Alejandro*. En contraste con esta última comedia, *La mayor hazaña de Alejandro Magno* sólo nos ha llegado en un manuscrito con letra de mediados del siglo XVII que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid, y que atribuye la obra a Lope. Emilio Cotarelo y Mori aceptó la atribución, y consecuentemente imprimió la comedia entre las *Obras de Lope de Vega* en 1916. Pocos años después, Otto Jörder (1936: 313) secundó esa opinión, como Morley y Bruerton, que basándose en la distribución métrica de la obra confirman la autoría de Lope y datan la comedia de 1614-1618 (1968: 309).

La mayor hazaña de Alejandro Magno se basa en la celeberrima historia pliniana de la cesión de la bella Campaspe a Apeles por parte de Alejandro. El monarca macedonio aparece desde el comienzo de la obra como paradigma de la generosidad, e impulsa el celo de sus súbditos concediéndoles innumerables mercedes. De hecho, la comedia se abre con la subida al trono de Alejandro tras la muerte de su padre, y muestra cómo el joven monarca celebra su ascenso precisamente repartiendo mercedes entre los antiguos servidores de Filipo, cuya lealtad se asegura así (pág. 396). En este sentido, el Alejandro de *La mayor hazaña de Alejandro Magno* es perfectamente coherente con el modo en que Lope solía retratar al monarca macedonio en el resto de su obra. Para el Fénix, Alejandro Magno era la antonomasia de rey generoso y mecenas de las artes, como se puede ver por ejemplo en otra de sus comedias, *Lo fingido verdadero* (circa 1608) (Morley y Bruerton, 1968: 198):

GINÉS	Estando el magno Alejandro, por haber llegado a Atenas, de conocer deseoso a Tebano, un gran poeta, (que los príncipes entonces honraban los que lo eran) porque Sócrates decía que en su pluma y en su lengua consistía el alabanza de las armas y las letras [...]. (<i>Lo fingido verdadero</i> , vv. 1490-1499)
-------	--



ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

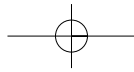
Para Lope, Alejandro pertenece y simboliza una edad de oro en la que «los príncipes [...] honraban» a los artistas, y en concreto a los poetas, y les concedían las mercedes que merecían, lo que a su vez resultaba beneficioso para esos príncipes, que así aseguraban que los artistas difundieran sus hazañas. En *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, Alejandro mantiene esta característica generosidad hasta el final de la obra, llegando a confirmarla al haber conquistado el imperio del persa Darío, pues inmediatamente reparte las posesiones del persa entre sus vasallos en forma de mercedes (págs. 428-429).

El mayor acto de generosidad del rey tiene lugar al final de la jornada tercera, cuando le concede a Apeles la mano de Campaspe, muchacha que el monarca macedonio había reservado para sí mismo y de la que estaba terriblemente enamorado. Esta trama amorosa es el hilo central de la comedia, que en la jornada primera narra cómo Alejandro encuentra a Campaspe y cae prendido de ella. Sin embargo, cuando el rey descubre que su querido pintor Apeles también la ama, experimenta una enorme lucha interior en la que su grandeza y generosidad pugnan contra sus celos y su amor por la bella Campaspe. Alejandro sale victorioso de esta lucha en lo que fue su «mayor victoria», pues decide cederle a Campaspe a Apeles, y además le concede al pintor la generosa renta de «diez mil talentos» (pág. 430), con lo que acaba la comedia.

Como se puede observar, en *La mayor hazaña de Alejandro Magno* Lope interpreta, en la línea de *Lo fingido verdadero* y de la consabida fuente pliniana, que Alejandro era un monarca particularmente generoso con artistas como Apeles. El Fénix aprovecha esta temática para defender en la obra la nobleza del arte de la pintura, tan estimado por tan gran rey. Así ocurre desde el comienzo de la primera jornada, pues Alejandro recibe a Apeles inmediatamente después de concederles las citadas mercedes a sus más destacados vasallos, Clito y Efestión:

APELES Tu majestad, señor, me dé sus plantas.
 ALE. Álzate, Apeles; pídemela mano.
 APE. Con ella al alto cielo me levantas.
 ALE. Tu pincel precio, Apeles, soberano.
 APE. ¿Quién podrá agradecer mercedes tantas?
 (pág. 397)

Alejandro honra a Apeles delante de toda la corte, y señala que lo hace porque en el pintor el monarca celebra y respeta no solamente una persona excepcional, sino todo su noble arte. Alejandro procede a explicar las razones prácticas por las que aprecia tanto a Apeles y la



LOPE Y APELES

pintura, que son las razones propagandísticas que hemos encontrado en *Lo fingido verdadero*:

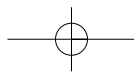
ALE. No habré yo menester que mi renombre
 escriba el tiempo en siglos dilatados
 para que al mundo mi valor asombre,
 pues han querido mis felices hados
 que tenga, Apeles, como vos, un hombre
 que mis hechos escriba señalados. (pág. 397)

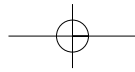
La pintura es un arte útil porque difunde la fama del mecenas que la protege, en este caso Alejandro, oponiéndose así al poder corrosivo del tiempo. Por supuesto, se trata de una capacidad que la pintura comparte con la literatura, como es tópico desde Horacio (*Carmina*: lib. III, núm. 30), y como recuerda Lope al hacer que Alejandro hable repetidamente de la pintura de Apeles en términos literarios («escriba el tiempo»; «mis hechos escriba señalados»). Posteriormente, ya en la segunda jornada, Alejandro insiste de nuevo en que incluso él, aunque cuasi divino y siempre victorioso, necesita un «historiador» que propague sus hazañas y las haga inmortales:

ALE. [...] Dime dónde ha habido
 como Homero historiador.
 Si yo tuviera tal pluma,
 fuera mi bien sin igual,
 mi valor fuera inmortal
 de mis hazañas la suma ... (pág. 408)

Lope vuelve a emplear términos literarios («historiador», «pluma») para resaltar la utilidad política de las artes, que merecen patrocinio. Sin embargo, estas palabras se refieren tanto a la literatura como a la pintura de Apeles, ya que en este caso poesía y pintura se vuelven a mostrar como artes hermanas. Además de como método para alcanzar la posteridad, *La mayor hazaña de Alejandro Magno* enfatiza el valor de la pintura como arma de propaganda política e instrumento diplomático, tal y como se usaban en el siglo XVII³. Así, un retrato de Alejandro pin-

³ Se trata de las típicas reacciones pasionales ante imágenes que han sido ya estudiadas desde varios puntos de vista (Freedberg, 1989). En concreto, son reacciones del tipo de las que Bass ha estudiado en otras comedias de la época áurea: como en ellas, en *La mayor hazaña de Alejandro Magno* el retrato de Alejandro pro-





ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

tado por Apeles sirve para que el rey persa Darío y su mujer, Felicia, contemplen la semblanza de Alejandro, que impresiona a Darío y enamora a Felicia (pág. 441). Además, Alejandro usa otro retrato suyo, en el que Apeles le retrató furioso, para intimidar a las ciudades griegas y convencerlas de que no vuelvan a rebelarse contra él (pág. 412).

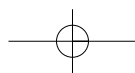
Estos paralelismos entre la pintura de Apeles y la literatura de escritores como Lope aclaran el interés profesional del Fénix por el tema de Alejandro y Apeles: si pintura y literatura eran iguales, también lo debía ser su recompensa, por lo que los escritores modernos debían ser tratados como lo fue Apeles, que recibió de Alejandro innumerables mercedes. De hecho, las concomitancias entre el personaje del pintor griego y el escritor modelo del Siglo de Oro —que Lope consideraría encarnar— se vuelven a hacer evidentes en otras ocasiones durante *La mayor hazaña de Alejandro Magno*. Por ejemplo, debemos considerar que, ante una campaña militar inminente, Apeles muestra dominar tanto las armas como las letras, y recibe por ello una nueva merced de Alejandro:

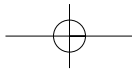
APE.	Gran señor, aunque tu alteza me honra por el arte vida, también este pecho encierra valor para ser soldado y defender tus fronteras.
ALE.	Capitán os hago, Apeles. (pág. 398)

Lope también había servido al rey en los campos de batalla, como no se cansaba de recordar en su obra, y debió de pensar que él también tenía que ser honrado no sólo por su «arte», sino por su «valor para ser soldado».

En contraste con *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, no existen dudas sobre la autoría de la otra comedia que Lope de Vega dedicó a la relación entre Alejandro Magno y Apeles, *Las grandezas de Alejandro*. Esta obra data de 1604-1608 (Morley y Bruerton, 1968: 202), y fue publicada por el propio Lope en la *Parte XVI*, en 1621. La comedia —mejor «tragicomedia», que es como la denomina Lope— se abre en la corte del rey Filipo II de Macedonia, monarca que prepara la invasión de Asia. En este contexto, la presentación del personaje de

voca en los que lo contemplan «desire [and] rage», respectivamente (Bass, 2008: 1). Además, estas reacciones ante un retrato de Alejandro están basadas en una anécdota que narra Plutarco (Alberti, *On Painting*: 60).



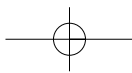


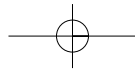
LOPE Y APELES

Alejandro es inesperada y bastante original. Al conocer la existencia de la inminente expedición, el joven Alejandro llora porque supondrá que tendrá que dejar atrás a su amada Campaspe (jorn. I, vv. 78-88). Estas muestras de tristeza sirven para enfatizar el amor de Alejandro por la bella Campaspe, que será muy importante para el desarrollo y mensaje de la obra. Sin embargo, semejante sensibilidad amorosa no le impedirá al príncipe macedonio mostrar también sus deseos de conquistar Asia junto a su padre. Tal ambición de grandeza del futuro Alejandro Magno se verá explicada y confirmada cuando Olimpia, su madre, le informe de que Alejandro es en realidad hijo de Júpiter, rey de los dioses:

OLIMPIA Júpiter Dios inmortal,
¿no es padre mas principal
que de la tierra ninguno?
ALEJANDRO ¿Júpiter? ¿Cómo?
OLIMPIA ¿Tu ignoras
que los Dioses han gozado
mugeres?
ALEJANDRO ¿Que me ha engendrado,
madre, el mismo Dios que adoras?
OLIMPIA Júpiter te ha dado el ser.
Alexandro con que viues,
diuino valor recibes
de su diuino poder,
Mira si es la obligacion
que tienes para actos viles.
ALEJANDRO Si de la sangre de Aquiles,
de Pirro, y de Agamenón,
tanto se precian agora
mil Macedones, y Griegos,
desde los Troyanos fuegos,
¿qué harè yo de vn Dios señora?
Y no Dios de humilde esfera,
si no el mayor, dadme madre
los pies por tan alto padre.
(I, vv. 245-266)

Alejandro confirma sus altos pensamientos agradeciéndole a su madre tan ilustre linaje, que le sitúa por encima de «mil Macedones y Griegos» y que augura hazañas futuras. Poco después, el traidor Pausanias mata a Filipo, para vengarse de que Filipo no hubiera castigado una ofensa que le habían hecho a Pausanias en la corte. Con esta muerte Alejandro queda como nuevo rey y se apresta a conquistar Asia.





ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Antes de partir, Alejandro se despide de Campaspe, que según el cortesano Lisímaco es la mujer que más ha querido el flamante monarca:

LISÍMACO Yo no le he visto querer,
no por la fe de quien soy,
a muger con tal extremo,
eres la vida que viue,
mas a verle te aperciue.
(I, vv. 511-515)

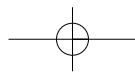
En su entrevista con Campaspe, Alejandro confirma personalmente este amor, expresando sus deseos de contar con un retrato fiel de su amada que le consuele mientras está lejos de ella. Por ello, le encarga a su pintor Apeles el lienzo, y al escultor Lisipo un busto de la bella:

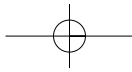
ALEJANDRO [...] llama a Apeles,
Retrate de mi Campaspe
la celestial hermosura,
mientras haze su figura
Lisipo en marmol, o jaspe.
(I, vv. 556-560)

Así entra en escena el famoso pintor griego, que Alejandro alaba inmediatamente como capaz de competir con su arte con la propia naturaleza:

ALEJANDRO Apeles no ay que aduertirte
oy las estrellas, las flores
Pintas al cielo, y al suelo,
oy al mismo Sol retratas,
tu fama Apeles dilatas
con admiracion del cielo.
Oy de la naturaleza
has de ser competidor.
(I, vv. 573-580)

Sin embargo, la belleza de Campaspe impresiona también al pintor, que se enamora rápidamente de ella, situación que crea el problema central de la tragicomedia: el triángulo amoroso Alejandro-Campaspe-Apeles. Para explicar el origen del problema, su súbito enamoramiento, Apeles insinúa que el oficio de pintor que desempeña, que le hace especialmente sensible a la belleza, es lo que hace que no pueda resistirse a la bella joven (jorn. I, vv. 600-607). La consecuencia de esta atrevida opinión de Apeles es que el pintor merece a Campaspe más que el





LOPE Y APELES

propio Alejandro, porque Apeles sabe apreciar mejor lo que ella vale. El monarca parece entenderlo, y se entristece al notar el enamoramiento de Apeles: «De ver a Apeles turbar / me pesa» (jorn. I, vv. 620-621). Tras ello Alejandro expresa ante los presentes sus sentimientos, y decide que Apeles debe dejar el retrato:

ALEJANDRO Amigos perdido soy,
por la luz conozco el fuego.
Viue Iupiter sagrado
que de retratar Apeles
a Campaspe, los pinzeles
el ciego amor le ha tomado.
Y la ha pintado en su cara,
de suerte que he visto en ella
que està muriendo por ella.

EFESTIÓN Deue de ser que repara
En su mucha perfeccion

ALEJANDRO De parar, y reparar
he perdido con mirar
lo mejor del coraçon.

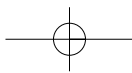
APELES Dexa Apeles el retrato,
Pues no quieres que le acabe?

ALEJANDRO No sabras.

APELES El cielo sabe
que me ha sido el arte ingrato.
Ciego de tanta hermosura.
(I, vv. 636-654)

Los protagonistas insisten de nuevo en la relación entre el arte de la pintura y el amor, porque pintar implica poseer capacidad de apreciar la belleza, y el amor, como afirmó platónico Lope en muchas ocasiones, es deseo de hermosura. Sería tentador hacer aquí una comparación de Apeles con la imagen de sí mismo que tenía el Fénix, que era la de una persona nacida bajo el signo de Venus e inclinada irremediablemente a amar, en parte por su habilidad con los versos, que no dejan de ser otra manera de apreciar la hermosura. Sin embargo, la escena no permite llevar esta analogía más allá del terreno de la hipótesis, pues el verdadero énfasis textual se encuentra en la liberalidad de Alejandro, que tras darse cuenta de que Apeles está enamorado de Campaspe cede a la joven a su pintor:

ALEJANDRO Muestra a ver, no le parece,
mas no es mucho si se ofrece
aqui como en niebla oscura.
Porque si el alma te viera



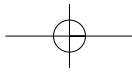
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

adonde le has retratado
 Apeles con mas cuydado,
 yo se que se pareciera.
 APELES Señor.
 ALEJANDRO No me des disculpa,
 de amar, ni de aborrecer,
 que si culpa puede auer,
 yo soy quien tiene culpa.
 Mas porque veas que soy
 mejor pintor con el dar,
 que tu para retratar,
 el original te doy.
 Mira si soy liberal,
 y no a tu pinzel ingrato,
 pues que te pago el retrato
 con darte el original,
 alla despacio procura
 Retratarla que ha de ser
 tu muger.
 CAMPASPE ¿Yo su muger?
 ALEJANDRO Cuelga esta rica pintura
 entre tus quadros, o Apeles.
 APELES Es tu grandeza, o es ira.
 ALEJANDRO Que soy Alexandro mira.
 (I, vv. 657-682)

El enamoramiento ha turbado tanto a Apeles que no ha sido capaz de hacer bien el retrato que le encargaron, ante lo que Alejandro indica que el verdadero y fiel retrato de Campaspe se halla en el alma del pintor, que ha guardado en ella su imagen al enamorarse, como pedía el tópico platónico. Ante la evidencia, Alejandro ostenta su liberalidad («mira si soy liberal») regalándole a Apeles el «original», es decir, concediéndole la muchacha, ante el estupor de Apeles, que no sabe si su señor está jugando con él. Sin embargo, el propio Alejandro aclara la duda del pintor, indicando que no es «ira» de celos, sino su «grandeza», característica del macedonio, lo que le hace dar esta increíble muestra de liberalidad: «que soy Alexandro mira».

En contraste con el estupor y alegría de Apeles, Campaspe reacciona con tristeza. La bella explica sus sentimientos diciendo que ha bajado de categoría social, por pasar a ser, de futura esposa de un rey, a mujer de un simple pintor:

ALEJANDRO Lloras Câpaspe?
 CAMPASPE ¿No quieres
 que sienta perderte?

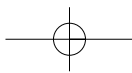


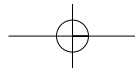
LOPE Y APELES

ALEJANDRO No,
pues Apeles te ganó.
CAMPASPE Mira que Alexandro eres,
mira que sin esto es ley
justissima, mi dolor,
pues vengo a ser de vn pintor
quando fuy Reyna de vn Rey.
(I, vv. 702-709)

El despecho de la bella esconde una concepción de la pintura como arte baja, implícitamente mecánica, y, en todo caso, muy inferior socialmente a la realeza. Los personajes tienen que responder a estos argumentos, y Lope aprovecha la ocasión para poner en boca del generoso Alejandro una apología de la pintura, arte divina y por tanto superior a cualquier otra categoría social:

ALEJANDRO Campaspe mira que el cielo
se agrauia, y su mismo autor,
porque fue el primer pintor
de la fabrica del suelo.
En dar vida, en dar belleza,
a las cosas sus colores,
mira que son los pintores
segunda naturaleza.
De vn Rey si tengo valor,
no pudieras tu emplearte
en mas leuantada parte,
que en el alma de vn pintor.
Y es justo que te consueles
de ser su hermosa figura,
porque se halle tal pintura
solo en la casa de Apeles.
CAMPASPE Antes dirà quien supiere
que fui de vn Rey Macedon,
que fue por mi imperfeccion
quando en su casa me viere,
Que ya no tengo valor,
pues por faltas que me hallaste
a adereçar me embiaste
a la casa de vn pintor.
ALEJANDRO Mas antes dirà quien vio
que tu amor me sasisfizo,
que si Alexandro te hizo
Apeles te reparó.
Estima el arte diuino,





ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

bien casas, tu boda apresta,
ve con Dios.
(I, vv. 712-742)

La decisión del generoso Alejandro ya no admite réplica, y es que ha construido su defensa de la pintura sobre un argumento religioso, la idea de Dios como pintor del mundo. Es una tesis que el propio Lope usaría en su defensa de la dignidad del arte pictórico en su «Deposición» de 1629 en el contexto de la polémica de la alcabala, declaración recogida por Carducho:

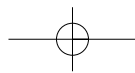
Y ha visto tener la pintura en todas las naciones políticas del mundo, así en el discurso de sus años como en los que refieren sus historias, desde que Dios le hizo, que fue el Pintor primero de su fábrica y de la formación y simetría del hombre a su imagen y semejanza, que es la mayor excelencia de la pintura. (*Diálogos*: 164r)

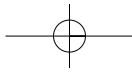
Por ello, la pintura no solamente es una «segunda naturaleza», sino un «arte diuino» que la bella Campaspe —y el auditorio y lectores de la tragicomedia— debe respetar.

Como se puede observar, *Las grandezas de Alejandro* condensa en menos de un acto la esencia del argumento de *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, la historia de Apeles y Campaspe, que simboliza la generosidad de Alejandro, modelo de príncipes, y la singular protección que este monarca le otorgó al arte de la pintura. El resto de la tragicomedia insiste en esta caracterización narrando otras «grandezas» del macedonio, muchas relacionadas con el mecenazgo debido a los intelectuales. Estas escenas ponen de relieve que la relación de Alejandro con Apeles, la primera «grandezza» que se narra en la obra, sirve de modelo y metonimia de su respeto hacia las artes en general, incluidas las letras. De hecho, en su encuentro con el cínico Diógenes, que sólo le pide que se aparte para gozar del sol, Alejandro enfatiza que respeta las «letras» —la sabiduría, pero también la capacidad de escribir— del atrevido filósofo:

ALEJANDRO No murmureys de sus letras,
porque en despreciarlo todo
su diuina virtud muestra.
(I, vv. 1105-1107)

La liberalidad del monarca sigue dominando la segunda jornada de *Las grandezas de Alejandro*, donde el macedonio usa su generosidad para





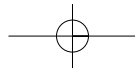
LOPE Y APELES

recompensar también a sus soldados, ante la incredulidad de los persas. Además, Lope no abandona en la jornada el tema del mecenazgo de las artes, incluyendo la noticia de que Alejandro nombró a Apeles su pintor de corte, y de que no le concedió a ningún otro el honor de pintar su retrato:

ROJANE Tantos retratos auia
de Alexandro en toda Grecia,
por lo que ya el mundo precia
su grandeza y valentia,
Que muchos malos pintores
le retratauan por ver
que ganauan de comer
con el nombre, y los colores.
Y assi Alexandro mandò
dar licencia solo a Apeles,
de cuyos raros pinzeles
este retrato saliò.
(II, vv. 549-560)

El famoso retrato de Alejandro por Apeles tiene aquí dos funciones políticas semejantes a las observadas en *La mayor hazaña de Alejandro Magno*: el cuadro enamora a la reina de las Amazonas y atemoriza a Darío, rey de los persas, efectos con los que Lope pone de relieve la importancia que las artes tienen para el oportuno gobierno de los imperios. Este respeto que en *Las grandezas de Alejandro* muestra Alejandro por las artes no se limita a Apeles y a la pintura, sino que también se extiende a la literatura, como se desprende de la escena en la que el monarca macedonio visita la tumba de Aquiles. Allí, Alejandro llora el carecer de un escritor como Homero que cante sus hazañas como el vate ciego cantó las de Héctor y Aquiles, inmortalizándolos:

ALEJANDRO No embidio que a Hector diesses
la muerte, ni tus hazañas,
ni que en naciones estrañas
gloriosa tu espada hiziesses.
Embidio que ayas tenido
aquel diuino Poeta
Homero, a quien no sujeta
tiempo, embidia, muerte, oluido.
Por Coronista famoso,
pues con su verso diuino
a hazer inmortales vino
Tu fama, y nombre dichoso.
(II, vv. 639-650)

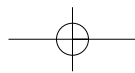


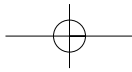
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

La escena está subrayando, por supuesto, un nuevo beneficio político de las artes, el inmortalizar las hazañas de los príncipes, pero lo que destaca de este parlamento son los términos en que Lope elige representar el oficio de Homero, a quien define como un «coronista famoso» que hace inmortales a los héroes con su «verso diuino». Es decir, debemos interpretar el parlamento de Alejandro como una muy actual referencia lopesca al tema del mecenazgo debido a los poetas y, más concretamente, a la «pretensión antigua de coronista» que albergaba el propio Lope, que también operaba, como Homero, con «verso diuino» —era poeta—. La insistencia de Vitelo —cortesano de Alejandro— en la palabra «coronista» unos versos más adelante nos confirma la importancia que el Fénix le debió de atribuir a la referencia a la política de mecenazgo de los Austrias:

ALEJANDRO	<p>por mas que Aquiles hiziera, si Homero no lo escriuiera, ya se empeçara a olvidar. Y de aqui a vn siglo presuma que no huuiera del memoria, porque tanta fama y gloria deue su espada a su pluma. Dadme esas flores que quiero cubrir el sepulcro adonde el tiempo veloz esconde tan gallardo cauallero. Coronad con esos ramos soldados al grande Aquiles, que no son embidias viles estas con que aqui lloramos, Sino de grandeza llenas, con que la virtud nos llama, si ay pluma que nos dè fama, que en vn siglo ay vna apenas.</p>
VITelo	<p>No digas esso señor, que por muchas q ay en Grecia en tu campo ay quien se precia de Coronista mayor. Y no este solo, que ay mil. (II, vv. 653-676)</p>

Alejandro llora impotente, porque considera que aunque sea tan valeroso como Aquiles y obre hazañas semejantes a las del mítico guerrero aqueo, sus gestas serán olvidadas porque en su tiempo no existe un autor que las celebre, ya que, según entiende Alejandro, es a la





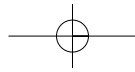
LOPE Y APELES

pluma de Homero, no solamente a su espada, a quien Aquiles debe la fama. El macedonio repite dos veces el concepto, resaltando su importancia: «porque tanta fama y gloria / deue su espada a su pluma»; «si ay pluma que nos dè fama». Ante las declaraciones del desconsolado monarca, Vitelo le reprende, recordándole que hay un escritor en el ejército alejandrino que tiene el oficio de «Coronista mayor», y que por tanto este autor tiene por cometido inmortalizar los hechos bélicos del rey de los griegos. Es más, según Vitelo no sólo está éste, sino que existe entre los griegos toda una legión de poetas («que hay mil») dispuestos a ejercer el oficio de cronista. Ante estas objeciones, Alejandro se ve obligado a explicar lo que quería decir al quejarse de falta de poetas y coronistas. Se trata de unos versos que resultan enormemente significativos al examinarse en el contexto de los intereses profesionales de Lope y de la imagen que el Fénix presentaba de sí mismo:

ALEJANDRO	Vitelo escriuir a todos, se concede de mil modos, pero es vn cansancio vil. Quando no es con perfeccion el Poeta ha de nacer,
VITELO	En que se han de conocer los que verdaderos son?
ALEJANDRO	En el arte y natural que hazen las obras perfetas, y en que todos los poetas de aquel solo digan mal, Porque es mas claro que Apolo, que no le yguala ninguno, quando todos se hazen vno para perseguir a vn solo. (II, vv. 677-691)

Según Alejandro, cualquiera puede escribir, pero esto sólo produce en los lectores «cansancio vil», no inmortalidad del héroe cantado, pues solamente se puede llamar poeta a aquel que nazca con talento natural para serlo. Es decir, «poeta nascitur, non fit», el poeta nace, no se hace (Ringer, 1941),⁴ puesto que si falta la capacidad innata o genio no se puede ser poeta, aunque se tenga y ostente toda la erudición y educación del mundo. Estos dos elementos, capacidad innata y educación

⁴ Este tópico era muy conocido en la España de Lope, como explica Gary J. Brown (2009: 34).



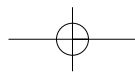
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

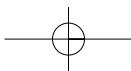
—«natural» y «arte», en palabras del propio Alejandro— son las dos habilidades que necesita el poeta, pero en este pasaje tienen un peso específico desigual, pues el «natural» es mucho más importante que el «arte», porque, recordemos, «poeta nascitur». Según el Alejandro de *Las grandezas de Alejandro*, en eso se puede conocer al verdadero poeta, en que ha nacido tal, en su «natural», además de en el hecho de que los poetastros de su tiempo le envidien y persigan.

Por supuesto, estas dos características —haber nacido poeta genio y ser objeto de la envidia de sus contemporáneos— formaban parte de la imagen que Lope presentaba de sí mismo. El Fénix siempre se consideró un poeta nato, que destacaba especialmente por su ingenio o natural (Sánchez Jiménez, 2006: 85; 89-90), y siempre juzgó que por ello era perseguido por un sinnúmero de envidiosos que carecían de su ingenio. Además, sabemos también que Lope persiguió muy públicamente el puesto de cronista real —al que tan insistentemente aluden los personajes de *Las grandezas de Alejandro*— en varias ocasiones. Por tanto, tratándose de una obra de Lope de Vega, el público de *Las grandezas de Alejandro* debió de entender en clave los pasajes citados y las alusiones al cargo de cronista, que Alejandro relaciona con el oficio de poeta: se trataba de protestas del autor, que denunciaba la incapacidad de los cronistas existentes y solicitaba el puesto para sí mismo. Sólo bajo esta luz se puede interpretar la extensa escena en la que Alejandro examina a su cronista, Demofón, criticando su ignorancia. Demofón se presenta desde el comienzo como un poeta («Salen Vitelo, y el Poeta con vn libro»), hecho que enfatiza la identificación entre cronista y poeta, y que califica por tanto al más destacado poeta del momento en el mundo real, Lope, para ocupar el puesto. A continuación, Alejandro hace que Demofón recite sus escritos sobre las campañas bélicas del macedonio, que son una epopeya del estilo de las que Lope ha escrito o está finalizando —*La Dragontea, Jerusalén conquistada*—:

DEMOFÓN Canto del hijo diuino
de Iupiter, y de Marte
las armas.
(II, vv. 706-708)

Alejandro no deja que Demofón pase adelante desde este virgiliano comienzo, y critica al poeta por haber dicho en tan sólo tres versos «un gran desatino»: haberle atribuido dos padres y haberle tachado, por tanto, de bastardo (jorn. II, vv. 710). Demofón se disculpa, y el generosísimo Alejandro decide premiarle pese a su escaso talento:





LOPE Y APELES

ALEJANDRO Prosigue, y venme a leer
 lo que escriues cada día,
 que aun sospecho que podria
 valerte mi parecer.
 Peleas?

DEMOFÓN Quâdo no escriuo
 y escriuo si no peleo,

ALEJANDRO Tengo de honrarte desseo.
 y lo pienso hazer si viuo.
 Hazle dar para papel,
 veynte mil ducados luego,

DEMOFÓN Indigno a tus plantas llego,
 ALEJANDRO Vete Efestion con el.
 assi buelue?

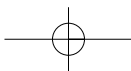
DEMOFÓN que me quieres?

ALEJANDRO La tinta se me oluidò,
 denle otros diez mil.

DEMOFÓN Si yo
 tengo de escriuir quien eres.
 Muy poco papel me has dado,
 y poca tinta señor.
 (II, vv. 733-750)

La escena toma tintas de fantasía del escritor madrileño, pues incluso a este cronista de versos tan tibios Alejandro, modelo de reyes, le trata con interés —quiere escuchar lo que vaya escribiendo— y, especialmente, con inigualada generosidad, otorgándole sumas fabulosas por el papel y la tinta que usa. La liberalidad que Alejandro mostró con Apeles la guarda también para sus cronistas y poetas.

La obra prosigue mostrando más grandezas del rey macedonio, como la de advertir a su enemigo, el rey persa Darío, de que un traidor le quiere asesinar, o la que incluye el famoso episodio del nudo gordiano, en que Alejandro muestra su arrojo y decisión en una situación difícil, o, por último, la que muestra la clemencia que usa el macedonio con los familiares de Darío vencido o con el pueblo de Jerusalén. Sin embargo, entre todas estas hazañas destacan claramente las que hemos examinado en detalle, que son las que ocupan la mayor parte de la tragicomedia: aquéllas en las que Alejandro trata generosamente a Apeles y a su cronista real. Por tanto, el análisis de *Las grandezas de Alejandro* demuestra que Lope solía pensar en el mecenazgo debido a los poetas cuando trataba el tema de Apeles, y especialmente cuando relatava la noticia de la donación de Campaspe. En esta tragicomedia, las grandezas de Alejandro del título son mercedes de mecenas de las artes, concretamente de la pintura y la literatura. El tema de Apeles y Campaspe,

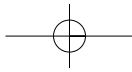


ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

la primera de sus grandezas, sirve de resumen y de anuncio del resto de las liberalidades del monarca, en una cadena que avanza desde la pintura hasta la literatura y la poesía, centrándose en la posición de cronista real: al gesto que Alejandro tuvo con Apeles sigue el que dedica al filósofo Diógenes en honor de sus letras, y luego el comentario sobre Homero, que esconde una reclamación sobre el mecenazgo a los poetas en la posición de cronista real que el propio Lope pretendía. De nuevo, Apeles simboliza para Lope el mecenazgo, que en *Las grandezas de Alejandro* toma el cariz muy concreto y actual de reflexión sobre el puesto de cronista real.

Esta conclusión es especialmente importante porque, sorprendentemente, los críticos no han incluido *Las grandezas de Alejandro* en la lista de obras en las que Lope reclama la posición de cronista real. Aparte de una serie de cartas del Fénix, los hispanistas han visto unas comedias lopescas como foros desde los que Lope solicitaba el puesto. Se trata, en orden cronológico, de *La hermosa Ester* (ca. 1610), *La fábula de Perseo* (1612-1613), *El triunfo de la humildad y soberbia abatida* (1612-1614), *El premio de la hermosura* (ca. 1614), *Los ramilletes de Madrid* (1614-15) y *Querer la propia desdicha* (1619-1620). De ellas, la que más sentido tiene en el contexto de la carrera literaria del autor es la última, que coincide con la vacante del puesto de cronista por la muerte de Pedro de Valencia, como ha estudiado Bershas (1963). Las otras comedias, que se concentran en la mitad de la década de 1610, deberían ser intentos lopescos por preparar el terreno hacia el puesto, o tal vez una solicitud para ocupar una vacante de la que no nos ha llegado noticia. *Las grandezas de Alejandro*, de fecha más temprana (1604-1608), indica que Lope ya estaba pensando en el puesto muchísimo antes, a comienzos del reinado de Felipe III y muy poco después de su choque con el cronista Antonio de Herrera.

Es decir, Lope utiliza a Apeles para reflexionar sobre su carrera profesional como escritor en general, y en particular para tratar el tema del mecenazgo debido a las artes y a su arte. Para ello, el Fénix emplea a Apeles como símbolo de los pintores y la pintura, e indirectamente de las artes florecientes. Lope dedicó dos comedias y multitud de menciones al tema de la relación entre Apeles y Alejandro Magno, y es que para el Fénix Apeles también es símbolo de cómo las artes pueden prosperar cuando los monarcas y poderosos las protegen. Por ello, Lope recuerda frecuentemente el hecho de que Alejandro hizo de Apeles su pintor real, y el único que tenía licencia para pintar su retrato. El Fénix también vuelve una y otra vez al tema de las grandes mercedes que Alejandro le hizo a Apeles, y, como símbolo de ellas, a la his-



LOPE Y APELES

toría de Apeles y Campaspe, según la cual Alejandro le llegó a ceder al pintor una bella joven de la que el monarca estaba enamorado. Lope utilizó estas menciones a lo largo de toda su carrera, pero lo hizo con especial frecuencia en momentos clave en los que buscaba con particular intensidad el mecenazgo real, y en los que reflexionó más sobre su carrera o solicitó puestos en la corte. Para Lope, el mecenazgo que recibió Apeles era el mejor modo mediante el cual el artista podía evitar la necesidad de arrojarse en brazos del insaciable mercado literario. Sin mecenas, no había arte excelente («Sin Alejandros no hay Apeles»). Sin este apoyo real los pintores, alegoría de los poetas, tenían que responder a los gustos del vulgo y trabajar a destajo para cumplir su demanda. Es decir, en las palabras ya citadas de la *Égloga a Claudio*:

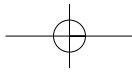
Del vulgo vil solicité la risa,
siempre ocupado en fábulas de amores;
así grandes pintores
manchan la tabla aprisa;
que quien el buen juicio deja aparte
paga el estudio como entiende el arte.
(*Égloga a Claudio*, vv. 169-174)

El mecenazgo de Apeles era el antídoto contra el «vulgo vil» y el trabajo poco cuidado, el manchar «la tabla aprisa». Sin mecenas, el dinero del vulgo, ajeno a todo «buen juicio», gobierna la pluma del desesperado artista y le obliga a la producción descabellada y desmedida. Este nuevo y ambiguo monstruo del mercado literario, que sustentaba a los artistas al tiempo que los esclavizaba, fue la gran creación de Lope, que también reflexionó sobre él en términos pictóricos.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

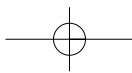
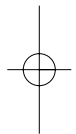
BIBLIOGRAFÍA

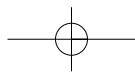
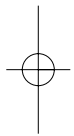
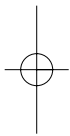
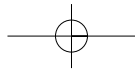
- ALBERTI, Leon Battista (1991), *On Painting*, trad. de Cecil Grayson, Londres, Penguin.
- De ARMAS, Frederick A. (1978), "Lope de Vega and Titian", *Comparative Literature* 30, págs. 338-353.
- De ARMAS, Frederick A. (1981), "Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid: Edi-6 (719-732).
- De ARMAS, Frederick A. (1982), "Lope de Vega and Michelangelo", *Hispania* 65 (172-179).
- BASS, Laura S. (2008), *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- BERSHAS, Henry N. (1963), "Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler", *Hispanic Review*, 31 (109-117).
- BROWN, Gary J. (2009), "Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: The Dedicatory Epistle to Arguijo (*Rimas*, 1602)", *Hispanofila* 156 (29-49).
- CAMÓN AZNAR, José (1945), "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega", *Revista de ideas estéticas* 9 (233-274).
- CARDUCHO, Vicencio (1633), *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez.
- CICERÓN, Marco Tulio (1984), *Tusculanae disputationes*, ed. de Michelangelo Giusta, Turín, Paravia.
- FREEDBERG, David Adrian (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago University Press.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef (1976), *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford, Phaidon.
- GUEVARA, Felipe de (1788), *Comentarios de la pintura*, ed. de Antonio Ponz, Madrid, Jerónimo Ortega.
- HOLANDA, Francisco de (2003), *De la pintura antigua, seguido de "El diálogo de la pintura"*, trad. de Manuel Denis, 1563, ed. de F.J. Sánchez Cantón, Madrid, Visor.
- HORACIO FLACO, Quinto (1988), *Carmina / Odas*, ed. de Jaume Juan, Barcelona, Bosch.
- JÖRDER, Otto (1936), *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemeyer.
- LAZARILLO DE TORMES, 1554, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1999.
- MARIAS, Fernando (2008), "La honra cría las artes", *Primeras noticias. Revista de literatura* 234 (17-18).
- MEXÍA, Pedro (1989), *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- MORLEY, S. Griswold. y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de M.R. Cartes, Madrid, Gredos.
- PACHECO, Francisco (2001), *El arte de la pintura, 1649*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra.

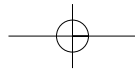


LOPE Y APELES

- PLINIO SEGUNDO (1952), C., *Naturalis Historia IX. Libri XXXIII-XXXV*, ed. Harris Rackham, Cambridge, Harvard University Press.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1992), *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Universidad Complutense.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1999), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- RINGER, William (1941), "Poeta nascitur, non fit: History of an Aphorism", *Journal of the History of Ideas* 2 (497-504).
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis.
- VEGA CARPIO, Lope de (1975), *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. de Thomas E. Case, Madrid, Castalia.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Égloga a Claudio*, 1632, en *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998 (696-717).
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero* (1992), ed. de Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las grandezas de Alejandro* (1621), en *Décimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, fols. 186r-212v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La mayor hazaña de Alejandro Magno* (1919), en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). Obras dramáticas. Tomo II*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (396-430).
- VEGA CARPIO, Lope de, *El premio de la hermosura* (1621), en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, fols. 1r-21r.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Querer la propia desdicha* (1621), en *Decimaquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, fols. 25v-46v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los ramilletes de Madrid* (1618), en *Doce comedias de Lope de Vega Carpio sacadas de sus originales. Oncena parte*, Barcelona, Sebastián de Comellas, fols. 51r-72v.
- WRIGHT, Elizabeth R. (2001), *From Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press.







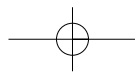
© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

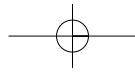
**LOPE DE VEGA'S LETTERS:
 A COMMENTARY ON LOVE AND SEXUALITY
 AGAINST THE BACKDROP OF POST-TRIDENTINE SPAIN**

María del Pilar CHOUZA-CALO
University of California, Santa Barbara

Sixteenth-century Spain is a period that will always be inextricably linked to the Counter-Reformation movement, whose primary purpose was to reassert its moral and social control over the faithful. The incessant attacks from protestant reformers and the myriad of transgressions that were taking place during this time marked the urgency with which the Church had to reassert its dogmas. This is the highly surveilled and even hostile environment that ensued when Lope de Vega spoke about desire in the letters addressed to his patron, the Duke of Sessa. In the *Epistolario* (1605-1633), we witness a man who is apparently writing without any restraint, revealing the scars of someone who knows too well both the shortcomings and virtues of love. The letters are charged with strong erotic and emotional content, which makes them the more alluring to the reader, especially when we are witnesses to this man's inability to quell his erotic desires and becomes mired in Sessa's personal affairs. The advice rendered is modeled after his own experiences with love, women, and relationships, and as a result, it is my contention that the numerous opinions and comments about love that Lope carefully disperses and intertwines throughout the *Epistolario*, comes in conflict with the conservative religious based discourse on sex that is enforced during the atmosphere of the Counter-Reformation and during the Post-Tridentine period. In fact, his personal views on desire propound an indirect confrontation with the new discourse on sexual morality and behavior that is being modeled after the Council of Trent.

With the enactment of new canon laws, which mainly targeted the sacraments of matrimony and confession, the Council of Trent granted priests and other ecclesiastical officials control over the faithful and the individual conscience unlike before. Through both of these sacraments,





MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO

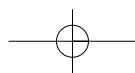
the Church started to conjure a new discourse on sexuality, which slowly took shape after the Council of Trent. For example, during the Council's fourteenth session, held on November 25, 1551, under the heading, "*Doctrina de los Santísimos Sacramentos de la Penitencia y Extremaunción,*" the sacrament of confession was thoroughly addressed. Chapter 5, entitled "*De la Confesión,*" enumerated the steps to follow when confessing. For example, the Council compares the authority of the priest to that of a judge who assesses the confessed sins in order to offer a proper penance: "Jesús [...] dejó los Sacerdotes sus vicarios como por presidentes y jueces a quienes se denunciassen todos los pecados mortales en que cayesen los fieles Cristianos" (*El Sacrosanto, 1787: 176*). One of the ways these "judges of the soul" were to appraise the faithful was through a meticulous confession, aimed at making them aware of the gravity of their sins and immoral acts:

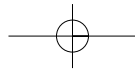
Es necesario que los penitentes expongan en la Confesión todas las culpas mortales de que se acuerdan, después de un diligente examen, aunque sean absolutamente ocultas

[...] pues algunas veces dañan éstas más gravemente al alma, y son más peligrosas que las que externamente se han cometido.
(*El Sacrosanto, 1787: 176-77*)

The confessional gradually became a "forum of conscience" (Haliczer, 1996: 86). Confession became the most favorable venue for the Church to promulgate an acceptable discourse on sexuality and morality, thus resulting in the formulation of limits on sexuality. It was in the confessional where priests closely monitored and assessed people's behavior and thoughts, especially those that could be a threat to chastity or were simply deemed to be unacceptable. Without any doubt, sex and female-male relations became the primordial topic of concern.

The Council of Trent also made new provisions under the heading, *Decreto de reforma sobre el Matrimonio*, which reads: "Manda en este objeto [...] primero que se contraiga el Matrimonio, proclame el cura propio de los contribuyentes públicamente por tres veces [...] y hechos estas amonestaciones se pase a Celebrarlo a la faz de la Iglesia" (*El Sacrosanto, 1787: 375-77*). The normative aspect of this decree stipulates how the sacrament of matrimony is to be properly celebrated. Prior to the ceremony, the parish priest makes an official public announcement of the two individuals who are getting married in order to prevent either one of them from committing adultery, bigamy, or incest. The decree then enumerates certain stipulations: clandestine matrimones,





LOPE DE VEGA'S LETTERS

once consider legal, now would be grounds for excommunication.¹ Also, couples are prohibited from living together in the same house after marriage unless the priest has previously blessed them. In addition, living in sin with a concubine was also a serious punishable act. The Holy Office fervently prosecuted such acts as immoral, because they were deemed as threats to the sanctity of marriage.

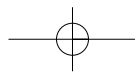
Besides the Tridentine decrees, religious manuals and treatises of the time also addressed sexual behavior. In *Segundo tomo de la perfección del cristiano en los estados y oficios de las tres repúblicas, seglar, eclesiástica y religiosa: tratase más particularmente de la seglar* (1613), Luis de la Puente discusses the importance of virginity,² and warns against the dangers of carnal desires. For example, succumbing to the delights of the flesh prevented one from attaining a state of perfection and purity, and thus, it was a grave sin for the soul:

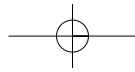
La concupiscencia de la carne brota dos géneros de aficiones [...] aficiones desordenadas, que su semilla de gravísimas tentaciones. Las primeras son los furiosos apetitos de los deleites sensuales, en que se ceban la gula y la lujuria. (De la Puente, 1613: 283-84)

With regards to marriage, De la Puente concludes by saying that the sacrament is a “remedio y medicina de la concupiscencia carnal, que ha quedado desenfrenada, y si no tuviera este medio lícito (se despeñará en los ilícitos)” (De la Puente, 1613: 695-96). This leads to the discussion of the sexual act itself. By contrast, fray Fernando Ortiz Lucio's manual is more direct. In a chapter entitled “fornicar”, he warns: “Nota, que la fornicación simple es pecado mortal, y contra ley natural, que dice, que cada uno crie bien su hijo, y con amor, y ese no puede haber siendo incierto el hijo: y es incierto, cuando es de fornicación, y de mujer ramera” (Ortiz Lucio, 1603: 157). He also warns against sodomy and bestiality, both of which were considered to be lewd and

¹ “Los Matrimonios clandestinos que son matrimonios legales y verdaderos en su tiempo” son condenados por el Concilio de Trento y “Los condena en excomunió el Santo Concilio” (*El Sacrosanto*, 1787: 374).

² Luis de la Puente addresses the topic of virginity as follows: “antes de casarte conserva tu virginidad, y después de casado guarda la castidad propia de tu estado. La cual puede peligrar por los dos extremos viciosos de amor demasiado, o aborrecimiento, y enfado [...] El primero es más frecuente, y consiste en el uso desordenado de los deleites del matrimonio” (De la Puente, 1613: 742).





MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO

immoral, and even prosecutable offenses.³ Ortiz Lucio's commentary on sexual behavior echoes numerous theological manuals and treatises written during after the Council of Trent. Along with the Tridentine decrees, religious literature formulates a repressive discourse on sexuality that differs from Lope's, which is embedded throughout the advice he offers in the missives addressed to the Duke of Sessa.

So, how exactly does Lope's commentary on love and sex, present throughout the *Epistolario*, differ from the Counterreformation and post-Tridentine discourse on sexuality that has been noted? The most significant difference is Lope's assertion that the enjoyment of the flesh is an essential component of love:

Amor, definido de filósofos es deseo de hermosura; y de los que no lo somos es deleite añadido a la común naturaleza de los hombres; que bien vemos que sin amor apetece un hombre el ayuntamiento y brazos de una mujer. (Letter 331)

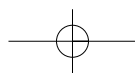
This view, which persists throughout the *Epistolario*, contradicts what the Church considers to be a sinful act and, ultimately, a hindrance to the soul. In another letter, Lope favors sexual freedom over a repressed attitude towards sex:

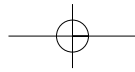
Pluguera a Dios que durara el uso antiguo, en que andaban los hombres sin calzones con unos sayos largos, sin reparar las mujeres, cuando se sentaban, en los descuidos de la camisa; ya no es tiempo de esta quietud. (Letter 202)

Making such an admission undoubtedly challenged the Church's stance on sexual behavior and morality. But Lope's remarks nuance orthodox doctrines on love and sexuality, treating them as complex emotions, present in every human being:⁴

³ "Nota que también se veda aquí la sodomía y más la bestialidad, que es mayor pecado, que Dios siendo juez castigó con rigor, y nota que la sodomía causa irregularidad [...] y lo mismo es, de la bestialidad y por este pecado merecen pena de quemarlos: y la *molice* y actos impúdicos, aunque es, especie de sodomía, no lo castigan sino con galeras: y a los frailes en esto incorregibles les dan galeras" (Ortiz Lucio, 1603: 158).

⁴ This is an example of the lascivious advice Lope offers Sessa, and thus contrary to the Church's teachings: "¿porqué no se entretiene y busca dónde le diviertan? [...] no padezca más Vex., Señor, sino háganse estas amistades, y cobrarse en una noche lo perdido en tantas" (Letter 307).





LOPE DE VEGA'S LETTERS

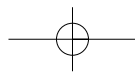
Aunque no la vemos, sabemos de cierto que todos tienen su carne, y que sólo está la dificultad en quitar la hojaldre; carne tengo yo, Señor excm., si bien de días a esta parte no la ejercito; y por la opinión de Nerón, todos son igualmente lascivos, que solo está en saberlo encubrir unos más que otros: lo que en nuestra religión se dirá bien sufrir o resistir. (Letter 198)

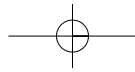
The perversion of love is further expanded by a cluster of related themes, jealousy, melancholy and adultery. Unfortunately, all of these are still a part of Lope's life, despite his status as priest, and due to his involvement with certain women after his ordination:

Ya estos delitos míos corren con mi nombre, gracias a mi fortuna; que no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruseñores, tengo más voz que carne. Veinte días hablé con La Loca, y lo he pagado hasta en mis descendientes, como pecado original. (Letter 263)

Thus, this attests to this priest's current and continuous promiscuity. The advice the letters offer is comprised of an array of comments intended to counsel the Duke on love and relationships. Moreover, Lope ends up becoming the spectator of Sessa's multiple conquests, more like a jealous voyeur by commenting on his patron's love triumphs: "Mucho me alegra el estado de Vex., Señor, y que se haya rendido esta persona sin que se pierda de la reputación un átomo" (Letter 151). He credits this to the advice offered based on his personal experiences: "[...] ha sido verdad todo lo que yo dije, para que Vex. crea que yo me valgo de las experiencias en todos los encarecimientos de estos sucesos" (Letter 151).

Throughout, Lope's adulterous and immoral recommendations are concealed as a manual on the art of love: "y obedezca, pues soy su Ovidio hasta el postrer capítulo de este *Arte amandi*" (Letter 105). This self-appointed Ovid informs his patron that love is not for cowards, and that one should be able to enjoy sex without guilt: "entrar sin miedo, hablar sin recelo, gozar cuando hay deseo, y no salir sudando; que como no es sermón, no puede un hombre rebozarse tanto, que no le resulte algo de aquello que tan mal se cura" (Letter 202). Instead, he suggests that Sessa be strong and persistent in the game of love where deception is even permitted: "amando, lo mismo es mentir que decir verdad" (Letter 295). Most importantly, there are no absolute rules: "para el amor no hay lugar excusado" (Letter 348), except knowing when to let go:





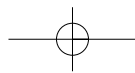
MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO

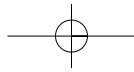
Señor, brazos hay, bocas, gustos, amores, regalos, piernas y diligencias; el daño está en no querer dejar de querer ni tomar resolución, pues aun el mismo cielo quiere disposición en un alma para que obren sus auxilios. (Letter 269)

Sessa is further instructed to be insincere with women: “la condición de la mujer es naturalmente temerosa, y con poca falsedad la tendrá segura” (Letter 308). As a result, he is persuaded to be deceitful, “engañemos a todos, que muy bien hace: porque amando no hay gusto como fingirse triste y estar alegre, gozar y negarlo y andar falso con todos” (Letter 301). This last advice is perhaps the most useful, because while one is to surrender to the pleasures of love, one must also be prepared to protect oneself by being deceitful. Deception and knowing how to conceal one’s true feelings are crucial defense mechanisms that are needed in order to avoid suffering from love. These are by far the most important aspects of Lope’s recommendations about how to love. For this reason, Sessa is cautioned about the dangers intrinsic in the vulnerable state of the lover since desire can result in an unrestrained passion where the individual is left to suffer. Lope warns his patron about such ill effects and advises him to be cautious when revealing his feelings: “[...] vaya en este amor suyo regido por entre ambos a cautela, haciendo algunos olvidos de en cuando en cuando; que si siempre está mostrando el alma con tan vivo efecto, descuidará mucho la parte amada” (Letter 308). He insists that honesty is not necessary for love, because the pleasure inherent in love is not compromised: “que no se ha de decir todo a los brazos, pues no importa al gusto” (Letter 375). This is a valuable lesson: one must love with caution, and who is there better than Lope for advice on this matter?

Yo, Señor, no estoy desengañado, porque con la experiencia de los años, y la que esta materia tengo, he sacado en limpio que no hay cosa más lejos de la verdad que lo que una mujer dice, ni más cerca de lo que siente de lo que niega. (Letter 110)

In knowing how women behave toward men, Lope is more assertive when counseling Sessa regarding his mistresses: “Vex. no vuelva más a ser Adán de esta culebra engañosa, ni se deje vencer de cortesías y falsedades” (Letter 143). He counsels his patron to leave them in order to overcome love: “que en estas materias quien no huye, no vence” (Letter 143). He even instructs Sessa on how to leave a woman: “para huir de una mujer no hay tal consejo como tomar la posta en otra” (Letter 271). Considering many of love’s contradictions, someti-





LOPE DE VEGA'S LETTERS

mes leaving a woman can cause even more anguish, and for this reason, Lope advises Sessa the following:

Vex. no intente ausencia, que es darle mayor venganza; que lo que se ha de hacer si persevera, no es eso, pues cuanto más fuere sentimiento en Vex., tanto más ha de ser en ella satisfacción, que es justo huir de que la tenga. (Letter 168)

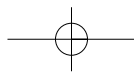
In another letter, Lope gives similar advice on how to end a relationship: "no intente violentamente dejarla, porque ha de percer de pena y abrasarse de celos; mire que creo que le adora, y que el inmenso amor que la tiene hace que todo le parezca lo que a mí con los antojos que escribo" (Letter 254). Knowing when to leave a woman is as important as knowing how to court her. Otherwise, one will suffer an unbearable heartbreak.

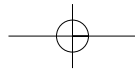
Concerned about the Duke's apparent inexperience with women, this loyal secretary is constantly warning him about the possible dangers involved in amatory endeavors. For this reason, Lope finds it especially important to instruct his student on how to behave with women. A key and valuable lesson is that when it comes to women, anything is allowed, even if that means misleading them:

Vex. se olvide, por Dios, un instante de que es hombre, y póngase un entendimiento de mujer, apasionado, celoso, y que no tiene otro bien, y luego piense qué diligencias haría para que fuese este bien suyo, solo y tenerle seguro, y luego condene a mi Señora en lo que fuere su gusto; que yo, con lo poco que [he] leído en la escritura sagrada, hallo que las más de las sentencias que daba Dios era poniendo a los reos de los delitos por jueces, encubriéndoles que se las daban a sí mismos. (Letter 69)

On another occasion, Lope strongly recommends Sessa to leave Jacinta, even if it is against his wishes, and most importantly, to hide his true feelings: "me parece encubrir el sentimiento lo más que fuere posible, porque de hacer demostraciones, viene a ser la voluntad menos en quien se asegura del estado de quien las hace" (Letter 165). The ability to not disclose all of his feelings toward women is a vital lesson on which Lope insists on transmitting throughout the letters. Otherwise, it will lead to suffering. Nevertheless, this does not impede one from partaking in the pleasures of love, because one has to learn how to love with the body and separate it from the soul:

De mis mocedades saco yo ahora un entimema: que siempre que traía harto el cuerpo, me daba menos pena el alma. No des-





MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO

confíe Vex. entre tantas ocasiones como aquí ofrecen cabellos de los que caen entre los muslos; que, donde menos imaginare Vex., le ligarán con ellos la parte esencial, que pudiera haber hecho de diamantes, al tope con lo que le cuestan los que ha dado a Jacinta. (Letter 228)

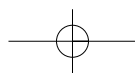
This remark evidences how Lope is able to separate the body from the soul in order to avoid suffering. For this reason, he repeatedly lectures Sessa on the importance of being more diligent so that he can hastily enjoy the pleasures of love: “Todos los que aman van por el camino real, que es entretener las horas que pueden con lo que aman; sólo Vex., Señor, va por infinitos rodeos y hace de mosquitos elefantes” (Letter 230). By focusing on the physical enjoyment of the flesh, emotional suffering can be lessened: “¿porqué no se entretiene y busca dónde le diviertan? [...] no padezca más Vex., Señor, sino háganse estas amistades, y cobrarse en una noche lo perdido en tantas” (Letter 307). Therefore, he urges Sessa to pursue as many women as possible: “Vex. se huelg[u]e lo más que pueda” (Letter 305).

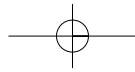
On the other hand, concerning those women who are hard to seduce, Lope suggests patience, but not to the point that it leads to anguish:⁵

En materias amorosas lo que despica no se cuenta por daño, ni se ha de creer que ha de venir a serlo, pues bien puedo yo comer de una cosa para satisfacer la hambre, sin que sea tanto que me cause enfermedad o disgustos [...] lo mejor será tener valor en esta resistencia, y confiar del tiempo, aunque es la medicina más intolerable. (Letter 237)

By assuming the role of Ovid, Lope supplies his patron with guidance on how to avoid and cure lovesickness. Also known as love melancholy, it is considered to be a serious syndrome of the spurned lover that can lead to illness even death: “[...] las últimas desesperaciones quitan la salud muchas veces, y aun se atreven a la vida” (Letter 283). According to Marsilio Ficino, the melancholic lover presents the following symptoms: “flaco, seco, pálido, o sea, un hombre melancólico y descuidado por naturaleza” (194). The main symptoms of melancholy are fear, sadness and madness (Heiple, 1983: 58).

⁵ Lope continues to be afflicted by the scorns of love: “Yo estoy con más alivio de mis males, aunque menos en los de amor, pensión de mi condición, áspera como cuartana de león” (Letter 301).





LOPE DE VEGA'S LETTERS

Regarding this serious illness of the heart, Sessa is told to avoid sad thoughts, lest he suffer the grave physical effects of melancholy. Lope provides a more succinct analysis of this illness by listing the serious side effects that ensue:

Amor ha de estar dudoso, también es fuerte caso padecer por aumentar el gusto, y tales desatinos como se suelen ofrecer en esta materia, que el menor de ellos desasosiega el alma, turba el entendimiento y acaba la salud [...] y así, tengo por felicísimo estado entrar sin miedo, hablar sin recelo, gozar cuando hay deseo, y no salir sudando; que, como no es sermón, no puede un hombre rebozarse tanto, que no le resulte algo de aquello que tan mal se cura. (Letter 202)

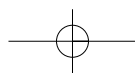
In addition to lovesickness, Lope warns the Duke of another perturbation of the soul, the ill effects of jealousy.⁶ Although he believes that the basis of love is jealousy, “[...] le doy palabra que he sentido siempre que los fundamentos del amor son los celos, y que si no fuera por ellos nunca él [el amor] llegara a ser tan grande” (Letter 189), he also recognizes its ambivalent nature:

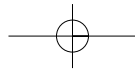
Yo, cuando en mis tiempos trataba en esta mercadería de la voluntad, me rendía tanto, que, como yo no pensaba en otra cosa, así no quería que lo que yo amaba pensase, viese, hablase con otro que conmigo, y eran estos celos tan desatinada pasión en mí, que llegaba a tenerlos de mí mismo. (Letter 140)

As Lope reveals the disorderly and passionate ways of his own loves, his confession attests to the dangers inherent in love and jealousy, which affect both the body and soul. For this reason, theologians devoted some pages to the topic of jealousy, or *zelotypia*. Fray Luis de la Puente described it as “un verdugo cruel que atormenta sin piedad al mismo que le tiene, y al otro de quien tiene los celos” (751).⁷ The

⁶ This is the belief that the object desired will be entirely or partially lost (Ferrand, 1990: 229).

⁷ However, around this time Pedro Pérez de Saavedra asserts that jealousy is a disease based on philosophical writings such as Ciceron’s: “Trata Cicerón en estas 2 Tusculanas de las enfermedades del ánimo, que con más propiedad los filósofos y médicos no las llaman enfermedades, sino perturbaciones, o pasiones del ánimo [...] antes de llegar a especificar las diversas pasiones con que a el





MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO

Church argued that extreme jealousy, besides tormenting the soul, could provoke someone to commit adultery.⁸ Nevertheless, throughout Lope's *Epistolario*, we find that he was unable to abstain from concupiscent love, even when it clearly interfered with his religious obligations.

The core of Lope's teachings and advice on desire, derive from his own personal experiences. By openly admitting to his passionate nature, "Yo nací en dos extremos, que son amar y aborrecer; no he tenido medio jamás" (Letter 289), and to his sinful past, this troubled priest reveals how love has affected him in the past, and how it continues to affect him in the present.⁹ In a letter written a few years after his ordination, Lope assess his past by confessing how he has been influenced by love:

Yo he tenido mortales disgustos procedidos desde hombre; mas, ¿qué amor hubo sin ellos?" que se han como el sol y la sombra. Los gustos traen las penas aceptadas para ocho días vistas, como cédulas. (Letter 370)

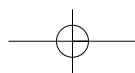
It is a confession from a man who toward the end of his life recognizes the damage love has caused him both physically and spiritually.¹⁰ Through this reflection, he expresses his sincere desire to defeat the infamous *eros*, "yo sólo quisiera ahora ahorcar a aquel necio

ánimo es combatido, declara en general, que es perturbación del ánimo [...] que es una alteración, o movimiento del ánimo contra la razón, y contra la naturaleza [...] que nace esta perturbación, o pasión del ánimo" (1-2).

⁸ Fray Luis de la Puente describes how jealousy can result in adultery: "(varón) tu demasiado celo la hará a ella también celosa; y con tu ejemplo la provocarás a que te moleste como la molestas, y te trate como la tratas; y si vivía a bien, harás que pierda el amor que te tenía, y la abrirás los ojos para que haga lo que quizá no hiciera, si tuvieras confianza de ella" (De la Puente 751).

⁹ Throughout the *Epistolario* Lope admits to be affected by passion and at times, lust, which is considered to be sinful according to the Church: "helo festejado mucho, y cierto que la materia de amor se sustenta con la invención famosamente" (Letter 258); "pero déjeme llevar por la ira, que es la segunda hija del amor" (Letter 276); "Nací ignorante para los estudios y filósofo para los deseos" (Letter 329).

¹⁰ Although Lope admits that he has been victimized by love, he is also quick to defend himself: "nadie ama que no beba por los ojos hasta caer el alma. *Viva Venus quae pariter nocent*, dijo, el señor Ovidio; que de los que han escrito con honestidad, ninguno con más arte" (Letter 323).



LOPE DE VEGA'S LETTERS

amor en medio de la plaza y donde todos le vieran, [y] como a los que dicen por vando ponerle un rótulo que dijera: Por infame" (Letter 271). He also confesses to have erred in succumbing to the pleasures of love: "Cruces me hago de mi desatinada imaginación [...] es tan ciega la voluntad, que no repasa en el sujeto cuando la lleva ciega el apetito" (Letter 271). Lope was inclined to love with the senses and not with the intellect: "Bien sé yo que donde habla amor puro no hay cosa más extranjera que los colores retóricos [...] así lo escribía, solicitando más a la voluntad que al entendimiento" (Letter 330). This is the lustful manner in which this afflicted man admits to have experienced love. Lope does not desist from discussing the inadequacies inherent in Platonic love, one of these being the exclusion of the body:

Yo voy en esta materia con sola el alma, dejando ir el cuerpo a viva fuerza de la razón, si bien la causa no admitiría jamás el estilo platónico, porque es lo que se ve sólo un retrato mudo de la verdad de lo que se goza, si amor y privación no me engañan; que el uno ciega y el otro desatina. (Letter 360)

In sum, from this last assessment of love, compounded with all the daring and immoral advice on desire expounded throughout the *Epistolario*, Lope summarizes the most important aspect of one's sexuality. Lope continues to preach a love that is free of moral limitations where the body becomes an essential component of love meant to be enjoyed and not repressed. Exercising such immoral views about female-male relationships, regardless of their civil status, would without any doubt lead one to commit adultery, among other sins, and this would violate the Catholicism's stance on sexual morality. Thus, Lope's letters reveal a discourse on sexuality that deviates from the Church's orthodox discourse, and fails to conform to the new codes of sexual behavior that are being enforced during and after the Council of Trent. His attitudes toward love unquestionably constitute minor heresy. This alone, would have sufficed for a conviction by the Holy Office. This priest's temerity to reassert the importance of sexual pleasure over what is actively being enforced by the ecclesiastical authorities certainly attests to his divergent views presented in the letters.

MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO

BIBLIOGRAPHY

- DE LA PUENTE, Luis (1613), *Segundo tomo de la perfección del cristiano en los estados y oficios de las tres repúblicas, seglar, eclesiástica y religiosa: tratase más particularmente de la seglar*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba.
- EL SACROSANTO Y ECUMÉNICO CONCILIO DE TRENTO, *traducido al idioma castellano, por D. Ignacio López de Ayala. Agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564 (1787)*, Madrid, La Imprenta Real.
- FERRAND, Jacques. *A Treatise on Lovesickness 1623* (1990), Trans. Donald A. Beecher and Massimo Ciavolella, Syracuse, Syracuse UP.
- FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium on Love* (1985), (ed.) Jayne Sears Reynolds, Dallas, Spring Publications.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1935), *Lope de Vega en sus cartas*. 4 vols, Madrid, Real Academia Española.
- HALICZER, Stephen H. (1996), "Sexuality and Repression in Counter-Reformation Spain", In Alain Saint-Saëns (ed.), *Sex and Love in Golden Age Spain*, New Orleans, UP of the South (81-93).
- HEIPLE, Daniel L. (1983), "The *Accidens Amoris* in Lyric Poetry", *Neophilologus* 67.1 (55-64).
- ORTIZ LUCIO, Fray Francisco (1603), *Compendio de todas las sumas que comúnmente andan y recopilación de todos los casos de conciencia, mas importantes y comunes*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas.
- SAAVEDRA, Pedro Pérez de (1629), *Zelos divinos y humanos*, Madrid, Juan González.

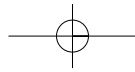
© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

**SOBRE LA DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE DE DOS DE
 LOS CATORCE ROMANCES A LA PASIÓN
 DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO**

Manuel PÉREZ MARTÍNEZ
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

En la biografía de muchos poetas barrocos “vemos una división neta en dos partes: una época juvenil de *rimas humanas*, seguida por la palinodia de rigor, y luego las *rimas divinas*”, dice Bruce Wardropper (Wardropper, 1958: 52-54). El caso de Lope, en este sentido, es paradigmático; después de años de licenciosa vida su sentido de culpa lo llevó a escribir “Aquí cuelgo la lira que desamo” y a arrojarla a los brazos de la contrición y el *contrafactum*, que en este caso intentó serlo no sólo poético sino vital. Conocidos son los resultados negativos de tal experimento: Lope, con ordenación sacerdotal y todo, no dejó de amar y pecar; pero su lírica religiosa, con ser inferior a la profana, es testimonio de una actitud poética recurrente, especialmente en el siglo XVII (Carreño, 1978: 204).

Seguramente esto trajo a Karl Vossler a negar la realidad de una crisis religiosa en Lope como origen de lo que ha sido llamado su “ciclo lírico-espiritual”, pues para él “en un mundanal reino que, como la España de los Habsburgos, con tal poder y con tal éxito rechazó el asalto del individualismo religioso, podía, en efecto, prosperar muy bien la creencia de que, amparado en la verdad única, acolchado ya aquí paradisiacamente, podía uno permitirse toda clase de desenvolturas, regocijos y barrabasadas”, de manera que “ni por la duda, ni por la apostasía, ni por conversiones, ni ninguna otra clase de crisis psíquicas o espirituales pasó Lope nunca” (Vossler, 1933: 93). Probablemente Vossler esté en lo cierto y Lope haya sido incapaz de albergar grandes crisis religiosas, sin embargo el tránsito poético es innegable además de que las opiniones de Vossler bien pueden deberse al rechazo que parece haber experimentado por estas obras, si nos atenemos a sus afirmaciones en el sentido de que Lope “produjo una gran copia de literatura



MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

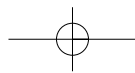
religiosa que hoy nos enfada y que con el cumplimiento de sus temporales y egoístas propósitos [no le concede sinceridad alguna a Lope] puede decirse que llenó, de sobra, su misión" (Vossler, 1933: 197).

Entre 1612 y 1625, tenemos pues el dicho ciclo lírico-espiritual de Lope, que inicia con la impresión de los *Cuatro soliloquios*, en 1612, vendrían luego las *Rimas sacras* de 1614, con romances religiosos que serían después recogidos en el *Romancero espiritual* de 1619; el ciclo se cierra con los *Triunfos divinos* en 1625, obra que incluye algunos poemas de las *Rimas sacras*. Dentro de este ciclo tiene lugar la publicación de los *Catorce romances a la pasión*, en Cuenca, 1620,¹ los cuales han sido desestimados por creerlos incluidos en las *Rimas sacras* y el *Romancero espiritual*; es decir, los *Catorce romances* han sido tomados como series sueltas de estas dos obras y poco se ha reparado en su vida independiente².

Sin embargo, en los *Catorce romances* los poemas participan de una unidad temática y genérica (pues son todos romances religiosos y épicos) que no tiene el conjunto de los diecinueve romances de las *Rimas sacras* y del *Romancero espiritual*, donde los dedicados a la Pasión van intercalados con otros que no son poemas narrativos, que no siguen paso a paso el camino del Calvario. Además, sólo doce de los diecinueve romances que incluyó Lope en las *Rimas sacras* pasaron a los *Catorce romances*; de estos, los dos restantes ("Al entierro de Cristo" y "A la soledad de nuestra señora") no aparecen en sus *Rimas sacras* ni en su *Romancero espiritual*. Los títulos existen, es cierto, en estas dos obras, pero su texto no corresponde con el de sus homónimos de los *Catorce romances*. Tal vez no sea extraño que un autor dé el mismo título a dos

¹ Después de la *editio princeps* de Cuenca, en la imprenta de Salvador Viader, hubo otra edición en Valladolid (Inés de Legedo, 1663), en Segovia (Espinosa, s.f.), Mallorca (Francisco Olivier, 1666), en Salamanca (1780), un año después de la edición de *Obras sueltas* de Cerda y Rico, un par más en el siglo XVIII y tres en el XIX (Palau y Dulcet, 1973: 519-520). La primera edición moderna es de Bruno del Amo (Imprenta E. Mestre, Madrid, 1935), y la única edición crítica de los *Catorce romances* es de mi autoría (*Anuario Lope de Vega*, 10, 2004, 173-237).

² Antonio Carreño, por ejemplo, tratando del *Romancero espiritual* dice a pie de página que "varias series sueltas de este romancero (los «Catorce Romances a la Pasión de Jesu Christo») de Lope de Vega se hallan en la *The Hispanic Society of America*, en Nueva York, son a modo de minúsculos devocionarios de bolsillo, de tamaño 16 x 8 cms." (Carreño, 1978: 196). Al parecer Carreño no habla aquí de la copia manuscrita de la obra competa, que también se encuentra en dicha biblioteca.



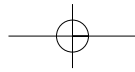
DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE

romances diferentes y que los haga circular así, en diferentes libros, pudiendo dar lugar a confusión; pero seguramente sí lo es el hecho de que esos dos poemas de los *Catorce romances* son idénticos a otros dos de José de Valdivielso incluidos en su *Romancero espiritual*, impreso dos años antes que las *Rimas sacras* y ocho antes que los *Catorce romances*.

Valdivielso, como se sabe, fue capellán de los Esclavos del Santísimo Sacramento, orden a la que ingresaría Lope en 1614. Habían cultivado ambos gran amistad a partir del destierro de Lope en Toledo, entre 1589 y 1590; entre 1601 y 1604 Lope visita a Valdivielso con gran frecuencia; en 1605 Valdivielso Bautizó a Marcela, hija de Lope y Micaela Luján³. La amistad fue tan sólida que, en sus últimos momentos, Lope “consolóse mucho con el maestro Joseph de Valdivielso, porque ayudándole en aquella congoja, le dijo en pocas palabras muchas razones que le sirvieron de doctrina y alivio” (Pérez de Montalbán: 1969, 52). Sin duda Lope conoció el libro de Valdivielso y tal vez siguió de cerca su gestación, de modo que en algún momento escribiría sus propias versiones de aquellos romances y los incluiría en sus *Rimas sacras*. Quien compiló los *Catorce romances* (en caso de que no haya sido Lope), ajustándolos a las catorce estaciones del *via crucis* que por esos años iniciaba su vida litúrgica, confundiría por los nombres los de Lope con los de Valdivielso o sencillamente le parecerían mejor estos dos; lo cierto es que de alguna manera los dos de Valdivielso desplazaron a los de Lope, pasaron por estos y se instalaron en los *Catorce romances*. En efecto, los dos últimos romances de los *Catorce*: “A la soledad de nuestra señora” y “Del entierro de Cristo”, no parecen de Lope sino de Valdivielso, lo cual implica, en principio, un problema de atribución, pues más complicado resulta pensar que sea Lope el autor de esos poemas si fueron publicados por Valdivielso dos años antes que las *Rimas sacras*; además, es posible advertir algunas diferencias entre los primeros doce y los últimos dos, como el hecho de que los primeros constan en promedio de 80 versos, como la mayoría de los romances de las *Rimas sacras*, en cambio los últimos dos son más largos: 112 versos el romance XIII y 108 el XIV, como la mayoría de los romances del *Romancero espiritual* de Valdivielso; además, se pueden apreciar también diferencias estilísticas importantes, sobre todo en lo que se refiere al uso de la metáfora y el concepto.

Por supuesto que las relaciones entre Cristianismo y poesía no serían nuevas en el siglo XVII, pues la Edad Media ya había conocido la

³ Véase José María Aguirre (1965: 15 y ss.)



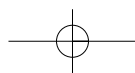
MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

metaforización de lo sagrado a partir de temas mundanos aun cuando desde una posición ortodoxa el mundo era el antagonista estricto de Dios. Tal vez lo nuevo sería el hecho de que los poetas auriseculares harían de este artificio retórico un artificio literario, donde el amor resultaría punto de tensión entre lo sagrado y lo profano: el *contrafactum* referirá justamente a esta vía de metaforización de lo sacro, que en el siglo XVII se decantaría por la divinización de los conceptos. Tampoco el uso del concepto es una novedad en esos años ni en los posteriores, en los que Gracián daría forma y regla a la variante culta del conceptismo. Conviene recordar que hay conceptos ya en la literatura medieval e incluso en la literatura epigramática y en el Antiguo Testamento; Audrey Aaron menciona por ejemplo “los conceptos en latín del sensualmente realista Ovidio” (Aaron, 1967: 89), y los Padres de la Iglesia, especialmente Santo Tomás, lo desarrollarían a partir del *modus symbolicus* de la teología discursiva.⁴

Desde una concepción retórica, el concepto resulta un artificio que permite al entendimiento recoger las correspondencias reales, aunque ocultas, entre los objetos, como definiría Gracián;⁵ en este sentido, los poetas religiosos auriseculares insertos en los esfuerzos de la Contrarreforma buscarían suscitar a partir de las posibilidades de dicha correspondencia el arrepentimiento por vía afectiva, de modo que los temas patéticos serían recurrentes pues “fomentaban una reacción afectiva inmediata en el receptor, muy útil al adoctrinamiento” (Novo: 1990, 205). A Alonso de Ledesma, por ejemplo, el concepto “le sirve para dar sitio al lugar exacto en que se cruzan las cuestiones espirituales y las materiales. [pues] Todo el acontecer de la vida real tiene su forma, su ejemplo, en la vida de Jesucristo o en la de los santos” (Ledesma, 1978: 21). En la búsqueda de esa reacción afectiva inmediata, favorable a la conversión del pecador, se usaban conceptos capaces de expresar la correspondencia entre un objeto mundano y otro divino, a fin de construir una vía hacia lo divino con base en el arrepentimiento.

⁴ Vossler había asentado que el “realismo conceptual cultivado por la escolástica teológico-filosófica que en su atenuación tomista, como conceptualismo, era común en la España de entonces, siendo el conceptismo su resultante en las letras” (Vossler, 1933: 180).

⁵ El concepto es “Un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos” (*Agudeza y arte de ingenio*, “Discurso II. Esencia de la agudeza ilustrada”. Cito por la ed. de E. Correa Calderón, 2001: 55).



DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE

Dice Aguirre, en su estudio sobre Valdivielso, que hay dos métodos para transformar un poema profano en religioso: uno formal y otro conceptual (Ledesma, 1978: 50). El primer método produciría una versión a lo divino incompleta, pues se trata de una correspondencia entre palabras, sin la necesaria relación con el pensamiento profano original; el segundo produce una divinización completa que exige, para comprender el significado del concepto, tener en cuenta el pensamiento de los dos términos en correspondencia. Entre Lope y Valdivielso se advierte, de modo parecido, una diferencia entre una metaforización completa y otra incompleta: la primera asume los términos en correspondencia y la segunda no logra la fusión y se queda en comparación. En la obra de Lope, en este sentido, los elementos de la *translatio* resultan siempre menos evidentes que en la de Valdivielso, como ocurre en los primeros doce poemas de los *Catorce romances* frente a los últimos dos; de hecho, comparando con otros propósitos algunos romances de Lope con otros de Valdivielso, Aguirre supone que tal encubrimiento es un defecto en Lope y defiende que Valdivielso sí establece claramente la diferencia, por ejemplo, entre el falso y el verdadero dios de amor, y lo cita: "El que es del hermoso cielo / verdadero Dios de amor" (Aguirre, 1965: 67); se refiere, por supuesto, a la identificación de Cristo con Cupido, que Lope metaforiza en más de una ocasión:

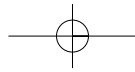
¡Ay divino Dios de amor,
Cupido santo, escupido
de aquellas infames bocas
más fieras que basiliscos! (IV, 28)⁶

Valdivielso no dice que Jesús es Cupido, sino el verdadero Cupido; en tanto que en Lope la metáfora es completa.

De esta manera, tenemos que los conceptos de los poemas de Lope de estos *Catorce romances* no todos son completos, sino que algunos tienen por base sólo un juego de palabras: "Como ha de morir en monte, / en el monte está el cordero", dice en el Romance II; y en el Romance III "A los azotes":

Las manos que el cielo hicieron
atadas con un cordel
en una aldaba de hierro,
que yerro del hombre fue.

⁶ Aquí, y en adelante, el romano designa el número de romance; el arábigo, el número de verso.



MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

Valdivielso, en cambio, aunque sus conceptos son de mayor sencillez, sólo los tiene completos, es decir, la base analógica que los configura parte del pensamiento de los correspondientes y no sólo de una semejanza formal. Por ejemplo, sobre este mismo concepto escribe en el romance "A la sepultura" (que es el número XIV de los *Catorce romances*), en un diálogo de Cristo con el alma:

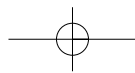
Cesen ya tus sinrazones,
alma, baste lo pasado,
que será hacer de tus yerros
otra lanza y otros clavos.

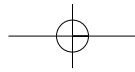
Supera aquí la semejanza formal hierro-yerro, o la supone, para plantear el concepto. No se piense por esto, sin embargo, que la complejidad corre a cargo de Valdivielso y no de Lope; esto es, en todo caso, una excepción que ilustra dos modos posibles de proponer un concepto. En realidad, si comenzamos a atisbar en las diferencias a este respecto, nos encontraremos por supuesto que es Lope el poeta sofisticado y Valdivielso el elemental. Esto queda claro si buscamos en los términos de las analogías que subyacen al concepto⁷.

Los romances de Lope son también en general menos llanos que los de Valdivielso; por ejemplo, mientras las alegorías, que suponen un uso complejo, extendido, de la metáfora, abundan en la obra de Lope, están prácticamente ausentes tanto en los últimos dos como en general en la obra de Valdivielso. Lope teje filigranas que no es posible encontrar en los romances de este último, como esta del Romance X, donde varias metáforas amplifican la que anuncia el título: "Al buen ladrón"

Si Cristo santo es la puerta,
ya se la rompen tres hierros,
cuyas llaves sangre baña,
porque den vuelta más presto.
Acechando está un ladrón
por los mismos agujeros
si a la casa del tesoro
de Dios puede dar un tiento.
Como de su eterno padre

⁷ Esto va, sin embargo, en contra de lo expuesto por Aguirre, para quien Valdivielso, debido a su mayor dedicación a "la experiencia religiosa, pudo emplear este procedimiento poético con más acierto que un poeta más importante que él, tal como, por ejemplo, su amigo Lope de Vega" (Aguirre, 1965: 58).





DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE

es el escritorio el Verbo,
adonde guarda sus joyas,
ganzúas de fe le ha puesto. (vv. 9-20)

Si en algunos momentos el concepto sirve a Lope para proponer un arco temporal que implica correspondencias entre los diferentes momentos de la Historia de la Salvación, como en el Romance IV, "A la corona", donde tratando sobre las espinas de la corona que le han puesto a Cristo se puede leer que:

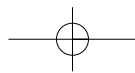
Mas lo que causa dolor
es ver que se hayan subido
desde las plantas de Adán
a la cabeza de Cristo.

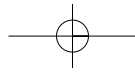
Valdivielso, en cambio, toma también este concepto pero lo usa de una manera sin duda mucho más escueta. En el Romance "A la soledad de la Virgen santísima" de su *Romancero espiritual* (que es idéntico al XIII de las *Rimas sacras* de Lope) la Virgen se encuentra en diálogo con los instrumentos de la tortura que ha recibido su hijo:

¡Oh ensangrentadas espinas!
que os subís a la cabeza

Ambos conceptos suponen, por lo demás, una aparente victoria del pecado metaforizado en las espinas, cuya mala obra sigue a la humanidad desde los tiempos del Génesis donde puede leerse que, por su pecado, Dios dice a Adán "maldita será la tierra por amor de ti; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida; espinos y cardos te producirá, y comerás hierba del campo" (3, 17-18)⁸.

⁸ Cito por la versión de Casiodoro de Reina [1569], revisada por Cipriano de Valera [1602], Sociedad Bíblica Americana, 1941. En otro arco temporal más sencillo, y de menores pretensiones, Lope presenta en el Romance VII un par de momentos de la vida de Cristo: uno el narrado (cuando "miden" a Cristo sobre la cruz) y otro el aludido (su nacimiento): "¡Oh terrible desatino! / medir el inmenso quieren / pero bien cabrá en la cruz / el que cupo en el pesebre". Después, en el Romance IX "A la expiración de Cristo", llama a éste "nuevo Adán dormido", con lo que señala precisamente el arco temporal fundamental para comprender la "historia de la salvación": un tránsito del pecado primigenio hacia la redención.





MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

En los *Catorce romances* es posible advertir varios conceptos tópicos de la literatura sacra aurisecular, recogidos en su mayor parte de Ledesma aunque algunos son también herederos de la tradición de la literatura de lágrimas religiosas que inicia con Tansillo y *El llanto de San Pedro*⁹. Uno de ellos es el que se refiere a las piedras enternecidas que se oponen al corazón endurecido, petrificado, del hombre; concepto sobre el que insiste Lope en varios de sus romances a la Pasión; por ejemplo, en el romance II “A la oración del huerto” escribe:

A las palabras que dice
las peñas se enternecieron,
que a penas de Dios las peñas
saben hacer sentimiento¹⁰.

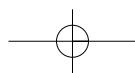
En cambio, en Valdivielso la analogía implícita en este concepto resulta más evidente y no incluye, como en Lope, un ingenioso juego de palabras. En el Romance XIII “A la soledad de la Virgen santísima” dice:

Alma tiembla, gime, llora,
que hasta las piedras te enseñan,
pues quiebran sus corazones
cuando el tuyo se hace piedra.

En suma, mientras los artificios poéticos que se pueden apreciar en general en la obra de Valdivielso, como en los últimos dos poemas de los *Catorce romances*, resultan hasta cierto punto elementales e incluso pueriles, como en esta copla del romance que hemos venido citando: “A la soledad de la Virgen Santísima” (el número XIII de los *Catorce romances*), donde la Virgen habla a la cruz:

⁹ Por ejemplo el concepto aquel que metaforiza la cruz como cama, que Lope usa en el Romance VII: “¡Qué cama os está esperando, / mi Jesús, bien de mis bienes, / para que el cuerpo cansado / siquiera a morir se acueste!”. En su romance “A las palabras que dixo Christo en la cruz”, Alonso de Ledesma había escrito: “En una cama de campo / estava Christo a la muerte, / que en cama de campo nace, / y en cama de campo muere” (Ledesma, 1978: 63).

¹⁰ Este motivo también está en Ledesma: “Porque tus duros oydos / no prestas a mis razones, / pues harán enternecer / a las piedras que las oyen?” (Ledesma, 1978: 43).



DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE

Ya a los dos nos disfrutaron
de la dulce fruta nuestra,
pues la llevamos los dos:
yo sin dolor, tú con pena.

Es una copla sumamente extraña para ser de Lope, quien generalmente trabaja sobre una base de referentes textuales mucho más amplia que incluye en primer lugar los referentes bíblicos, prácticamente ausentes de los romances de Valdivielso y de los dos últimos poemas de los *Catorce romances*. Por ejemplo, en el Romance IV "A la corona" Lope usa con cierta maestría (aunque también pareciera que con algo de prisa) un par de ellos en sucesión:

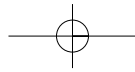
Entre las espinas verdes,
para mayor sacrificio,
el cordero de Abraham
está esperando el cuchillo¹¹.
Ya las damas de Sión
al rey Salomón han visto
en el día de sus bodas
coronado de Jacintos¹².

Parece haber también en Lope una postura más dogmática frente a los contenidos doctrinales de sus romances, aunque sólo en los primeros doce; Valdivielso parecería en cambio menos preocupado por ello y más cercano a la ternura e indolencia franciscana, como también se deja ver en los últimos dos de los *Catorce romances*. No obstante, estos cuidados no siempre sirvieron a Lope, pues en más de una ocasión se metió en aprietos doctrinarios, alguno de ellos sin enterarse jamás, como el suscitado a partir de unos versos del Romance XII "Al bajar de la cruz":

Sacan sangre las espinas
a sus manos delicadas,

¹¹ Refiere al sacrificio que Dios pidió a Abraham, de su hijo Isaac: "Toma ahora a tu hijo, tu único, Isaac, a quien amas, y vete a tierra de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te diré" (*Gn. 22, 2*).

¹² "Salid, oh doncellas de Sión, y ved al rey Salomón con la corona con que le coronó su madre el día de su desposorio, y el día del gozo de su corazón" (*Cant. 3, 11*).



MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

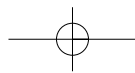
que junta con la de Cristo
para mil mundos bastara.
Y aunque del hijo una gota
para muchos más sobra,
parece que aquí la Virgen
con deseos le acompaña.

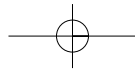
La omisión de la segunda de estas estrofas en unos manuscritos apógrafos de 1613 de los *Catorce romances* encontrados en los archivos de la Inquisición de México (que Lope seguramente jamás conoció)¹³ dio pie a una censura de fray Honorato Juan Navarro, corrector de libros del Santo Oficio en México, quien escribe: «Y en el mismo Romance, en la décima copla diçe: “sacan sangre las espinas / a sus manos delicadas / que junta con la de Christo / para mill mundos basta [enmendado: -sse] ra”, va hablando de la sangre de N. S^a. Que la misma chorona le sacó de las manos diciendo que la sangre de N. S^a. Juntamente con la de Xpo [Cristo] pudieron redimir mill mundos, con ser verdad católica que sólo la de Christo fue necesaria y sola ella suficiente sin yntervención de otra sangre fue bastante para redimir mill mundos conforme el lugar de Esaías que dice “*torcular calcam solus et defentibus non est mecum*”, hauiendo de deçir: “sacan sangre las espinas / a sus manos delicadas / aunque sola la de Christo / para mill mundos bastara”¹⁴.

Hay además algunos referentes paremiológicos en los conceptos divinizados de Lope que tampoco se ven en los romances de Valdivielso, lo que podría llevar a pensar que ello significa una mayor cercanía del primero a usos populares aunque, contra lo que pudiera pensarse, el uso literario de los refranes no era corriente en la literatu-

¹³ Este manuscrito es incluido entre las *fontes criticae* de mi edición citada de los *Catorce romances* (Pérez, 2004, 225).

¹⁴ Archivo General de la Nación, Ramo: Inquisición, Vol. 302, expediente 13, f. 221v. Por lo demás, no es posible saber si la estrofa que falta a los manuscritos de la Inquisición —y que hubiese atemperado la desconfianza de fray Honorato— estuvo en los manuscritos de las *Rimas sacras* que circularon desde 1611 sin la autorización de Lope. En carta “al de Sessa”, a fines de octubre de 1611, Lope dice que ya tiene acabados en ese año los Cuatro soliloquios y los romances de las *Rimas sacras*, y agrega que estas dos obras van juntas en una copia que circula sin su autorización: “no hallaba los «soliloquios» y «romances» en persona de este lugar, y pienso que los tienen todos, porque tengo desgracia en hallar lo que busco” (Lope de Vega, *Cartas*, 2001: 100).





DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE

ra popular, y sí en cambio en la culta. En el Romance X “Al buen ladrón”, Lope escribe:

¿Qué mucho que anden ladrones
si ha de ser, Cristo muriendo,
ganancia de pecadores
estar el río revuelto?¹⁵

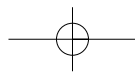
En general, en los romances de Lope el artificio frecuentemente se complica y se aleja de la linealidad propia de los de Valdivielso, que parecieran estar más hechos que los de Lope para ser cantados por el pueblo aunque al final ambos pasaron a la tradición oral¹⁶. Uno de los caminos de esta factura compleja en los romances de Lope es la recurrencia a lo que podríamos llamar continuación o alegorización del concepto, que parece explorar diversos caminos de manifestación logrando una filigrana de la que muy lejos se encuentran los últimos dos romances de los *Catorce* y en general todos los de Valdivielso. Si Valdivielso llega a mostrar alguna alegoría, ésta es mucho más sencilla, como la que tiene parte de la analogía Cristo-fruta, que ya se vio anteriormente y que se encuentra también en el Romance XIII de los *Catorce romances*, narrando el diálogo de la Virgen con la cruz:

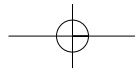
Llevó aquel árbol vedado
fruta de culpas y penas,
mas vos, cruz, una granada
coronada y pechiabierta¹⁷.
Como fue fruta de invierno,
y cogida en una huerta,
colgáronla por el hombre
que trae la salud enferma
Ya a los dos nos desfrutaron
de la dulce fruta nuestra,
pues la llevamos los dos:
yo sin dolor, tú con pena.

¹⁵ “A río revuelto, ganancia de pescadores. «A río vuelto» es frase muy usada” (Correas, 2000: 35).

¹⁶ Maximiano Trapero encontró alguno de estos romances de Lope tradicionalizado en Canarias, el primero de los *Catorce*: “A la despedida de Cristo y su madre” (Trapero, Madrid: 52).

¹⁷ El concepto de Cristo con el costado abierto semejando una granada ya está en Ledesma: “Soys vn fecundo granado, / pues que llevays, qual él lleua, / una granada madura, / coronada, y pechiabierta” (Ledesma, 1978: 68).





MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

Lope, en cambio es más dado a crear una galería de conceptos continuados, alegorizados, sobre la base de uno solo, resultando en un exquisito artificio que podría desmentir la reputada pertenencia a la poesía popularizante de sus romances religiosos. El Romance X “Al buen ladrón”, es un excelente ejemplo de ello pues todos los conceptos giran alrededor de este que anuncia el título:

Si Cristo santo es la puerta
ya se la rompen tres hierros,
cuyas llaves sangre baña
porque den vuelta más presto.
Acechando está un ladrón
por los mismos agujeros,
si a la casa del tesoro
de Dios puede dar un tiento.
Como de su eterno padre
es el escritorio el Verbo,
adonde guarda sus joyas,
ganzúas de fe le ha puesto.

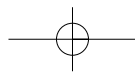
El romance termina

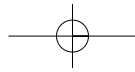
Alma, llegad a la cruz¹⁸,
que está todo Cristo abierto,
liberal y manirroto¹⁹,
como se le acaba el tiempo.
[...]
Ahora que el cielo roban
es buena ocasión, entremos,
que podrá ser que después
le pongan candados nuevos.

La densidad pues vendría a ser la característica más singular de los romances de Lope frente a los de Valdivielso (y de los primeros doce romances de los *Catorce*, frente a los últimos dos). La sucesión un tanto

¹⁸ La invitación a robar a Cristo es también tópico del conceptismo sacro: “Llegad a desvalijarle, / alma mía, muy sin miedo, / que a vn árbol le tengo atado, / y tan rico como os cuento” (Ledesma, 1978: 62).

¹⁹ “Liberal, dadivoso y franco” (*Autoridades*, s.v. MANIROTO [sic]). El concepto, entonces, hace corresponder la liberalidad de Cristo que “reinos daba”, con sus manos rotas por los clavos.





DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE

vertiginosa de conceptos, su factura evidentemente más culta, ubican estos poemas religiosos de Lope en un término medio entre su propia producción culta y profana, y la poesía sacra y popular de la época como la de Valdivielso. Una densidad que se expresa de manera radical cuando Lope busca la asimilación de dos conceptos en uno, una suerte de doble concepto o concepto en tercer grado que oscurece, a pesar de ser romance, la posibilidad de la lectura directa. En la última copla del Romance VII tenemos:

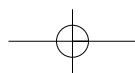
Alma de pórfido y mármol,
mientras en tus vicios duermes
dura cama tiene Cristo:
no te despierte la muerte.

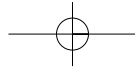
La metáfora del verso inicial asume el concepto que hace corresponder el alma endurecida en el pecado con las piedras tiernas; lo que se continúa coherentemente con el concepto que figura la cruz como cama. Una copla de tal densidad no es posible encontrar en Valdivielso. Mientras que Lope continúa con ello en el mismo Romance VII:

Vuestro esposo está en la cama
alma, siendo vos la enferma,
partamos a visitarle,
que dulcemente se queja.

La cama es la cruz, según el concepto, pero es además cama de enfermo; de manera que la metáfora subyacente hace corresponder la enfermedad del alma, que mereciera cama, con la cama-cruz de Cristo. El vehículo de la correspondencia, como se ve, es el sentido de culpa.

Antonio Carreño ha resumido ya los rasgos poéticos del Romancero Nuevo enumerando los "conceptos y el oxímoron, metáforas, paradojas, antítesis y metonimias; las fórmulas coloquiales y la sinécdoque, [que] constituyen la nueva retórica" (*Autoridades*: 32). El romancero religioso de Lope florece ciertamente a partir de estos códigos del Romancero Nuevo, aunque provisto también de los tópicos conceptistas resultantes de la interacción pesebre y cruz, Belén y Calvario, etc, y lejos por tanto de los refinamientos de Quevedo o Góngora, e incluso de los de su propia lírica amorosa profana. Tal vez el uso del concepto por parte de Lope tendría como propósito cumplir la función que Yolanda Novo atribuye a los poemas de las *Rimas sacras* en su conjunto: "que impresionaran afectivamente al yo poético [...] [donde] Calvario y penitencia quedan fundidos en este Yo que partici-

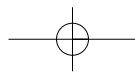
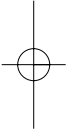




MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

pa de los tormentos de Cristo con agudo sentido de culpa” (*Autoridades*: 21).

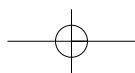
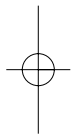
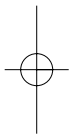
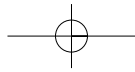
José Manuel Blecua dice que era intención de Lope buscar la oscuridad en el género romancero, convencido de sus posibilidades, “seducido por muchos versos de don Luis [de Góngora], sin los que no se explicarían muchos que aparecerán en *La Filomena* y *La Circe* [...] sintió la comezón, nada menos, de intentar por su cuenta otro género de oscuridad o dificultad, pero procedente de los conceptos, ideas o sentencias, y no de la simple estructura formal” (Lope de Vega, 1969: 66). Por supuesto, los *Catorce romances* (y las *Rimas sacras* en general) contienen abundantes ejemplos de este proceder oscuro, pero concentrados en los primeros doce romances; mientras que los dos restantes comparten la mayor simplicidad y el buen estilo popular que tienen todos los de Valdivielso. Ello por supuesto debe suscitar no pocas dudas relacionadas con la efectiva autoría de estos dos romances firmados por Lope; la atribución a Valdivielso sería una hipótesis de respuesta razonable.



DUDOSA ATRIBUCIÓN A LOPE

BIBLIOGRAFÍA

- AARON, Audrey (1967), *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Cultura Hispánica, Madrid.
- AGUIRRE, José María (1965), *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, Diputación Provincial.
- CARREÑO, Antonio (1978), *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, (*Estudios y ensayos*, 285).
- CORREAS, Gonzalo (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Madrid, Castalia.
- GRACIÁN, Baltasar (2001), *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia.
- LEDESMA, Alonso de (1978), *Conceptos espirituales y morales*, ed. de Francisco Almagro, Madrid, Editora Nacional.
- NOVO, Yolanda (1990), *Las "Rimas sacras" de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Universidad Santiago de Compostela.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1973), *Manual del librero hispanoamericano*, t. XXV, Oxford, The Dolphin Book Co. LTD.
- PÉREZ, Manuel (2004), "Catorce romances a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo por Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 10 (173-237).
- Santa Biblia (1941), versión de Casiodoro de Reina [1569], revisada por Cipriano de Valera [1602], Sociedad Bíblica Americana.
- TRAPERO, Maximiano (1990), *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, Madrid, Nieva.
- VEGA CARPIO, Lope de (1969), *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- VOSSLER, Carlos (1933), *Lope de Vega y su tiempo*, tr. de Ramón de la Serna, Revista de Occidente, Madrid.
- WARDROPPER, Bruce (1958), *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid.



© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

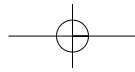
**FALOCENTRISMO Y SUBLIMINACIÓN SEMINAL
A LA SOMBRA DE LA NOVELA DE CAUTIVOS:
GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA**

Xulio PARDO DE NEYRA
Universidade da Coruña

La literatura no es más que un acto de ocupación. La nuestra ha querido intervenir en un territorio cada vez más marcado por el signo social de una tranquilización, y ésta ha quedado completamente desbordada por el miedo.
Enrique Falcón

Cuentan las leyendas griegas que la mayor parte de las dinastías de sus gobernantes pertenecían a un conjunto mítico de linajes con ancestros divinos. Según aquéllas, la madre de Alejandro, Olimpia, nacida seguramente en Dodona, sede de uno de los oráculos de mayor representatividad del mundo heleno, era hija del rey Neptólemo de Molosia, del mismo nombre que el héroe, hijo de Aquiles, del que se hacía descendiente. Incluso es posible que su nombre original fuese Polixena, igual que la princesa de Troya, hija de Príamo y Hécuba, que despertó el amor de Aquiles y que después fue inmolada sobre la sepultura del héroe (Heckel, 1918)¹.

¹ Olimpia de Epiro, de quien las leyendas familiares decían que pertenecía, por madre, a la casa real de los Caones, ejerció como gobernadora, no sin la oposición del estrato masculino caballeresco, tanto mientras su hijo conquistaba Asia como cuando su nieto aún era un bebé. Por supuesto, bien sabía que las costumbres de Epiro otorgaban a las mujeres, sobre todo a las de sangre real, de un grado de independencia con respecto a los hombres mucho mayor del que gozaban las atenienses, las romanas o las macedonias: eran las epirotas, pues, la mejor imagen de las mujeres homéricas (Cabanes, 1983).



XULIO PARDO DE NEYRA

Entre 1621 y 1624, el ya sacerdote Félix Lope de Vega publica sus *Novelas a Marcia Leonarda*, dedicadas a su última amante, Marta de Nevares y Santoyo (Vossler, 1933: 79; Blat, 1935)², una mujer casada — Roque Hernández se llamaba su esposo— con la que, sin embargo, tuvo una hija, Antonia Clara, y con quien levantó no poco revuelo en la pacata sociedad de la corte española austracista:

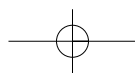
Según todos los indicios, los cuatro relatos que componen las NML fueron escritos en dos momentos diferentes: el primero, titulado *Las fortunas de Diana*, antes de 1620, en los primeros y felices tiempos de su relación con Marta de Nevares; los tres restantes (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*) hacia 1622, cuando ya Marta había quedado ciega y la desgracia se cernía sobre la pareja (Ruiz, 1998: 389-390).

Con todo, ficciones aparte al respecto de la relación de su Marcia literaria con la mujer que compartió su lecho durante los últimos años, lo cierto es que “el diálogo en tinieblas de Lope y Marta palpita en muchos rincones de las *Novelas*, y es un diálogo real y trágico”, de modo que Lope “no selecciona el género novela corta por petición de su amante, sino que es la realidad de su enamorada la que lo lleva a intentar la *novella* —breve, variada, propicia a la comunicación oral— como medio de conversación y consuelo” (Ruiz, 1998: 394).

Señala el profesor Presotto cómo entre 1623-1624³, tras la visita a la corte de los *Austrias-España* del príncipe de Wales y el ambiente festivo que allí reinaba tras el acontecimiento, la extensión editorial de libros

² Aunque para Brownlee Scordilis Marcia Leonarda es una invención creada por Lope como divertimento personal (Brownlee Scordilis, 1981: 28-41), para Ruiz aquella se relaciona con la Nevares de la realidad, considerando que en la imagen de la primera se entremezclan el personaje de su última amante y una fantasía orientada hacia la construcción de un *alter ego* capaz de servirle en sus intereses lingüístico-literarios (Ruiz, 1998). Por otra parte, cabe recordar que no debemos al propio Vega ni la organización ni el título de sus novelas (Presotto, 2007: 7).

³ Lope publicó *Guzmán el Bravo* en 1624, en la colección titulada *La Circe*, en cuyo prólogo, dirigido al conde y duque de Olivares, reconocía que, como las restantes, aquella novela procedía de un grupo sacado “de otras muchas escritas a Marcia Leonarda” (Vega, 1624: 109 vt^o). El resto de la compilación, *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra* y *La prudente venganza* también vieron la luz por esas fechas: la primera en 1621, en *La Filomena*; las restantes en el volumen citado.



GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

de novelas se incrementó. No en vano, antes de la prohibición de su publicación en el reino castellano, que duró diez años, hasta 1635, “las novelas constituían una de las formas de entretenimiento que se multiplicaron por aquellas fechas” (Presotto, 2007: 10). Así, a la lumbré de un género novelesco apoyado en la temática del cautiverio —que el profesor Teijeiro Fuentes bautiza con los sintagmas “Novelas de Cautivos” o “Novelas Turquescas” (Teijeiro Fuentes, 1987 y 2007: esp. 348)⁴—, iniciado en la literatura española por la *Historia del cautivo* que Cervantes incluyó en su *Quijote* como una digresión narrativa secundaria —aunque podamos localizar elocuentes pruebas anteriores en Dantisco y Contreras (Teijeiro Fuentes, 2007: 349)—, Lope de Vega construye parte de un innovador proyecto literario narrativo nunca despegado, sino todo lo contrario, de una intencionada aproximación a aquellos aristocráticos ambientes palaciegos de la corte intensamente preocupados por todo tipo de experimentaciones, que en este caso no renunciaban al coqueteo con un macrogénero, asociado a la *novella* italiana, denostada por procaz e indecorosa, mas que por su parte, Lope fusionó con el hábil modelo de la ejemplaridad cervantina, que se remitía al mundo vernáculo de los *exempla* medievales. Por supuesto, él ya sabía de la importancia de ofrecer al público lo que se demandaba, y el público, además de comedias y textos teatrales en donde se pudiese expresar el asentimiento hacia el proyecto social impuesto por la monarquía española, gustaba de narraciones cortas en las que, como es el caso que me ocupa, el entretenimiento viniese de la mano de tipos, situaciones y modelos capaces de remitir al exotismo de mundos alejados pero que, finalmente, propusiesen el triunfo de los valores hispánicos —la sempiterna tríada ideológica basada en la divinidad del catolicismo, en la patria y en la figura del monarca: el conocido grito *dios, patria, rey* del reaccionarismo posterior— y la restitución de un orden considerado como único y de necesaria aplicación. Por supuesto, los turcos y su imperio, sobre todo a partir de las conquistas de Solimán *el magnífico*, constituyeron una de las principales ofensas y peligros para una mentalidad que, como la española de comienzos del siglo XVII, considera-

⁴ Explica el profesor Teijeiro que una novela de cautivos o “Novela Turquesca” es un relato corto “con pretensiones históricas, que narra las dificultades por las que atraviesa su protagonista (un cautivo cristiano español o una pareja de cautivos), prisionero en tierras turcas, hasta alcanzar la libertad y el regreso a casa” (Teijeiro Fuentes, 2007: 322); algo que era muy común en el Mediterráneo de la época.

XULIO PARDO DE NEYRA

ba que el trono hispánico —no en vano derivado del aragonés, propietario del reino de Nápoles con que fuera agraciado Felipe II por su padre poco antes de contraer matrimonio con la reina Mary— era el más adecuado, y además el llamado por la divinidad —eso creían unos monarcas herederos del título de ‘católicos’ con que, en un baile de prebendas nobiliarias, el Papa valenciano Alejandro de Borja [*olim* Borgia] había premiado a los bisabuelos de Felipe—, para sembrar y para velar por la hegemonía del catolicismo en el Mediterráneo: fruto de este proyecto es la batalla de Lepanto (1571), gracias a la que el español impuso su poder al turco, lo cual vino a significar una “inyección moral para el poder español” que se traducirá en “un desbordante sentimiento de fuerza y prepotencia” (Teijeiro Fuentes, 2007: 322), un sentimiento que, sobre todo en lo literario, se ve matizado por la sensación social producida por los referidos raptos. Valiéndose de esta temática y perfilando la *varietas* que preside su compilación narrativa dedicada a Marcia Leonarda, Lope decide centrar uno de sus relatos novelados, que no por casualidad titula *Guzmán el Bravo*, en la historia de un hidalgo castellano que es capturado por el turco.

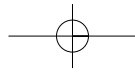
Ya Bertolt Brecht avisó de que si el arte refleja la vida, lo hace con espejos especiales (Eagleton, 1976: 49), pero hablar de espejos en Literatura nos lleva a profundizar en la ‘teoría del reflejo’ que, sin embargo, en contra de lo que cabría aguardar, nos indica que toda manifestación artística no se limita a la simple reproducción de la apariencia real y no tiene como único fin el considerar toda creación como analogía de la realidad (Soutchkov, 1971: 5); de forma que, como acertadamente ha señalado el profesor Rodríguez López-Vázquez, “por encima de la servidumbre que la realidad desea imponer”, a través de la lectura, la invención literaria “propone un modelo nuevo” (Rodríguez López-Vázquez, 2000: 160). En este sentido, sólo con tener en cuenta la mezcolanza de elementos fantásticos y reales que se esconden tras la figura literaria de la Marcia Leonarda lopesca, hemos de admitir que tras cada trabajo directo sobre la realidad (que constituye un reflejo cotidiano) se encuentra una conceptualización abstracta (reflejo científico) o una transformación estética (reflejo artístico). Y como, en buena medida, la Literatura no deja de ser un gran animal que vive y se manifiesta en una permanente y constante autofagia motivada por el mundo que le permite tal manifestación, en ella encontraremos una realidad siempre perfilada por las imágenes y los colores de la sociedad que la mantiene viva. En ésta, pues, y al margen de asunciones o críticas al respecto de las modas y costumbres, incluso sobre la propia razón de ser y desarrollo del mismo sistema social, gra-

GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

cias a los ingredientes que, en clave literaria, el arte pone a disposición de los creadores y las creadoras, el mito, en todas sus vertientes y extensiones, es uno de los apartados más sobresalientes; no en vano encierra uno de los vehículos cohesivos de mayor carga comunitaria para aliar grupos humanos so una bandera ideológica concreta.

Considerando, por tanto, la afición de Lope por alumbrar un laboratorio sobre la escritura al calor de la novela, un grandioso proyecto en el cual explorar e incorporar todo tipo de materiales, ora literarios, ora metaliterarios, uno de los intereses que mejor definen al Vega Carpio novelista se articula sobre el edificio de una oscura y desigual sociedad española de la que, debido a sus propios orígenes familiares, juzgaba con una benignidad tal capaz de presentarla como un amable espacio del cual no criticar la maquinaria del ridículo sistema seminal que consintiera en permitir que el escritor proclamase una nobleza de sangre que, en realidad, poco tenía que ver con la realidad de unos orígenes larvados por la indignidad del ejercicio —como se creía en aquel período— de una dedicación profesional manual o comercial. Aunque para investigadores como el profesor Ynduráin, en *Guzmán el Bravo* “todo suena a formulismo de géneros” y “apenas hay nada en la novela que esté visto o concebido de primera mano” (Ynduráin, 1962: 67), bajo el aparente hilo conductor amoroso que en ella se podría destacar como subtema principal de lo que constituye una muestra de la temática propiamente de la novela de cautivos, encontramos una más que útil historia temáticamente clasificable como la historia de un héroe de caracteres netamente hispánico-caballerescos —un héroe ciertamente emparentado con los que poblaban los decorados de las novelas de caballería⁵— que, en esa meditada misión que la voz narrativa toma hacia el hecho de entretener, no duda en desdoblarse protagonizando chocantes casos y entuertos de amor en los que incluso no faltan deta-

⁵ Se cumple así lo apuntado por Ynduráin, puesto que son los moldes de los libros de caballerías los responsables de la presentación de un noble de más que acrisolada procedencia —con lo que la voz narradora aprovecha para realizar un panegírico de los Olivares— cuyo periplo nos irá descubriendo no pocas aventuras en una red de episodios que se habrá de ir tamizando por reflexiones que quizás demuestren que los intereses lopescos se entregan al convencimiento de que el género novelesco iba a ser consumido por un vasto público incapaz de reflexionar sobre el arte literario, contrapunto de la “señora Marcia Leonarda” (Vega, 2007: 197), mujer que en un guiño irónico se presenta como “persona que conoce a Cicerón, a Ovidio y a otros sabios y [...] puede hablar [...] en materia de difiniciones y etimologías” (Vega, 2007: 226).



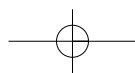
XULIO PARDO DE NEYRA

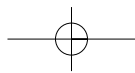
lles eróticos, duelos y enfrentamientos, e incluso batallas y refriegas bélicas de diverso carácter e importancia: desde la gran pugna de Lepanto hasta otras, de menor entidad, libradas en suelo flamenco.

Haciéndonos eco, por un lado, de los argumentos que priman en la perspectiva de la profesora Díaz-Diocaretz, es conveniente comprometerse con una 'crítica dialógica' capaz de poner al descubierto la voz hegemónica que "ha intentado fijar y monologizar el discurso social, perpetuando únicamente una sola voz en el vasto universo del discurso" (Díaz-Diocaretz, 1993: 117), y por otro de los que compila el interesante 'polifonismo' que ha diseñado la profesora Redondo Goicoechea, donde, a la bakhtiniana, todo tiene cabida (Redondo Goicoechea, 2001), la mujer que se perfila en la dramaturgia española del Siglo de Oro no deja de presentarse como un claro y simple sujeto y objeto de los destinos y planteamientos del androcentrismo de la época, y aunque siempre manifestando la marcha de aquel discurso, si acaso por veces desarrollando una bravura y una entereza guerrera heredera de unas míticas amazonas igual de seminalistas que los caballeros que poblaban los armoriales y los nobiliarios europeos: en aquéllas, pues, residían los mismos ideogramas machistas que habitaban en el estrato masculino (Mackendrick, 1974; Yabro-Bejarano, 1994; Villacorta Baños, 2000).

Pero fuera de deconstrucciones feministas del discurso literario masculino, si ahora nos remitimos a los postulados lotmanianos de la Escuela de Tartu sobre la cultura entendida como conjunto lingüístico contenidos entre sí como una especie de superestructura plurilingüe babélica, hemos de considerar cómo lo femenino es el elemento diferente que viene a quebrar la pretendida unidad o uniformidad canónica refrendada por 'modelos de autodescripción' que sólo los femeninos serían capaces de criticar. En este sentido, por tanto, el código lopesco viene a descubrir la universalidad de un lenguaje masculino que influye y llena todos los ideogramas culturales del Antiguo Régimen (Cabanilles, 1997).

Así, además de la lógica presencia de una mujer-eje de la actividad de la voz narrataria, Lope de Vega nos descubre una galería humana marcada por la férrea, por clasista y seminalista, voluntad que caracterizaba el Antiguo Régimen español, más concretamente el del ocaso de los *Austrias-España* ya corrompidos genéticamente por casi incestuosas alianzas y sumidos en la más simple de las inhabilidades personales para gobernar un imperio que ellos mismos, con la ayuda de validos y favoritos llevados por el egoísmo más puro, se encargarían de arruinar. Como el resto de las novelitas del conjunto en que se inserta *Guzmán el Bravo*, la principal receptora, origen de la propia actividad de la voz



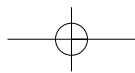


GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

narradora, es la referida “señora Marcia Leonarda”, honesta hasta el punto de rechazarlo firmemente —en sus primeras líneas, la voz señala no poder ser su “festejante” (Vega, 2007: 197)— y, ahora según los moldes tanto de la tradición hispánica de los libros de caballería como del mundo de la épica italiana ariostano-boiardenca, esconder una mujer ducha en las letras que, además de saber digerir citas mitológico-literarias fundamentalmente procedentes del espacio clásico —Virgilio, Cicerón, Juvenal, César, Lucano u Ovidio—, es capaz de interpretar procedimientos lingüísticos como los que rigen en las etimologías y, en otro orden de aspectos, participar en un diálogo centrado en lo que entonces se conocía como ‘el arte de la guerra’, ya no digamos comprender, además, el cerrado mundo y el código de la nobleza hispánica y el de los aparejos y vestimenta caballesc-militar, todos ellos especialmente masculinos y, especialmente los tres últimos, masculinizadores.

El resto de mujeres que pueblan las páginas de la novelita son representaciones de la imagería que los hombres tenían del género opuesto, al que ellos mismos habían relegado a una existencia doméstica alejada de cualquier tipo de actividad intelectual, de ahí que, en buena medida, la mistura que subyace en los semas de la Marcia Leonarda a quien Lope dirige sus novelas apueste con mayor claridad por aquellos directamente relacionados con los que cualquier hombre del siglo XVII tan sólo imaginaría para un interlocutor masculino. La primera de ellas es una dama de lo que en el momento se llamaba ‘la buena sociedad de provincias’, una hidalga juzgada desde la más machista de las ópticas posibles⁶: Felicia, “de razonable calidad, pero

⁶ Pruebas del machismo lingüístico lopesco presente en *Guzmán el Bravo* son alusiones poco afortunadas del tipo que las mujeres nobles “codician más lo que está en la calle que lo que queda en casa”; que, ahora en general, “suelen perder más por un caballo a la puerta que por el dueño en la sala”; o que el engaño era “treta ordinárisima en las mujeres” (Vega, 2007: 201 y 206-207). También se alude a que la práctica de las pintadas públicas o “caracteres de almagra”, “en llegando a libelos infamatorios, tengo por cobarde al dueño y por mujer la mano” (Vega, 2007: 201) y, páginas adelante, al hilo de la belleza femenina se pregunta “¿para quién no es mayor milagro una mujer hermosa que un hombre fuerte?”, siendo la respuesta: “pues el que más es podrá vencer un hombre, y la hermosura rinde cuantos mira” (Vega, 2007: 213). En el primero de los casos, fruto de un programa eminentemente judeo-cristiano como recipiente de todas las iniquidades posibles, la figura de la mujer sirve para parangonarse con la de la autora de un deleznable libelo infamatorio público, mientras que en el segun-



XULIO PARDO DE NEYRA

de poca estimación” por acoger en su domicilio caballeros mozos como Leonelo que pasaban “toda la noche en la calle”, lo cual juzgaba lesivo para su pública consideración, “pues, fuera de ser término descortés, más daño haría a su opinión un hombre toda la noche en la calle, que dos dentro de casa” (Vega, 2007: 201). Felicia es una cándida mujer —aunque bien pueda encajar en el molde de la fémmina interesada— que tras conseguir que “la visitase” (Vega, 2007: 202), no habiendo “hablado un rato don Félix” con ella, “ella se prometió en su imaginación que sería mujer dichosa si le conquistaba la voluntad” (Vega, 2007: 203). Tras varios encuentros nocturnos, la dama recrimina al galán mediante una misiva su desentendimiento al respecto de lo que había considerado interés verdadero, suplicándole “que como caballero” le señalase las causas de su desinterés, que ella consideraba emanados del descubrimiento de algún defecto “de mi persona y entendimiento” (Vega, 2007: 203). Como una necia la juzga la voz narradora (Vega, 2007: 204-205) después de ser informada por el caballero que la razón de sus escasas atenciones se cifraba en el respeto por los amigos — Leonelo estaba interesado en la dama Felicia—, lo cual no sirve a la mujer más que para desarrollar una fantasía por la que señalarle al don Félix que lo imaginaba como un caballero andante, a la vez que sigue suplicándole por la relación de entrambos, pues estaba “obligado en razón natural” a ser suyo (Vega, 2007: 204). Felicia es, además, engañadora y maquinadora —consigue enfrentar a los amigos, y aunque tratan de aproximarse y resolver sus diferencias, finalmente se enfrentan y don Félix mata a Leonelo (Vega, 2007: 205-207)—, mas constante y entregada en su modo de amar: decide travestirse, disfrazarse de paje y consigue, por medio de un soldado amigo de don Félix, entrar al servicio de su viejo galán y acompañarlo en un viaje a Malta, donde la desgracia les abordará a ambos, pues el barco en el que iban zozobra y son secuestrados por “algunos moros”, que los llevan a Túnez y los esclavizan, vendiéndolos a un judío (Vega, 2007: 215). Hasta que la hija del hebreo, de nombre Susana, no demuestra un exacerbado interés por el paje de don Félix, Felicia no le descubre su verdadera identidad a su viejo pretendiente, que no se había percatado de nada y que allí fingía ser su hermano. Finalmente, a punto de cerrarse el episodio en tierra de *infieles*, es la propia Felicia quien descubre a Susana su identidad sexual

do, la hermosura femenina se propone como calidad positiva capaz de rendir a cualquier ojo, sirviendo como contrapunto a la fuerza física, que sólo rinde a un contrario y que se considera patrimonio exclusivo de los varones.

GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

(Vega, 2007: 235), en lo que será el preámbulo de un viaje por España con don Félix que la conducirá a un remoto lugar de la Extremadura “donde era natural su padre” y en el que su compañero de aventuras le encontrará marido, un pequeño hidalgo “de buen tallo” pero de merendados recursos económicos, debido a lo cual, “con nombre de prima suya”, la dotó con seis mil ducados (Vega, 2007: 236).

Es, pues, Felicia, el personaje femenino más definido de *Guzmán el Bravo*, el mejor contrapunto del héroe caballeresco que se esconde tras don Félix de Guzmán. No es plenamente caracterizada según una descripción sustentada en la típica imagen literaria de la mujer, esto es, siguiendo el prototipo más elemental de las mujeres que habitaban en las muestras literarias del momento. Estos intereses, aunque la propia voz narradora lo critiquen —en el mismo momento de su presentación, Susana se dibuja tal que “hermosa como el sol”, símil calificado como “hispanismo cruel” que se aprovecha para renunciar de la efectividad de las comparaciones petrarquistas (Vega, 2007: 216)—, van a ser objeto de caracterización de la hija del hebreo. En el momento en que el “lindo Mendocica” (Vega, 2007: 216) —eso, y que canta con suma perfección, es todo lo que sabemos de él— entra fortuitamente en el aposento de la judía Susana, la voz narradora decide aludir directamente a la belleza femenina de la mujer —“cabellos copiosos, largos y crespos [...] no muy negros en color, aunque lo eran los ojos, con cejas y pestañas tan pobladas y hermosas, que, como eran soles, parecían sombras”—, una mujer que “no usaba afeites” y que amanecía:

Con los que le había dado el sueño: un nácar encendido que se iba disminuyendo con gracia, vencido de la nieve del rostro, compitiendo la mitad de las mejillas con los claveles de los labios, en cuya risa parece que se descubría, sobre una cinta carmesí, un apretador de perlas (Vega, 2007: 220-221)⁷.

⁷ No deja de ser curioso cómo quien había criticado duramente las imágenes literarias femeninas asentadas en comparaciones tales como “blanca como la nieve” (Vega, 2007: 216), decida ahora presentar a una mujer a través del prototipo de la belleza petrarquista, aunque más concretamente definida a la española: mujer de largos y crespos cabellos no excesivamente negros, ojos intensamente oscuros, cejas y pestañas pobladas, cutis níveo que al despertarse se enciende con un brillo metafóricamente nacarado, mejillas y labios rojos y dientes de especial albura. Así, el brillo de su cara es nácar encendido, su rostro es de nieve, sus labios son claveles y su dentadura un apretador de perlas, metáforas que bien pueden incidir en la típica ironía desplegada por Lope.

XULIO PARDO DE NEYRA

Con todo, quizás como una mujer juzgada por un hombre portador de la ideología de Lope de Vega, Susana⁸ “no la parecía en la castidad como en el nombre” (Vega, 2007: 216) a su tocaya bíblica —la casta Susana—, y decide proclamarle a quien ama sus sentimientos: haciéndolo, en este caso, según la útil imagen literaria de ‘la dueña esclavizada por amor’, pues “es tan poderoso amor, que trueca los estados y los imperios, haciendo que sea por accidente lo que no fue por naturaleza” (Vega, 2007: 221). Nada, pues, ofrece la voz narradora para que el lector o la lectora conozca la falta de honestidad femenina —como en aquel momento se decía— de la Susana de *Guzmán el Bravo*, si no esa voluntad por hacer partícipe a quien ama de sus verdaderos sentimientos amorosos, algo que un hombre del siglo XVII había de traducir por una entrega casi efectiva y que, como ya hemos visto, unía a este personaje con el de Felicia, que es curiosamente quien en realidad se esconde tras la apariencia masculina de Mendoza, al que la judía se entrega verbalmente.

Pero mientras Susana se queda sin galán a quien, al menos amar —en este punto descubriremos, además, su generosidad y agradecimiento, capaces de hacer que en su despedida le regalase un excelente collar de perlas—, la justicia narrativa apuesta por entregar a Felicia a un hidalgo de corto caudal —ése era ya, quizás, un premio lo suficien-

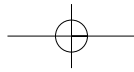
⁸ A quien, precisamente al hilo de la posibilidad de que sea la mujer quien participe al hombre sus intereses amorosos, Lope hace decir: “los hombres, [...] a la mujer más principal tenéis en menos porque os parece que, en perdiendo el privilegio de la castidad, somos esclavas vuestras y que se puede atrever a nuestro respeto así vuestra osadía como vuestra lengua” (Vega, 2007: 222).

⁹ Una imagen que no deja de referir cierto interés en los moldes seminales de la sociedad *de estados*, en la cual se creía que todo individuo nacía y moría en un *estado* determinado. Lope debía saber muy bien que también por otros méritos se podía medrar socialmente y, finalmente y con un poco de suerte, acabar cambiando de *estado*, travistiendo incluso unos antecesores *pecheros* en ilustres antepasados de noble sangre: el mismo Lope de Vega, de humilde procedencia, acabó consiguiendo un hábito maltés —con él quiso que lo retratase Eugenio Caxés—, aunque no pudo gozar nunca del ansiado título de cronista real que tanto ambicionaba. Con todo, quizás fuese esta procedencia la responsable de una ideología capaz de criticar irónicamente el inmovilista sistema social de su época, especialmente a través de asuntos como la limpieza de sangre, el “goticismo” y la expulsión de los moriscos del suelo español (Redondo, 2000: 172-173). Por supuesto, también en obras como en *El mejor alcalde, el Rey* podemos rastrear cierto sentimiento de ironía y crítica dirigida hacia los establecimientos nobiliaristas de la sociedad de clases (Pardo de Neyra, 2004).

GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

temente grande para una mentalidad como la del Lope llevado de las preocupaciones nobiliarias—, toda vez que el protagonista, don Félix de Guzmán, convertido ya en mayorazgo de su casa y pariente mayor del linaje de los Guzmanes, acaba casándose con Isbella, “gentilísima dama, y hermana de un valiente caballero que se llamaba Leonardo, de lo más noble de aquella ciudad y aun de España” (Vega, 2007: 238). De ella tampoco conocemos su aspecto físico, aunque la imaginamos bella —era, pues “gentilísima dama” (Vega, 2007: 238)—, tan sólo su asentimiento ante el coqueteo masculino —la voz narradora insiste ahora en la honestidad de este proceder—, mas cuando la maledicencia de la vecindad da en descubrir el interés del don Félix, el caballero Leonardo decide encerrarla sin oposición en un convento, lo cual nos da índice de la entregada y sumisa voluntad de la hidalga. Finalmente, considerando la nobleza del Guzmán, atendiendo a que “no se podía impedir el matrimonio de dos voluntades iguales, por aquella máxima de que el hombre no aparte los que Dios junta” —de nuevo el recurso de la naturaleza nobiliaria, esta vez proclamando que es la misma divinidad la que aproxima sendas personas de procedencia semejante—, claro que tras una negociación articulada con la intervención “de personas nobles”, que era lo acostumbrado en la época, y además porque “Isbella, viéndose empeñada, aunque no había dado ocasión¹⁰, inclinó su ánimo a ser mujer de don Felis” (Vega, 2007: 241), se produce el matrimonio. Teniendo en cuenta la calidad familiar y personal de la hembra, como en aquella época se señalaba, y atendiendo ahora a como ha sido diseñado el matrimonio de Felicia, el enlace de don Félix se significa como uno de los más altos premios que cualquier hidalgo español podía ambicionar: además de emparentar con una familia de la misma relevancia socio-económica a la suya —lo cual venía a informar de que la casa no iba a sufrir mermas ni dinerarias, por la dote que eso implicaba, ni nobiliarias—, el caballero Guzmán acababa haciéndose, así se decía en el siglo XVII, con una esposa honesta, sumisa y virtuosa, esto es, portadora de los trazos principales de cualquier hidalga

¹⁰ Es curioso cómo la voz narrativa quiere destacar la ‘honestidad’ de la mujer en todo momento. Isbella, pues, aunque sin haber dado motivo para ello, estaba ya “empeñada” por haber asentido a que don Félix la cortejase. La poca habilidad tanto de Susana como de Felicia las presenta como ‘mujeres de fácil empeño’, de ahí que el matrimonio de la segunda con un modesto hidalgo extremeño se signifique como un premio para quien se había ‘empeñado’ con un hombre.

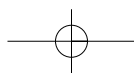


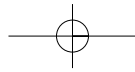
XULIO PARDO DE NEYRA

española que se preciase de serlo. Pero dada la lógica androcéntrica española de la época, ni en la Isbella ni en la Susana lopescas encontramos ninguno de los semas propios de los personajes heroicos que pueblan los libros de caballerías: bien cierto es que, atendiendo al machismo que reinaba en la sociedad anterior y coetánea al Siglo de Oro español, los personajes heroicos literarios pertenecían al género masculino¹¹. Desde el punto de vista más tradicional, pues, la figura del héroe —que como digo, en ese extendido falocentrismo cultural es casi siempre masculino— se entiende como la imagen de un ser excepcional, sobresaliente y ejemplificador¹², que por lo general actúa en un momento histórico determinado. Sin embargo, apelando a las contribuciones del profesor Campbell, directamente emparentadas con las visiones de Eliade y Frazier y, desde luego, sustentadas a su vez en las teorías psicoanalíticas jungianas, el héroe se presenta como un individuo que es capaz de afrontar un periplo trabado de empresas para realizar y superar —son éstas las que componen la ‘aventura mítica’— a través de las cuales sufrirá una transformación que lo habrá de llevar al hallazgo de su sentido y su lugar en el cosmos. Para Campbell, además,

¹¹ Aunque al lado del héroe se sitúe Felicia, una mujer que no duda en afrontar un periplo viajero que la conducirá a sufrir graves penalidades, claro que por el amor hacia un hombre en el que se personaliza tal viaje. Es, pues, una travestización que emana de un acoso amoroso y que producirá equívocos triangulares como el enamoramiento de una mujer que ignora el verdadero sexo de Felicia. Aún así, cabe referir que el comportamiento del personaje no se inscribe en el prototípico carácter de las sumisas mujeres de su época y, quizás porque vivía o se gestionaba en soledad, acoge en su casa a personas del sexo opuesto, no vacila a la hora de manifestar sus sentimientos amorosos hacia un varón y exhibe una vocación aventurera y arrojada cuando decide disfrazarse de paje, irse a Flandes y ponerse al servicio de un caballero como don Félix de Guzmán, a quien amaba intensamente.

¹² Aunque para Vázquez de Parga, los héroes se definen por el “impacto” que producen en los demás (Vázquez de Parga, 1983: 10) —apreciación que relaciona el sema en que fundamentalmente asienta el significado de ‘héroe’ con la subjetividad, lo cual lo conduce hacia el espacio de la fabulación desrealizada—, considero que el sentido que confiere al héroe su esencia se articula en los argumentos y en el imaginario comunitario. Así, en un sistema social concreto el carácter de ambos términos se perfila por determinados condicionantes que no tienen por qué marcar el espacio significativo que los mismos mantienen en otro(s); no en vano, “el héroe supremo [...] requiere una sabiduría más profunda que lo otro, y resulta no en un modelo de acción, sino de representación significativa” (Campbell, 1993: 307).



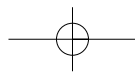


GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

aunque tanto en las culturas como en los sistemas religiosos se le haya atribuido una condición especialmente sobrehumana, el valor del héroe reside en su carácter humano —no en vano, en su periplo se suele localizar un viaje compuesto por tres destinos: partida o iniciación, desarrollo o proceso y regreso o desenlace—, un carácter que en todo se ha y debe de aparejarse a una existencia individual que lo hace dialogar con su propia existencia (Campbell, 1993), con una existencia pautada por los intereses de la comunidad en que, además de originarse, ha de vivir, conformándose con ella.

Debemos a Frye, para quien las obras de ficción se diferencian y categorizan atendiendo al poder de acción de su héroe —por lo cual, en las ficciones literarias la trama “consiste en que alguien hace algo”, alguien que “si se trata de un individuo, es el héroe y ese algo que hace o deja de hacer es lo que puede o podría haber hecho, a nivel de los postulados que acerca de él formulan el autor y la consiguiente expectativa del público” (Frye, 1991: 53)—, una clasificación de los héroes literarios en virtud de su relación con la sociedad. Según ésta, bien separándose —aislándose de ella—, bien incluyéndose —incorporándose a ella—, aquéllos se diversifican en trágicos o cómicos (Frye, 1991: 56). Incluso en los protagonistas de la literatura hagiográfica podemos encontrar buena parte de las características de los héroes, pues como apunta Baños Vallejo, valentía, firmeza, fidelidad y dignidad —aquello que le conduce al santo, a la santa, a la victoria en su especial batalla contra las tentaciones— son rasgos propios del héroe y, ahora, cualidades del eje de las muestras de la hagiografía (Baños Vallejo, 1990: 117 y 2003)¹³. Así pues, en una diégesis fantástica que se delimita a través de la idealización del protagonista y la poetización de la aventura, por tanto, comienza propiamente el mitema en que se aloja todo héroe y que, además, se desdobra en los dos prototípicos destinos que, en realidad, posee el viaje: el de la “llamada de la aventura” —que como ha señalado Campbell “significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida” (Campbell, 1993: 60)— y el del cierre, el regre-

¹³ Señala el profesor Baños, además, que uno de los tópicos hagiográficos más comunes se forma alrededor del origen nobiliario del protagonista: como los héroes de las muestras literarias no hagiográficas, “a partir de las *vitae* merovingias [...] se alejan cada vez más de la sencillez de los mártires y confesores de los primeros tiempos, y cobra importancia la figura del obispo procedente de noble familia y ligado a los poderosos” (Baños Vallejo, 1991: 168).



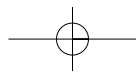
XULIO PARDO DE NEYRA

so, que se opera cuando aquél consigue despejar la incógnita del éxito o el fracaso. Esto, por supuesto, es lo que le ocurre al héroe de nuestro *Guzmán el Bravo*.

Aunque podamos conectar al personaje lopesco de don Félix con el don Quijote cervantino —y con ello seguir parcialmente asegurando los ya referidos criterios del profesor Ynduráin—, lo cierto es que, llevado de esa practicada ironía tan característica, Lope traza un personaje heroico que aun adoptando referencias y parcialmente el propio protocolo que regía en el género de los libros de caballerías, es un héroe literario en el más puro y simple de los sentidos: un héroe de ilustre procedencia familiar —su nobleza de sangre, como se decía en aquel momento, se argumentaba por medio de unos famosos antecesores emanados de una *gens* destacada ya desde los albores de la Edad Media—, de grandes y loables virtudes —capaces de hacerlo renunciar al orgullo familiar típicamente propio de los de su estado y calidad, como entonces se señalaba, y aparentar ser un criado de humilde procedencia familiar—, con un solidario comportamiento —tal que no duda en defender a un judío, aunque para ello tenga que ejercer como un simple porteador— y, por supuesto, con un espíritu aventurero fuertemente asido a un programa eminentemente caballeresco. Esto último —y por supuesto la referida presentación nobiliaria— es lo que, en suma, hacen que *Guzmán el Bravo* se nos profile como un producto en el que, sin duda, poder localizar ciertos aires procedentes de la literatura narrativa de caballerías¹⁴. Sin embargo, el carácter del héroe de la novela se orla con elementos explícitamente positivos, tanto que la voz narrativa no dudará en caer en la hipérbole más evidente cuando explica que “las partes este caballero eran tales, que así los estudiantes naturales como los extranjeros le amaban con tanto afecto, que perdieran por él la vida y no sentían el estar fuera de sus patrias” (Vega, 2007: 200).

Quizás porque, como Presotto señala, es el género de los libros de caballerías el que así lo solicita (Presotto, 2007: 26), o quizás, más bien, por un interesado proceder o una simple deuda que Lope pudiese orientar o sentir hacia quien era el personaje de mayor proyección e influencia en la España de Felipe IV —Gaspar de Guzmán Pimentel y

¹⁴ También se ha señalado que la insistencia de la voz narrativa por esconder el lugar geográfico de procedencia de su héroe (Vega, 2007: 199) tiene estrecha relación con aquel lugar de la Mancha de cuyo nombre no se quería acordar el Cervantes del *Quijote* (Presotto, 2007: 27).



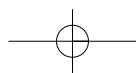
GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

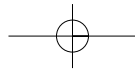
Fonseca, perteneciente a la casa ducal de los Medinasidonia, III conde de Olivares, luego creado duque de aquella denominación y duque de Sanlúcar por el monarca que lo había instituido como su ministro supremo¹⁵, el héroe de *Guzmán el Bravo* es “don Felis, de la casa ilustrísima de Guzmán, y que en ninguna de sus acciones degeneró jamás de su limpia sangre” (Vega, 2007: 199). Como era práctica acostumbrada en la época, aunque tal vez sin seguir el modelo de la novela caballeresca, Lope se vale de sus conocimientos nobiliarios, tanto genealógicos como heráldicos, para que la voz narrativa de su novelita profundizase en los orígenes de su héroe protagonista, de quien además recibe título:

Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido, que unos quieren que venga de Alemania y otros que sea de los godos, procedido deste nombre “Gundemaro”. Por la una parte hacen los armiños antiguos, y por la otra las calderas azules en campo de oro. Como quiera que sea, ellos son grandes de tiempo inmemorial, y en su familia ha habido insignes y valerosos hombres, como fueron don Pedro Ruiz de Guzmán, año de mil y ciento, don Alonso Pérez de Guzmán, principio de la casa de Medina Sidonia, a quien su sepulcro llama “bienaventurado”, y con otros muchos, dignos de eterna memoria; don Pedro de Guzmán, hijo del duque don Juan, primero conde de Olivares, que en servicio del emperador Carlos hizo valerosas hazañas, a los cuales se puede sin ofensa poner al lado por su valor, ya que no por su gran estado (Vega, 2007: 199-200)¹⁶.

¹⁵ A Olivares ya le había dedicado Lope su *Circe*. No considero, contra a lo que hace Copello, que en dicha elección, Lope intentase parodiar el omnímodo poder del valido real (Copello, 1987), ni tampoco juzgo que tras la selección de la alcuña del héroe se encuentre ninguna relación con la del propio linaje de los Guzmanes señores de Sanlúcar, que quisieron apellidarse Pérez de Guzmán el Bueno.

¹⁶ Sí se encuentra cierta ironía lopesca en la alusión que abre el apartado nobiliario de su héroe, pues no contenta con señalar su ilustre procedencia, la voz narrativa incide en una práctica nobiliaria común que bien consistía en aludir a ciertas familias derivadas de una persona extranjera, un príncipe o un noble escapado, un guerrero valiente o un peregrino; bien exaltaba unos orígenes centrados en los sacralizados godos, a quienes remitía para explicar la razón de la alcuña familiar. En este sentido, como ya he estudiado, en Galiza destacaron familias como los Pedrosas del palacio de Lieiro, los Dutton del pazo de O Grallal, ambos en el país de As Mariñas; los Massedas del palacio de Centeáns en el país de Bretoña, los Somozas del palacio de Martín en el país de Lemos o

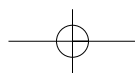




XULIO PARDO DE NEYRA

Así, atendiendo a la fantasiosa imaginación de los antiguos nobiliaristas, tenida por cierta en el Antiguo Régimen, como toda familia noble, los Guzmanes, que se llamaban casa de pendón y caldera, decían poseer un origen incierto que se perdía en la nebulosa oscuridad de los tiempos mas que cristalizaba bien en el castillo y castro de Aviados (a cuatro leguas de la ciudad de León) o bien en el de Guzmán (a legua y media de la urbe de Aranda de Duero), al que iba adscrito el señorío de las referidas tierras. Se decían derivados ora de un hijo de Vermudo II llamado Gundemaro, ora de un rey gótico portador del mismo antropónimo (Imhof, 1712: 118-119). Por tanto, a través de su simbología heráldica, y hablo concretamente de las calderas, los Guzmanes quisieron significarse o informar de su rícohombría —su antepasado conocido más antiguo es Rodrigo Núñez de Guzmán, que se decía hijo de Nuno Rodríguez y de Ximena, hija a su vez del rey Ordoño, y nieto de otro Rodrigo Núñez y de Ximena Núñez, concubina del rey Afonso (Imhof, 1712: 119)—, aunque si atendemos al uso heráldico de los armiños, como todas las familias que se valieron de símbolos familiares como los forrados de pieles animales, vemos que se trata de una heráldica organizada por medio de un simple elemento suntuuario medieval (las pieles) usado por quienes poseían una capacidad económica destacada, lo cual da cuentas de la verdadera dimensión tanto de los conceptos que movían la heráldica como los que explicaban la nobleza. En este sentido habla Lope, que no duda en aplicar el tratamiento cortés de *don* a quien en su época no lo llevaba, de un “don Pedro Ruiz de Guzman, año de mil y ciento”, que no es otro que el rícohombre Pero Ruiz, señor de Lara y Aguilar en 1195, hijo del referido Rodrigo Nuñez y esposo de Elvira, hija del conde Gomez Gonzalez de Manzanedo; y de “don Alonso Pérez de Guzmán, principio de la casa de Medina Sidonia”, adelantado mayor de la frontera por el rey Sancho, alcaide de Tarifa, plaza que conquistó a los musulmanes, y pri-

los Varelas de la fortaleza de Quindimil en el país de A Ulloa —quienes, además justificando la forma lingüística de su apellido, decían proceder de un infante aragonés llamado Vela— (Pardo de Neyra, 2006: 117-130 y 2008: 51-53), que pretendían argumentar que descendían de estirpes foráneas. Por otra parte, contamos con estirpes que desde el siglo XIII decidieron organizar su apellido en torno a nombres propios masculinos (los Manueles, los Ossorios, los Ponzes, los Froilas y los Manriques), alcuñas especiales (los Girones y los Zerdas) o adoptando un locativo de procedencia, que acabaría siendo la práctica más acostumbrada en la nobleza peninsular: éste es el caso de los Guzmanes señores de las tierras de Guzmán en Campo de Roa.



GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

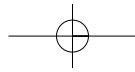
mer señor de Sanlúcar, Bejer y Ayamonte, que vivió entre 1256 y 1309. De éste señalaban las crónicas familiares que fue tanta su pericia militar que tras su fallecimiento recibió, como *cognomen*, el sintagma “el Bueno”, que habrían de usar como apellido sus descendientes los condes de Niebla, duques de Medinasidonia, Sanlúcar y Montoro; condes y duques de Olivares, condes Morente y marqueses de Toral, de Cazaza, del Carpio y de Eliche. Por su parte, finalmente la alusión a “don Pedro de Guzmán, hijo del duque don Juan, primero conde de Olivares” recuerda al calatravo que, hijo del III Medinasidonia y I Cazaza, estrechó vínculos con el emperador Carlos debido a su destacada proyección militar en las operaciones bélicas carolinas de Bélgica, Alemania y Hungría (Imhof, 1712: 110-111). Sin embargo, quizás en la alusión a un I Olivares digno de recordatorio militar mas “no por su gran estado”, se encuentre cierta ironía al respecto de la inmensa fortuna amasada por su nieto, o al menos sirviese para enfrentar —o destacar la valía individual sobre la heredada— los méritos nobiliarios a los procedentes del esfuerzo personal. No es nada extraño que un Lope consciente del esfuerzo intelectual o ajeno a los méritos nobiliarios pusiese de manifiesto la validez de un currículo propio propusiese en esta novela una imagen que bien podemos relacionar con la crítica hacia la simbología heráldica: me refiero al episodio que narra cómo un caballero amorador se vale de una ballesta de bodoques para tratar de ahuyentar a una vieja cotilla que, por evitar los golpes de los bodoques, se encajaba una caldera en la cabeza (Vega, 2007: 201-202), un episodio que bien podría retratar unos bodoques y caldero heráldicos, dos de los muebles más utilizados por las familias nobles para componer sus simbologías familiares, y por ello remitir a un irónico o irreverente uso de lo que en el siglo XVII era un aparejo intensamente sacralizado. Así, finalmente, cuando la voz narradora de *Guzmán el Bravo* retrata el periplo guerrero del héroe don Félix, en un excursus por el que narra la toma de Chipre que conducirá a la batalla de Lepanto en la que aquél adquiere su alcuña personal, se indicará que tras la alianza firmada entre Felipe II, el senado veneciano y el papado, como general de la Liga, Juan de Austria lleva al don Félix a la batalla, y lo hace instado por don Pedro de Guzmán, mayordomo del rey y padre del después embajador de Roma y virrey de Nápoles, que fue el I conde de Olivares y “agüelo [...] del que hoy con tanta felicidad honra y premia las armas y las letras” (Vega, 2007: 209). De nuevo, pues, la deuda o el compromiso de Lope con el valido de Felipe IV parece deberse a motivos y /o intereses literarios.

Con todo, contra lo que generalmente encontramos en el resto de protagonistas de las novelas turquescas —pues según señala Teijeiro,

XULIO PARDO DE NEYRA

“la descripción física del cautivo no existe cuando el protagonista es varón” (Teijeiro Fuentes, 2007: 325)—, el protagonista de *Guzmán el Bravo* es objeto de una descripción física capaz de informarnos de la posesión de unas más que agradables cualidades naturales. Aunque por si esto fuese poco, la mentada descripción aparece tras la imagen de un caballero que, estando de “guarda”, acude a ver a una dama adobado con la más pura expresión de lo que en la época constituía la imagen de la elegancia caballeresca juvenil española, algo que sólo se podría aparejar a la magia emanada del uniforme de un cadete: “una cuera de ante sobre un jubón de tela, calzones y ferreruelo de paño, medias y ligas de nácar, sombrero de falda grande, sin tracelín ni toquilla; en la pretina, el broquel, y en las manos, la espada”. Hablo, por tanto, de cuando en una combinación físico-moral, don Félix de Guzmán se nos pinta como “moreno” y a pesar de que la voz destaque que “tenía más de agradable que de hermoso” —no en vano, en aquel momento éste era uno de los semas más característicos de la atracción masculina, y desde luego más que útil en este caso, pues una belleza acrisolada es la que se reserva para su paje, quien en realidad no es un varón—, era poseedor de una “gentil disposición” pero “adornada de notable talle, modestia y cortesía”, empero, eso que quede claro, “no a la traza de la lindeza de ahora, con alzacuello de tela, que por disfraz llaman gola, horrible traje de hombres españoles” (Vega, 2007: 202-203). Esta lindeza, pues, como digo reservada para Mendoza, su acompañante en el cautiverio, es la que servirá para contraponer a las gracias varoniles del fuerte y siempre masculino Guzmán.

Tras una partida o iniciación sustentada en los triunfos académicos —algo que cualquier intelectual como Lope trataría de retratar con sumo gusto—, aunque se combinase con el periplo de un joven pendenciero que no deja de disfrutar de la noche —lo cual compartía con un Lope juvenil, al que incluso parece aludir la afición del protagonista por el galanteo con las mujeres o la imagen de un don Félix de Guzmán entregado a las prácticas de las rotulaciones universitarias nocturnas (Vega, 2007: 200-201, esp. n. 368)—, comienza el viaje literario del héroe, que la voz narrativa distribuye en cuatro estancias, incidencias o episodios principales. El primero de ellos sirve para enlazar la vida del caballero con la de una dama “de poca estimación” (Vega, 2007: 201) de la cual únicamente conocemos el nombre, Felicia, y su arrojo, capaz de impedirle actuar enteramente conforme a las convenciones sociales. Por éste, el lector o lectora adquiere conciencia de un don Félix divertido, amigo de sus amigos y, aunque galanteador de damas sin otra pretensión que el juego, atento y fiel a los deseos amo-



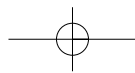
GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

rosos de su amigo Leonelo. Se trata, además, de un episodio que enfrenta genéricamente a quien dice actuar por fidelidad amical y hacerlo con la que, aun siguiendo los dictados del amor, resulta ser presentada por una machista voz narradora como porfiadora y por cuya egoísta intervención se consigue que el don Félix acabe matando a su amigo Leonelo, pues como la tal voz machista sentencia al cierre: “sólo a los hombres es permitida, amando, la porfía, que las mujeres no han de imitarlos en semejantes acciones, ni obligarlos con la blandura de sus palabras a cometer bajezas” (Vega, 2007: 205).

El segundo episodio comienza cuando esa voz participa a su receptora que le diese licencia “para dejar este muerto e irme con el famoso Guzmán, que ya comienza a ser bravo, por esos mundos adelante” (Vega 2007: 207). Se inicia esta parte, pues, con el periplo militar de aquél que, aun procediendo de caballeros destacadísimos en la esfera hispánica de las armas, acabará adquiriendo el mote de “el bravo”. Es en la celebrada batalla naval de Lepanto donde Guzmán se destaca militarmente: “con una espada y rodela” hace “tan notables cosas” que rinde una galera, aunque no sin salir tan mal parado que, con “veintidós heridas de flechas y cuchilladas, que a quien le vía ponía espanto”, a punto estuvo de perder la vida. Por ello, “allí se le confirmó el nombre de Bravo” (Vega, 2007: 210). Mas su fama no quedaría ahí: “convaleció don Felis y con el nombre de Bravo vivió en Nápoles algunos días con justa estimación de aquellos príncipes, hasta que pasó a Flandes, donde con no menor nombre continuó sus hazañas y fama por algún tiempo” (Vega, 2007: 211).

Tras destacarse, por tanto, en Flandes como un sagaz caballero capaz de inventar artilugios bélicos que sólo una persona de su fortaleza física podía usar, don Félix, acompañado ahora por un “paje desotos que llaman regachos” (Vega, 2007: 214) que un amigo le encomienda, pone sus miras en Alemania, a donde se dirige en ayuda del “duque de Cleves [Cléveris]”, entonces ocupado en el sitio de la plaza de “Dura [Düren]”. Debido a lo difícil de la empresa —“respeto de ser el camino largo y áspero y haber de atravesar aquella selva que está entre el Rin y la Rura”, su paje no puede acompañarle, y aunque cuando a continuación decide ir a Malta¹⁷, también le propone que no vaya, acaban yendo juntos, pues aquél, “llorando le pidió que no le desam-

¹⁷ El motivo de tal viaje no era otro que tratar de conseguir “un hábito de aquella religión” (Vega, 2007: 214), algo que bien se puede relacionar con el propio periplo vital de Lope de Vega.



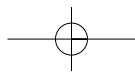
XULIO PARDO DE NEYRA

parase, porque mientras estaba lejos de su patria, no le parecía que, sirviendo español, la había perdido". Don Félix, además, "le estaba aficionado" porque, en un nuevo guiño de su poco varonil carácter, "entre otras gracias, cantaba y tañía con igual destreza" (Vega, 2007: 214). Esta vez, aunque ni se anunciaba ni lo esperaban, el traslado no pudo ser peor: según el recurso del *deus ex machina* mas con el único interés de propiciar el cautiverio, no en vano el motivo central de la novela, una tempestad hace zozobrar el buque, por lo que "anduvieron perdidos algunos días, sin poder tomar el Peñón de Vélez, donde la soberbia de las ondas los arrojaba" (Vega, 2007: 214-215). Finalmente, acaban en "la costa de Berbería", donde son apresados por unos moros, que los trasladan a Túnez, donde los esclavizan (Vega, 2007: 215).

En Túnez comienza el tercer episodio del periplo heroico de don Félix de Guzmán. Es, sin embargo, el episodio central —no olvidemos que estamos ante una novela de cautivos, una novela turquesca—, climático, de sus aventuras, gracias al cual sufre los rigores de una triste existencia —aunque dulcificada por la simpatía de un buen dueño— a través de la que en cierto modo mortificarse para llegar a alcanzar el verdadero status de héroe que, en realidad, se perseguía por medio del eje temático de la novela. En Túnez son comprados por un judío, de apellido David, "que sabía la lengua de Castilla" —quizás fuese descendiente de una de las familias judías expulsadas casi doscientos años antes por los reyes Isabel y Fernando— y que era padre de Susana, una hermosa mujer que se enamorará de su paje y que, aprovechando los numerosos viajes paternos, les permitía a sus esclavos una vida reglada (Vega, 2007: 216).

Dentro de este episodio se sitúa una de las imágenes de mayor efectividad para la consolidación de don Félix como prototípico resultado de un héroe caballeresco: un día, yendo con el judío David, se encuentran con un caballero moro —un hombre "mal acondicionado, arrogante y presumido de caballero, y deudo del infame original de su engañada seta" (Vega, 2007: 225), es decir, descendiente del profeta Mahoma¹⁸— que, de modo despectivo, quería que el viejo hebreo le

¹⁸ Nótese, sin embargo, lo poco amable de la descripción de quien, pese a ser un príncipe o un noble de primera fila —algo que sabemos por esa deuda genética con el "infame original" de su religión, aunque para la voz narrativa sea una "engañada seta"—, se presenta como un caballero mal amañado: para cualquier español integrista, un musulmán siempre representaba el sistema que había señoreado más de la mitad de la Península Ibérica durante más años que los



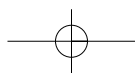
GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

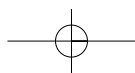
transportase a hombros una seta de dátiles a su casa. Defendiéndolo, aunque primero le propusiese ser él su porteador, acabó respondiendo a los golpes que el moro estaba propinando al anciano, de ahí que se enfrentase a “dieciséis hombres” (Vega, 2007: 226) y se organizase un guirigay que incluso habría de conducir a la muerte a un soldado. Fruto de estos acontecimientos, el “rey o alcaide, puesto por el Gran Turco” (Vega, 2007: 227) manda llamar al experto guerrero capaz de luchar como ninguno para preguntarle por su identidad. Tras darse a conocer, después de participarle estar enterado de su fama bélica —le pregunta, con asombro, si es en verdad “Guzmán el Bravo, el de las grandes fuerzas, el matador de fieras y alanceador de toros” (Vega, 2007: 228)—, Salarráez, el virrey turco, le solicita ayuda en un asunto amoroso: debía de batirse en duelo con Zulema, rey del valle de Botoya, cerca de Melilla, pues como él pretendía a Lela Fátima, hija del jeque de los alarbes (Vega, 2007: 229-230). Gracias a este nuevo enfrentamiento, don Félix se nos antoja imaginado como un requintado caballero oriental; gracias al turco, pues, su imagen es la más pura expresión del lujo caballeresco del Oriente, un hombre vestido con:

Una marlota o sayo morado, guarnecido de oro, con un gran número de botones tan pequeños que apenas se vían, sobre una cota [...] tan resplandeciente que parecía de plata, atada con una liga roja, que el mismo sayo descubría, porque sólo estaba abotonado hasta la mitad del pecho, y descubriendo las mallas las dos mangas. El calzón era de brocado morado con alcachofas de oro y las guarniciones de perlas; el bonete era de grana de Valencia con cien varas de bengala sutilísima, armado sobre un casco de acero y coronado de lumas moradas y blancas; los borceguíes de Marruecos, y los acicates de plata nihelados de oro; el alfanje, como media luna, en un tahalí tejido de tan espeso aljófara que no se vía sobre qué estaba fundado (Vega, 2007: 230-231).

Lógicamente, el vencedor del duelo resultó ser Salarráez, quien como caballero decidió perdonar la vida del rey de Botoya, “tomándole solamente el alfanje y la adarga” (Vega, 2007: 234) como muestra y prenda del vencido. Acto seguido comienzan los premios al héroe: el rey tunecino lo dota de regalos —diamantes, perlas, plata y oro—

cristianos, quienes a pesar de ello consideraban que, en realidad, habían ocupado un territorio de su propiedad natural —de ahí que insistiesen tanto en el término ‘reconquista’.





XULIO PARDO DE NEYRA

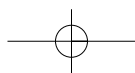
mientras el hebreo, que lo libera, se despide de él tras entregarle telas, sedas y joyas. Susana, por su parte, regala a Felicia un collar de perlas de excelente oriente y factura.

De esta forma, termina este episodio con un don Félix victorioso y rico¹⁹ que, luego de su viaje de regreso a casa, al pisar suelo español se entera del fallecimiento de su hermano primogénito, lo cual implicaba que el mayorazgo y la representatividad de su casa recayesen en él (Vega, 2007: 236). Como ya he señalado, en su afán caballeresco también deja a Felicia bien dotada y casada con un hombre humilde, mas a la postre hidalgo, de las Extremaduras.

Comienza el cuarto y último episodio cuando don Félix pone pie en su desconocida Ítaca. Allí se nos presenta como un hombre grandemente respetado: amigo de hacer favores, remediador de pobres, deshacedor de agravios, concertador de paces y, además, buen jugador con espadas y mazas “y, en medio desta fiereza y valentía, escribía y hablaba tiernamente” (Vega, 2007: 238). Con todo, según reza el dicho español, como nadie resulta ser profeta en su tierra, don Félix es objeto las envidias de algunos caballeros vecinos suyos, que tratando de matarlo lo hieren muy gravemente²⁰. Debido a que decide resolver la

¹⁹ Un don Félix que, ya abiertamente, es elevado a los altares del heroísmo masculino cuando tras la victoria de Salarráez, la voz narrativa lo compara con Hércules (Vega, 2007: 233), el mejor espejo literario occidental de los caballeros guerreros. No en vano, durante el enfrentamiento con el rey del valle de Botoya, Guzmán demuestra un ánimo tan esforzado que “trayendo a la memoria el apellido de Bravo”, desarrolla un valor guerrero tal y “como si le mirara España en figura de dama desde alguna reja” (Vega, 2007: 23), lo cual, como acertadamente señala Teijeiro, incide en un acendrado patriotismo —en el que se propone la imagen de una España mujer enamorada que enardece las virtudes caballerescas del idealizado hidalgo español (Teijeiro Fuentes, 2007: 339)— que, además, ha de relacionarse con ese practicado discurso machista en que un hombre, como un gallo de pelea, acaba demostrando mucho mejor su fuerza, su carácter violento y su poderío bélico si una dama lo está mirando.

²⁰ En este momento, la voz narrativa alude a la transformación que sufre “un gran señor de Italia” que a la vista de sus criados no puede contener las lágrimas cuando, leyendo el *Amadís*, llega al episodio en que su protagonista, tras ser rechazado por Oriana, se retira a la Peña Pobre para hacer penitencia con el nombre de Beltenebros, un episodio que Cervantes también utiliza en su *Quijote* cuando el caballero manchego se interna en la Sierra Morena (Vega, 2007: 241, esp. n. 469). El parentesco con ambos motivos literarios, pues, nos descubre el carácter quijotesco de don Félix, un nuevo Amadís que gracias a las más de cuarenta heridas que le provocaron cuando sus vecinos quieren acabar con él logra el amor de Isbella, junto a quien lo “llevaron [...] sin esperanza de vida”.



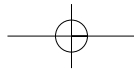
GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

situación enfrentándose públicamente a quien quisiese retarlo, se envuelve en un duelo con un caballero, motivo por el que “algunos envidiosos de aquel público desafío” lo denuncian al rey —era algo penado por las leyes españolas—, quien decide iniciar una investigación. Ahora, el héroe se torna en mártir: es denunciado por haber intentado alzarse contra la ciudad y, por medio de falsos testimonios acusadores, es sentenciado a morir en el cadalso. Sin embargo, gracias a la intervención del duque de Medina “Luis Enríquez de Cabrera”, conde de Módice y almirante de Castilla, enterado por una cédula firmada por Juan de Austria, al don Félix de Guzmán responsable de “la hazaña con que rindió la galera ya referida” le es conmutada la pena por el destierro. Así, el héroe de Lepanto se recluyó en “sus lugares”, aunque más tarde, también bajo la protección del duque, “le restituyeron la libertad de gozar de su patria” (Vega, 2007: 243).

Nada hay en la pintura de este héroe del refinamiento sensorio-verbal y sintáctico de los poemas homéricos donde late la energía mágica de un héroe masculino guerrero en medio de combates, pasiones y aventuras en dispares escenarios como palacios y chozas o banquetes y cacerías, un mundo tan real que ni su fuerte carácter fantástico es capaz de recordarle al lector o lectora que nada tiene que ver con la realidad. Nada hay, tampoco, de la falta de interés doctrinario que practica Homero, quien exhibe una pausada aceptación de los rasgos de la existencia humana, nunca de su poco consecuente sociedad. La intencionalidad occidental, en cambio, sí transmite la exigencia de la verdad histórica. En este sentido, todo el episodio que narra la constitución de la liga contra el turco y la batalla de Lepanto así lo demuestra. Es, sin duda, paradigmática en esta línea la voluntad hispánica religiosa, emanada de un judeo-cristianismo capaz de considerar que todas las mujeres son producto genético de las pérfidas Pandora, Salomé y Judith. Es, por lo tanto, la visión lopesca de los hechos militares españoles producto de una pretensión de verdad que, como sucede en los textos bíblicos, pretende ser el único mundo verdadero, resultado de la única visión admisible.

Con todo, como los de Homero, el héroe don Félix sobrevive en lo legendario y a medida que se desarrolla su aventura se acerca a lo histórico: es un héroe fraguado en una de las mayores glorias bélicas del imperialismo hispánico, Lepanto. Así, hemos de tener en cuenta que:

En lo legendario se elimina todo lo contrapuesto, resistente, diverso, secundario que se insinúa en los acontecimientos principales y en los motivos directores [...] la leyenda ordena sus materiales en forma unívoca y decidida, recortándolos de su



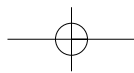
XULIO PARDO DE NEYRA

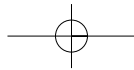
conexión con el resto del mundo, de modo que éste no pueda ejercer una influencia perturbadora, y conoce tan sólo hombres definitivamente cortados, determinados por unos pocos motivos simples, y cuya unidad compacta de sentir y de obrar no se puede alterar (Auerbach, 1983: 25).

Ayudándose continuamente del recurso de la verosimilitud —es muy fuerte la presencia de digresiones históricas y pasajes que informan al lector o lectora de hechos pertenecientes a la reciente historia de España, lo cual debe ponerse en relación con la intensidad de las pinturas por las que la voz narrativa diseña pausadamente ciertos personajes (sobre todo a través de las descripciones de la ropa que llevan)—, Lope, por tanto, presenta a un héroe elaborado con muy pocos ingredientes, aunque enfrentado a un plantel femenino rico y completo en el cual, a pesar del confesado machismo de la voz narradora que decide elegir, incluso se retrata la fortaleza de unas mujeres que, tanto el personaje de Felicia como el de Susana así lo confirma, son capaces de liberarse parcialmente de los convencionalismos sociales y proclamar su amor al hombre objeto de sus deseos. Así, don Félix de Guzmán se nos perfila como un caballero andante mas también como un caballero legendario cuya fama, sobre todo en cuestión de fortaleza física y, cómo no, debido a su intervención en la batalla naval de Lepanto, constituía un motivo famoso de enorme recurrencia tanto para la esfera militar española como para la de los turcos.

Como la mayor parte de los héroes literarios, Guzmán es un joven de noble y rica familia, es gallardo y de buen porte, culto, fuerte, brioso, aventurero, buen amigo, solidario, entregado y ejemplar. Aunque cautivo, no llega a ser maltratado por sus captores, que sin embargo lo venden como esclavo, ni tampoco por sus dueños: todo lo contrario, acabará reinando por su carácter en casa de sus señores, y lo hará incluso desde el punto de vista de quien, debido a la combinación de su entereza física y su entregado proceder solidario, abandona parte de lo que debía ser su propia esencia como personaje literario para definirse según los rasgos de la figura del acompañante, aunque incluso traspasando las fronteras de éste llegue a convertirse en ángel salvador de una familia que, debido a estar compuesta por un anciano y su hija, siguiendo la óptica de aquella época se descubriría como un núcleo más que susceptible de sufrir un debilitamiento.

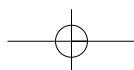
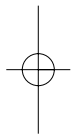
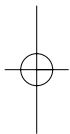
Como las *laissez*, donde un anónimo autor galo nos presenta la magia caballerisca de Roldán, Lope da vida a su héroe según la fuerza que —él bien lo sabía— los mitos caballerescos emanaban como patrimonio ideológico-religioso de la sociedad. Era, por ende, una deuda





GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

que, por virtud de las manifestaciones literarias, acabará variando, transformándose fundamentalmente a través de una considerable estructuración debida, sobre todo, a la dispersión, que constituye la base principal de toda la literatura en donde perviven los héroes y sus aventureras existencias. Y era, además, una búsqueda introspectiva atenta a la epopeya de los orígenes que rige en toda comunidad, base de la problemática que se aborda en dualidades como 'mito / epopeya', 'mito / historia' o 'mito / novela' y que, a la postre, nos conducen a multidisciplinares visiones que rastrean y tamizan las imágenes en que suelen centrar sus preocupaciones las indagaciones teológicas, ritualísticas, mitológicas, antropológicas y sociológicas (Dumézil, 1970: 7-9). Así las cosas, la disposición lopesca por la muestra de un héroe coloreado con la magia del más puro y simple patriotismo españolista se torna, por necesidad e irónicamente, en voluntad por demostrar la existencia de un héroe que, inmerso dentro de todos los moldes prototípicos, transita por la resbaladiza cuerda de la imagería cervantista de los caballeros andantes recidivados en uno de los medios literarios de mayor simbolismo en España: el auroralismo de la novela moderna.



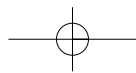
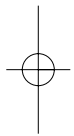
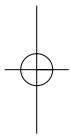
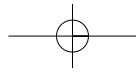
XULIO PARDO DE NEYRA

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich (1983), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando J. (1990), *La Hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando J. (2003), *Las vidas de los santos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- BLAT, Eduardo C. (1935), "Las novelas ejemplares de Lope", *Fénix. Revista del Tricentenario de Lope de Vega*, 1, Madrid (551-570).
- BROWNLIE SCORDILIS, Marina (1981), *The poetics of Literary Theory. Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" and their Cervantine Context*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- CABANES, Pierre (1983), "Vendi i gruas ne Epirin antik. La place de la femme dans d'Épire antique", *Iliria*, 13, 2, París (193-269).
- CABANILLES, Antonia (1997), "Cultura y género", en N. Ibeas y M. A. Millán (eds.), *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria (369-383).
- CAMPBELL, Joseph (1993), *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COPELLO, Fernando (1987), "L'utilisation parodique des liens de parenté dans *Guzmán el Bravo* de Lope de Vega", en A. Redondo (ed.), *Autour des parentés en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles*, París, Publications de la Sorbonne (183-191).
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam (1993), "La palabra no olvida de dónde vino'. Para una poética dialógica de la diferencia", en M. Díaz-Diocaretz e I. Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I, Barcelona, Anhropos (77-124).
- DUMEZIL, Georges (1970), *Du mythe au roman. La Saga de Hadingus (Saxo Grammaticus I, V-VIII) et autres essais*, París, Presses Universitaires de France.
- EAGLETON, Terry (1976), *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen.
- FRYE, Northrop (1991), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editora.
- HECKEL, Waldemar (1918), "Polyxena, the Mother of Alexander the Great", *Chiron*, II, Londres (79-86).
- IMHOF, Jacob Wilhelm (1712), *Genealogiæ viginti illustrium in Hispania familiarum, ordine alphabetico exhibitæ, exegesi historica perpetua illustratæ, iconibusque insignium exornatæ*, Lipsia, Jo. Frider. Gleditsch & Filium.
- MACKENDRICK, Melveena (1974), *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the "Mujer varonil"*, Londres, Cambridge University Press.
- PARDO DE NEYRA, Xulio (2004), "El juego literario de la colonización en *El mejor alcalde, el Rey*", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVII, Cáceres (237-258).
- PARDO DE NEYRA, Xulio (2006), *Os cabaleiros petan nas portas da literatura. A figura do heroe cabaleiresco na literatura galega contemporánea*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro.
- PARDO DE NEYRA, Xulio (2008), *O pérfido canto das sereas. O culto á matria no sistema literario galego. Enfrontamento xenérico, sexismo, renovación e asunción dos*

GUZMÁN EL BRAVO DE LOPE DE VEGA

- moldes tradicionais na escrita galega contemporánea*, Compostela, Tórculo Edicións.
- PRESOTTO, Marco (2007), "Introducción biográfica y crítica", en L. de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de M. Presotto, Madrid, Castalia (7-39).
- REDONDO, Augustin (1999), "Du contexte historique au jeu narratif dans une nouvelle de Lope de Vega: 'Guzmán el Bravo' (1624)", *Les Langues Néolatines*, 310, III, París (43-57).
- REDONDO, Augustin (2000), "La desdicha por la honra: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica", en M. G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, Florencia, Alinea (159-173).
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2001), "Introducción literaria", en Cristina Segura Graiño (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea (19-46).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2000), "La lectura como armazón de la capacidad crítica", *Puertas a la Lectura*, 9-10, Badajoz (158-163) [en http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=206263&orden=62080. Consulta el 8/12/2008].
- RUIZ, María Jesús (1998), "El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares", en VV. AA., *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del Profesor Braulio Justel*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (389-396).
- SOUTCHKOV, Boris (1971), *Les destinées historiques du réalisme*, Moscú, Progreso.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1987), *Moros y turcos en la narrativa áurea. (El tema del cautiverio)*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2007), "La novela de cautivos: una realidad social convertida en preocupación literaria", en M. A. Teijeiro Fuentes y J. Guijarro Ceballos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Madrid · Cáceres, Editorial Eneida · Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (321-352).
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1983), *Héroes de la aventura*, Barcelona, Planeta.
- VEGA, Lope de (1624), *La Circe*, Madrid: Viuda de A. Martín & A. Pérez [la novela *Guzmán el Bravo* ocupa los fols. 132 rtº.-149 vtº.].
- VEGA, Lope de (2007), "Guzmán el Bravo", in *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de M. Presotto, Madrid, Castalia (197-245).
- VILLACORTA BAÑOS, Antonio (2000), *Las mujeres de Lope de Vega*, Madrid, Aldabarán Ediciones.
- VOSSLER, Carlos (1933), *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.
- YABRO-BEJARANO, Yvonne (1994), *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*, Indiana, Purdue University Press.
- YNDURÁIN, Francisco (1962), *Lope de Vega como novelador*, Santander, Cantabria, Servicio de Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP).



© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

LAS IMÁGENES DEL SOL Y LA LUNA EN *LAS FORTUNAS DE DIANA**

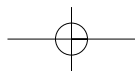
Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA
University of North Carolina

Una idea consolidada en la crítica en torno a las cuatro novelas cortas compuestas por Lope de Vega, que modernamente se agrupan bajo el título de *Novelas a Marcia Leonarda*, es que se trata de un conjunto de piezas narrativas en las cuales la configuración del destinatario, una mujer, es central. Sin necesidad de incurrir en arrebatos autobiográficos, tan recusados en los estudios sobre Lope, es sugestivo el postulado en torno al carácter absolutamente ficcional de Marcia, imagen de la lectora ideal a la que se dirige la obra (Brownlee, 1981: 39). En la primera novela de la serie, *Las fortunas de Diana* (publicada en 1621 en *La Filomena*), en particular, se proyecta muy bien el protagonismo femenino tanto a nivel de *écrit* como de *histoire*: mujer lectora (Marcia) y mujer protagonista (Diana), respectivamente.

Si la escritura novelesca en manos de Lope opera como un arte de seducción (Wardropper, 1968), nuestro autor hace de *Las fortunas de Diana* un presente amoroso en el cual se exalta el papel de la mujer, volviéndola heroína. Dentro de los varios recursos que emplea Lope para lograr este objetivo, sobresale el esmerado empleo de dos imágenes que identifican a los personajes de la narración pergeñada por el Fénix: Apolo o el Sol, y Diana o la Luna. Este recurso no era extraño para nuestro autor, como lo ha estudiado David M. Gitlitz en torno a sus comedias:

En Lope el epíteto es frecuentemente un subgénero de la metáfora, especialmente cuando el Fénix de la comedia lo usa

* Agradezco a Oana Andreia Sambrian-Toma, a Alejandro García Reidy y a los evaluadores anónimos sus comentarios y sugerencias durante la elaboración de este artículo.



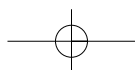
FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

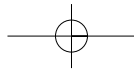
para equiparar un personaje con otro del mundo mitológico, bíblico o histórico, o con personajes que tradicionalmente encarnan casi por antonomasia cierta cualidad física o moral (Gitlitz, 1980: 29).

El presente trabajo analiza cómo la presencia de estas dos imágenes a lo largo del texto coopera en la elaboración de un significado bien específico para la novela: el enaltecimiento de la mujer y sus acciones, el cual solo puede darse a partir de la imitación, hasta rayar en la usurpación, del rol masculino por parte de la protagonista. Dicho enaltecimiento se propone una función didáctica que se ciñe a la poética de la novela corta que esboza Lope. En las primeras líneas de *Las fortunas de Diana*, el Fénix afirma que los libros de novelas deberían ser escritos por “hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos” (Vega, 2002: 106). En el texto, se hace patente el interés de Lope en alinearse, si no con los “hombres científicos”, sí al menos con esos “grandes cortesanos”. Lope se propone a través del argumento de *Las fortunas de Diana* comunicar algún tipo de saber práctico, palaciego, a su destinataria, Marcia. Básicamente, este saber que podría denominarse cortesanía consiste en el comportamiento regulado por uno mismo. El sujeto cortesano está regido por el autocontrol y asume la moderación como principio de sabiduría (Cascardi, 1992: 250). La evolución hacia una conducta autorregulada, en los términos referidos, es lo que se observará en el personaje de Diana. Este tránsito de la ignorancia a la destreza cortesana se refleja en la aplicación de las imágenes del Sol y la Luna, la primera vinculada con la figura del rey y la segunda con la del privado, reconocido como el ‘mejor amigo’ del monarca¹. De esta forma, Lope de Vega alcanza no solo el objetivo de transmitir cierto conocimiento trascendente a Marcia, la lectora ideal de su obra, sino además, de acuerdo con su propia poética novelesca, alejarse del modelo genérico que había creado Cervantes unos años antes en sus *Novelas ejemplares* (1613).

La primera alusión a las imágenes del Sol y la Luna se da cuando se presenta a Octavio y Diana, la pareja de hermanos. Se afirma que la

¹ La idea del valido como el ‘mejor amigo’ del rey estaba en boga a inicios del XVII en España, a partir de la privanza del duque de Lerma, quien instituyó el cargo dentro de la estructura de la monarquía (Feros, 2002). Hacia la época en la que publica Lope *Las fortunas de Diana* la figura del valido ya estaba consolidada y era en ese momento encarnada en el conde-duque de Olivares.





LAS FORTUNAS DE DIANA

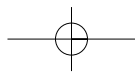
madre de estos “estaba tan gloriosa como Latona por Apolo y la Luna” (Vega, 2002: 108). La identificación de Diana con la Luna se establece en contraposición con el Sol, Octavio, ya que, según el narrador, este último opaca a su hermana. El joven es un caballero, un príncipe con “galas y entretenimientos” (Vega, 2002: 108). Como el Sol, identificado con los atributos del rey, Octavio es liberal, podría decirse que resplandece en público². Por contraste, Diana o Luna se encuentra a la zaga de su hermano, ya que su madre la trata “con mano escasa y avara” (Vega, 2002: 108). Es Octavio, en tanto Sol, el que recibe toda la atención de su familia y quien tiene una vida pública destacada. Diana “mostraba alegría en la obediencia y con discreción notable no excedía un átomo sus preceptos [de su madre]” (Vega, 2002: 109). Es una muchacha recatada, que nunca es vista con hábitos lujosos que llamen la atención sobre ella, en clara oposición a su hermano. Establecido este juego de contrastes, se presenta a Celio, el amigo de Octavio. Este joven galán posee dotes sociales notables:

Celio era pacífico y tan prudente y cuerdo, que componía todos los disgustos que a los demás caballeros se ofrecían, y que con su entendimiento había solicitado tanta autoridad entre ellos, que le tenían envidia de que él [Octavio] le favoreciese y con tan justa razón se le inclinase. (Vega, 2002: 110)

Bien visto, Celio es quien conduce a Octavio y se presenta como un conciliador. Dado el rol central de Octavio en ese mundo de caballeros toledanos que se refiere en la novela, podría afirmarse que el joven, como Sol, se identifica con un rey de quien Celio viene a ser una especie de valido. De allí las envidias que genera en los otros amigos suyos. Y es que Celio es pobre, no puede ser un príncipe, por lo cual las miradas de todos se concentran sobre él. Como un valido o ‘mejor amigo’ de Octavio, resulta sencillo suponer que Diana acabe por enamorarse de Celio. Se trata de un enamoramiento de raíz eminentemente caballeresca: el amor de oídas, quizás el tipo de amor más puro e idealista que se podía concebir³. Este recurso de Lope no es gratuito: el artificio

² Lope estaba familiarizado con la identificación del rey con el sol. Él mismo se encargaría unos años más tarde, en 1629, de proponer esta imagen para exaltar a Felipe IV al autor Francisco Gómez de Reguera, quien los incorpora a su obra *Empresas de los reyes de Castilla y León*, compuestos hacia el primer cuarto del siglo XVII (Mínguez, 1996: 148).

³ En el muy recomendable artículo de McGrady se dan varias referencias clásicas sobre este tipo de amor (2007: 98). Agreguemos a las mismas la muestra más



FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

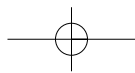
le sirve para exponer el deseo triangular, según lo ha desarrollado René Girard (1985). Girard sostiene que lo que nos motiva en la elección del objeto del deseo no son tanto las virtudes de este como sí el prestigio que posee al ser deseado, a su vez, por otra persona. Así, el deseo de uno, el mediatizado, se configura a través de un tercero, quien se configura como mediador. Podría afirmarse, a partir de esta teoría, que al enamorarse Diana de Celio, escuchando las alabanzas de Octavio, está manifestando su deseo de ser como su hermano, quien se erige como su mediador. La muchacha desea a Celio en la medida en que este es preferido y poseído por Octavio. Diana, la Luna, que se encuentra a la sombra de Apolo, el Sol, desea desplazarlo, adquirir alguno de sus atributos más preciados, como aquel mejor amigo suyo.

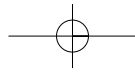
Pero esta pretensión de Diana no se conjuga con una destreza social, con un *savoir faire* que le permita realmente competir con su hermano. A este respecto, el pasaje de *Las fortunas de Diana* que evoca *La Celestina*, además de revelar el rumbo de las acciones, exponiendo que va a seguir el paradigma de la novela bizantina (Brownlee, 1981: 20), también apunta a hacernos notar que Diana comete una descortesía, un exceso, ya que lo que se esperaba de ella, tal como ocurría con Melibea, era el silencio ante galanteo de su pretendiente. Esta desmesura es la chispa que provoca toda la acción, ya que sin aquella “ni había libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante” (Vega, 2002: 112). Ni mucho menos habría novela de *Las fortunas de Diana*, podríamos agregar nosotros. Esta referencia a *La Celestina* se recobrará al final del relato y fortalece, según verá, la lectura que pretendemos formular aquí.

En su correspondencia con Celio, Diana revela que pretende imitar al hermano en sus afectos, es decir ser como el Sol: “Mi hermano Octavio tuvo la culpa de amarnos con encarecimientos de vuestra persona y partes” (Vega, 2002: 115). Por ello, en el posterior encuentro nocturno (el reino de Diana-Luna) se expone con una paradoja: “Vino la noche y Celio fue a ver si su Sol amanecía” (Vega, 2002: 116). Ciertamente la metáfora de la mujer como Sol al que el amante sigue, cual heliotropo, es un lugar común en la poesía amorosa⁴. Sin embar-

clásica del amor de oídas en las caballerías españolas, que se presenta en el *Amadís de Gaula*: “Este caballero [Esplandián] pasó por muchas cosas peligrosas por amor desta infanta hermosa [Leonorina], solamente por la gran fama que della oyó” (706-707).

⁴ Bastará traer a cuento este ejemplo de Góngora en su romance “Los rayos le cuenta al sol”: “Los pájaros la saludan [a la amada], / porque piensan (y es





LAS FORTUNAS DE DIANA

go, en este contexto de alusiones mitológicas y deseo triangular la alusión hecha por el narrador anuncia ya, aunque indirectamente, el desarrollo que va tener el personaje de Diana: su intento desplazar al Sol que es su hermano, de ser como él o colocarse en su lugar⁵. La noche es el reino de Diana, la Luna, amparo de los amantes, ya que la oscuridad se asocia con lo muy privado, en contraste con lo público y sancionado que se vincula con el Sol, o sea Octavio.

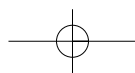
Hemos dicho que el reino de Diana es el de la noche. Una muestra de la inadaptación de Diana en este territorio mitológicamente asignado a ella es la escena en la cual se produce su fuga del hogar⁶. Diana está tan nerviosa que no repara en la diferencia de la voz que escucha (confundiéndola con la de su galán) y entrega el cofre, tal como lo había acordado con su amado Celio, sin pensarlo dos veces. Lo más interesante de la escena lopesca es que se produce al amparo de la Luna, el astro vinculado con Diana. Es la "claridad de la luna" (Vega, 2002: 125) la que le permite a Diana ver al hombre que viene hacia su casa y a este mismo darse cuenta de que la mujer que lo invoca es noble y hermosa. Sin embargo, ambos están ciegos no por una carencia real de luz, sino porque gobiernan en ellos sus pasiones: Diana está "temerosa y ciega" (Vega, 2002: 125) por el amor que siente hacia Celio, sentimiento que está provocando que deshonne a su familia mediante esta huida; el hombre que cruza la calle, temeroso al inicio, está finalmente "ciego de la codicia" (Vega, 2002: 125), una pasión que expiará mucho más adelante, cuando muera a manos de Celio, en las costas de África. Podría decirse entonces que Diana, aunque goce en primera instancia del amparo de la Luna, se aleja de esta, pues se ve impulsada por un deseo que excede los márgenes de su identificación mitológica.

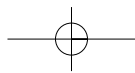
La fuga de Diana es el verdadero punto de inflexión de la novela, ya que inaugura la cadena de infortunios que se precipitan sobre la pareja. A continuación, se desarrolla un extenso interludio pastoril, una auténtica "región de la imaginación" (Martínez Bonati, 1995), cuyo refi-

así), / que el Sol que sale en Oriente / vuelve otra vez a salir" (Góngora, 1967: 42, vv. 13-16).

⁵ De manera similar se desplaza, a nivel de trama novelesca, "el cuento de los dos amigos" que supone el planteamiento narrativo de Octavio y Celio (McGrady, 2007: 97-98). Las acciones de Diana dejarán aquella anécdota inicial en segundo plano.

⁶ En torno a las fuentes de dicha escena nocturna, así como su relación con *La señora Cornelia* de Cervantes, ver McGrady (2007) y Rodríguez Mansilla (2008).

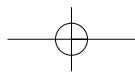




FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

namiento estilístico lo vuelve afín a la novela bizantina. En esta etapa, que va desde su fuga de Toledo hasta su traslado a la Corte al lado del duque de Béjar, su protector, Diana es comparada con Apolo, el Sol, exponiendo el cambio que va a experimentar, en el sendero de su pretensión inicial de emular a su hermano. Cuando la joven se disfraza de hombre para sumergirse en el ambiente rural sin inconvenientes, el narrador la describe de esta forma: “Era Diana bien hecha y de alto y proporcionado cuerpo; no tenía el rostro afeminado, con que pareció luego un hermoso mancebo, un nuevo Apolo cuando guardaba los ganados del rey Admeto” (Vega, 2002: 143). El conocimiento de lugares comunes mitológicos que poseían Lope y sus contemporáneos provenía de poliantes como la *Filosofía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya. Precisamente, en esta obra se narra cómo Apolo o el Sol hubo de ejercer de pastor durante un periodo en el cual se vio despojado de su divinidad, por haber matado a los cíclopes. “Y por esto, necesitado Apolo, le fue forzado hacerse pastor de Admeto, rey de Thesalia, y apacentar sus ganados” (Pérez de Moya, 1995: 253). Se trata para Diana de un estadio de prueba en el cual tendrá que sacar a flote habilidades asociadas con lo varonil y, específicamente, lo apolíneo.

No es gratuito que este largo episodio, sobre el cual empieza a labrarse la posterior buena fortuna de Diana, sea pastoril. La atmósfera bucólica, con sus interludios poéticos, es favorecida por Apolo. Este se identifica con la lírica, la cual se introduce en el relato con naturalidad, cooperando de esta forma con la construcción de la atmósfera del episodio. Si por su lado, Brownlee (1981: 68-69) consideraba la interpolación de poemas como un procedimiento que no aporta nada narrativamente y que busca dar, simplemente, autoridad al narrador, que se vuelve central en el relato; nos parece que los poemas se justifican por pertenecer a las convenciones literarias pastoriles, además de asociarse con Apolo, a quien Diana pretende en este punto imitar con creces. Los lectores cultos del Siglo de Oro sabían que a Apolo se consagraban las composiciones bucólicas (Pérez de Moya, 1995: 260-261). Todo el episodio pastoril armoniza con la presencia de Apolo y las ganas de Diana de emularlo. El episodio pastoril permite establecer nuevas resonancias mitológicas. Súmesele a ello el hecho de que “los pastores aman a la Luna, porque su claridad les es muy provechosa para defender sus ganados de las fieras, y porque con su humedad hace estar las hierbas de las silvas y prados frescas para su sustento” (Pérez de Moya, 1995: 375). A partir esto, podría afirmarse que Diana encaja, por su lado apolíneo como por el de su inherente identificación con la Luna, en el ambiente en el que ha tenido que introducirse para, lentamente, superar la calamidad que pesa sobre ella.

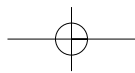


LAS FORTUNAS DE DIANA

Expulsada como Apolo, condenada a un periodo apacentando ganado, Diana se transforma en varón sin mucho esfuerzo, ya que su físico la ayuda. Así se consolida su nueva identidad y el protagonismo femenino se pone en un primer plano adquiriendo elementos masculinos⁷. Como bien lo afirma Bravo Villasante, en tiempos de Lope “las claras y virtuosas mujeres suelen calificarse de varoniles. En los siglos XVI y XVII el adjetivo significa un mérito. Era el mayor elogio que podía hacerse de una dama” (1976: 61). Esto, que podría sonar paradójico o al menos chocante en la actualidad, no lo es tanto si recordamos que en la época, marcada por la filosofía aristotélica, la perfección se consideraba patrimonio masculino. El modelo es el varón y, por ende, una mujer que aspirase a adquirir ciertas virtudes había de imitar al hombre. Desde los antiguos griegos hasta Ambroise Paré y Juan Huarte de San Juan se mantiene la idea fuertemente arraigada de que las mujeres son “hombres estériles” y que son incapaces intelectualmente frente a los varones (Montauban, 2003). Así, las mujeres son pasivas, estériles y se identifican con la materia, en tanto los hombres son activos, fértiles y se identifican con la forma (Dunn, 1971). En particular, el travestismo de Diana, el que ella explota su lado masculino, es posible gracias a la dualidad de la deidad Diana /Luna, que tiene de macho y hembra: “Dicen ser la Luna macho y hembra porque unas veces tiene virtud activa, y esta se atribuye en cosas de naturaleza al varón, y otras la tiene pasiva, que se atribuye a la hembra” (Pérez de Moya, 1995: 371). La adopción del disfraz masculino entonces no esconde, sino que más bien permite sacar a luz características de Diana que esta no podía mostrar bajo sus ropas femeninas.

Diana se despide de los pastores que se quedan con su hijo y se marcha a los campos del duque de Béjar, donde empieza a trabajar como zagal. Allí saca a relucir sus habilidades sociales, su astucia y maña para no dejarse tomar el pelo por los villanos (Vega, 2002: 146). Sumado a esto, exhibe habilidades líricas. El que Diana destaque en la

⁷ Específicamente el disfraz de varón había sido muy explotado sobre las tablas por el impacto visual que provocaba, motivo por el que formaba parte de la fórmula de Lope, sintetizada en el *Arte nuevo de hacer comedias* (Vega, 1971: 296, vv. 280-284). Lo que está haciendo nuestro autor aquí es trasladar al género de la novela corta un elemento imprescindible de su poética teatral, aplicando lo que él mismo declara en el arranque de su novela *La desdicha por la honra*: “Tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte” (Vega, 2002: 183).

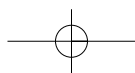


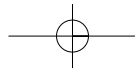
FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

música, cante y sepa tañer las cuerdas del laúd (Vega, 2002: 146) la pone nuevamente a la par de Apolo, quien ostenta justamente el talento de tocar la lira o cítara (Pérez de Moya, 1995: 255). Con esto, Diana se gana el aprecio de todos, especialmente el de Silveria, la hija de Lisandro, el mayoral. Diana debe exhibirse como un varón completo: canta, baila y enamora para sobrevivir. Triunfa en lo que se propone. Nuevamente canta, esta vez frente al duque de Béjar y este se queda impresionado, tanto de su presencia como de su talento. El aristócrata le pide que le cuente su historia y Diana refiere un apócrifo origen noble andaluz. Esto es suficiente para que el duque se proponga rescatarla y llevársela consigo a la Corte. Con este traslado, el periodo de prueba ha concluido y Diana, otro Apolo, está más cerca de salir al mundo y cambiar el desdichado rumbo de su vida. El duque de Béjar retira a Diana de su castigo y la lleva al entorno palaciego.

Solo entonces, acabado el prolongado episodio pastoril, se retoman las acciones de Celio. Lope suspende la historia de Diana y se vuelve a las fortunas de su amado, embarcado a las Indias. Recordemos que, tras desvirgar a Diana con la promesa de matrimonio, Celio se había planteado marcharse a América y llevársela consigo. Como se sabe, América era la típica ruta de segundones y caballeros pobres; en *Las fortunas de Diana*, en particular, el Nuevo Mundo es imaginado como el territorio de las oportunidades. Ahora Celio, quien ya identificaba amorosamente a Diana con el Sol, sueña reencontrarse con la joven, a quien supone viviendo en las Indias, y la imagina como “sol del mundo antártico” (Vega, 2002: 158). El empleo del adjetivo “antártico” para referirse a América nos remite “a una geografía remota que, en el marco del género épico, activa un script de viajes y conquistas” (Firbas 345). Aunque en *Las fortunas de Diana* este script se reduce a una reyereta, ocurrida para colmo en las costas africanas, que acaba en asesinato del patrón del barco, lo cual conduce a Celio a la prisión de Cartagena de Indias, marginándolo de cualquier empresa guerra.

En efecto, Celio no se destaca como soldado, no conquista nada en América. Su protagonismo se ve sumamente menguado. Si convencionalmente el protagonista de la novela cortesana suele ser un segundón que debe demostrar sus capacidades hasta ganarse un lugar con esfuerzo, en oposición a los ociosos caballeros ricos o mayorazgos, en *Las fortunas de Diana* nada de esto ocurre. El sueño de Celio de hacer una heroica carrera en las Indias choca con una realidad nada épica que no obstante evocaba el epíteto “antártico”. Acaba preso y no hace nada de lo que se había propuesto, quizás debido a que sus atributos son más propios del salón que del campo de batalla. Como lo ha advertido





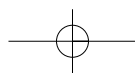
LAS FORTUNAS DE DIANA

McGrady, en nuestra novela “el personaje masculino se eclipsa, mientras que el femenino se muestra enérgico y dominante, abriéndose paso en las altas esferas sociales y políticas —una proeza nada común” (2007: 96). En desmedro del protagonismo masculino convencional, se erige la figura de Diana, quien le usurpa el rol activo, gracias a su travestimiento como a sus virtudes propias de Apolo. Coincidimos a este respecto con Asunción Rallo Gruss:

El enmascaramiento de la mujer en hombre, sin duda artificio literario propio de la novela y la comedia, conlleva en estas narraciones [en *Las fortunas de Diana* y *Guzmán el Bravo*] una exaltación de la mujer, capaz de ser heroína, logrando los mayores éxitos reservados al varón, y superándose a sí misma en el dominio de sus sentimientos. (Rallo Gruss, 1989: 175)

Dejándolo encerrado en una mazmorra en Cartagena de Indias, anulado en su pasividad, el ágil narrador, identificado como el mismo Lope, abandona a Celio y vuelve a las acciones de la versátil Diana, quien en su estancia con el duque de Béjar vuelve a demostrar su talento: “En todo tenía buen gusto y le ayudaba el deseo, que nadie sirve bien si no desea agradar a quien sirve” (Vega, 2002: 163). Diana exhibe una prudencia y pragmatismo cortesanos: servir con dedicación al señor y esperar una buena recompensa, una *merced*. A continuación, el duque tiene que asistir a la Corte para apoyar a los Reyes Católicos en la conquista de Granada, un anacronismo que no era nada ajeno a la ficción aurisecular. Una vez en la Corte, Diana igualmente destaca y se hace bienquista de todos; gracias a ello se convierte en modelo de conducta cortesana: “La amaban y respetaban todos, porque a todos con mucha discreción llevaba sus condiciones” (Vega, 2002: 163). En efecto, la “discreción” de la que hace gala la protagonista era una virtud política muy apreciada en el periodo áureo⁸. En suma, “caminaban todos entretenidos con el donaire y gracia de Diana, que le tenía para todas las cosas” (Vega, 2002: 167). Se produce entonces lo que esperaríamos todo cortesano: el duque “ya llevaba cuidado de hacerle merced” (Vega, 2002: 167).

⁸ Recordemos que el *Diccionario de autoridades* da como primera definición del vocablo *discreción*: “Prudencia, juicio y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas como son, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo la más a propósito”. De tal *discreción* deriva el título del opúsculo de Gracián *El discreto*.



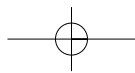
FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

A estas alturas se observa que todas las habilidades sociales que ostenta Diana son similares a las que se observaban en Celio cuando este vivía en Toledo. Ella ha tomado su lugar de 'mejor amigo' o 'privado' frente al duque de Béjar. Dichas habilidades se ven complementadas por su manejo de la espada, que domina como un diestro varón. En un momento en que uno de los criados le falta el respeto al duque, ella es la única que reacciona en su defensa, pues los demás "como cortesanos nuevos" (167) o bisoños no atinan a nada. El ideal caballeresco estaba siendo en estos años esbozado por la novela cortesana, mediante una poética narrativa que exalta modelos de conducta varonil y guerrera (Close, 2008: 279); pues bien, Lope traslada este ímpetu de valor y honor a su personaje femenino. La acción de Diana en defensa de su señor el duque de Béjar es sumamente estimada por Fernando el Católico, quien le pide pasar a su servicio. Junto al rey don Fernando, Diana se vuelve "en pocos días tan gran privado, que en mil cosas que se le ofrecían holgaba de su parecer y, de lance en lance, ya tenía los papeles de más calidad y importancia" (Vega, 2002: 168). Pero en palacio se vive difícilmente. Por mostrar su talento para el canto, los envidiosos se ensañan contra Diana. La caída de la muchacha en su privanza se da porque se atreve a cantar una de sus "selvas", las composiciones líricas con las cuales había labrado su prestigio en la Corte y se había hecho favorita de todos.

Diríase que Diana prosigue en su faceta apolínea, lírica, que tantos réditos le había dado en el pasado, pero ahora esa vena resulta impertinente. El problema es que el privado debe reconocer su lugar accesorio frente al rey. Así lo observa Quevedo, apuntando a la dicotomía Sol /Luna, a propósito de la necesidad de que el monarca comparta el poder con su valido. El primero es el sol y el privado es la luna:

Maravillosa viene aquí la comparación del sol y la luna. Así han de ser el privado y el rey, que, como la luna, se esconde delante del sol y tanto más luce con sus mismos rayos cuanto más se aparta dél. El privado ha de esconderse delante del príncipe. No ha de competir con él en luz; ausente dél, ha de suplir como pudiere su falta. (Quevedo, 2000: 205)⁹

⁹ El carácter convencional de las imágenes del Sol para el rey y la Luna para el valido también se presentan en una novela intercalada en el cuarto capítulo del libro primero de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, "un caso que sucedió al condestable de Castilla, don Álvaro de Luna". Don Álvaro, privado del rey



LAS FORTUNAS DE DIANA

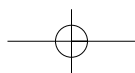
Viendo cómo funcionan estas imágenes en el discurso político, queda evidente que a Diana, en su faceta de privado, se le censura porque debe ser Luna, brillar por gracia del Sol, el rey, y no pretender ponerse a su nivel, o sea pretender ser Apolo. Dado el pequeño escándalo, Fernando el Católico decide alejarla de la corte, para encargarle una misión difícil: pacificar las Indias. Con el título de “gobernador y capitán general de todo lo nuevamente conquistado” (Vega, 2002: 172), parte Diana a América. Esta ya usaba entonces el nombre de Celio, el amado, cuyo rol activo ha usurpado por completo. A su paso por Toledo es atendida con los cuidados que merecía como “nuevo virrey” (Vega, 2002: 173), es decir el *alter ego* del rey, su representante en ultramar. En América, Diana pone en orden la tierra, “con grande aplauso de españoles y indios”, que la empiezan a llamar “Sol de España” (Vega, 2002: 173): ya no más Luna, que reina sobre la noche, espacio privado, sino ahora en el espacio absolutamente público y regio, legítimo. Se produce la identificación total con el rey, el sol, lo masculino, pero lejos, donde no representa ningún conflicto para el orden establecido¹⁰.

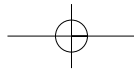
En una oscura prisión de Cartagena de Indias, Diana encuentra a Celio y se lo lleva de vuelta a la Península. Entra por Sevilla, donde está el rey, y se presenta ante este, le revela su verdadera identidad y, como premio a sus actos en América, pide el perdón de Celio y que se le haga cumplir la promesa de matrimonio que el joven le hizo cuando se enamoraron. En este punto, Lope hace una observación que nos revela el propósito aleccionador de la novela. Anticipa la duda de Marcia Leonarda en torno a cómo es posible que Diana haya guardado silencio durante todo el tiempo que tuvo que pasar con Celio desde que lo encuentra en Cartagena de Indias:

Suplico a vuestra merced me diga, si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla? Pues no ha faltado también quien me ha dicho, hablándose los dos a solas, los murmuraron y dieron cuenta al

don Juan II, quien gobernó en el siglo XV, queda representado como privado a partir de su apellido. Don Álvaro es “Luna” que debe someterse a la autoridad del “Sol”, que es el rey castellano.

¹⁰ Este vínculo de impartir justicia, premiar y castigar, con el Sol, recuerda la frase ‘Sol de justicia’, muy presente en textos coloniales, que se atribuía al poder sacro que habían recibido los reyes cristianos (Mazzotti, 1995: 402).





FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

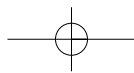
Rey, donde le fue forzoso a Diana declararse y ellos quedar corridos. (Vega, 2002: 175)

Lope se decanta por la otra opción: que Diana se presentó al rey y le pidió todo lo que ya sabemos. Con esto, Lope nos remite a las primeras páginas de la novela, cuando evocaba *La Celestina*. La referencia no era gratuita, ya que cobra sentido a estas alturas, recién en el desenlace de la obra. Si en *La Celestina* el no contenerse condujo a que se desataran los amores, los cuales llevaron a los protagonistas a la tragedia, en *Las fortunas de Diana* el guardar silencio en el momento adecuado, en el instante culminante de las aventuras, produce la dicha de los amantes. Es un aviso de la prudencia cortesana. En el *Oráculo manual o arte de prudencia* de Baltasar Gracián se aconsejaba

Hablar de atento, con los émulos por cautela, con los demás por decencia. Siempre ai tiempo para embiar la palabra, pero no para bolverla. Hase de hablar como en testamento, que a menos palabras, menos pleitos. En lo que no importa se ha de ensayar uno para lo que importare. La arcanidad tiene visos de divinidad. El fácil a hablar cerca está de ser vencido y convencido. (2000: 190)

A las mujeres principalmente se les acusaba de no seguir este precepto. El discurso misógino las señalaba de ser parleras y no de saber emplear del silencio, según reza el tópico ya apuntado en el *Corbacho* o *Arcipreste de Talavera*, donde se advierte que “la muger ser muy parlera e de secretos muy mal guardadora” (Martínez de Toledo, 1970: 170). En este punto, Diana se distancia de su género una vez más y se identifica con los atributos de la virtud masculina. Por ello, la protagonista queda representada como una mujer modélica a partir de la imitación de rasgos de conducta asociados con los hombres, como la prudencia cortesana o, a través del ejemplo de Apolo, el talento musical.

En su camino hacia la buena fortuna, Diana ha de transformarse. Logra el éxito bajo la emulación de Apolo, arrebatándole el protagonismo al varón del relato, su amado Celio, quien asume una función pasiva, ya que es Diana quien debe ir a rescatarlo de su celda en las Indias. Parte de la apropiación de atributos apolíneos incluía el disfraz de varón, aunque solo durante un periodo donde sus habilidades sociales deben relucir. Su travestismo es un medio, antes que un fin en sí mismo. Esta inclinación hacia lo masculino, encarnado en su opuesto complementario Apolo, le permite a Lope quitarle a la protagonista un rasgo que hubiera podido empañar su personalidad dentro de la



LAS FORTUNAS DE DIANA

trama. En el sistema literario aurisecular, donde las resonancias mitológicas eran transparentes, el nombre de Diana evocaba inmediatamente la imagen de una mujer fría, desdeñosa y solitaria. Por lo general, esta caracterización es la que los escritores pretenden activar cuando bautizan así a sus heroínas. Pensemos en los *Siete libros de la Diana* de Montemayor, en *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto y hasta en *El perro del hortelano* del propio Lope. En esta ocasión, el Fénix logra menguar el elemento discordante que cargaba el eco mitológico y resalta, por el contrario, otros atributos de Diana: su complementareidad con Apolo, a quien secunda, su contacto privilegiado con lo pastoril, y su dualidad de género. Nos hallamos, por ende, ante uno de los empleos más originales que se llevan a cabo de la imagen de la Luna, lejos del trillado papel de la dama arisca.

Esta reivindicación de lo femenino, no obstante lograda con atributos masculinos, es la que le otorga un significado trascendental a *Las fortunas de Diana*, a la vez que, en general, brinda coherencia al proyecto novelístico de Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda*: escribir para una mujer, Marcia, sobre las hazañas de una mujer, Diana, con unos materiales y unos recursos que se identifican tradicionalmente con los hombres, ora "científicos" o "grandes cortesanos". De esta forma, Lope alcanzó una muy buscada originalidad, distinta de la cervantina, en el género de la novela corta.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1976), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Temas.
- BROWNLIE, Marina S. (1981), *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Madrid, Porrúa.
- CASCARDI, Anthony. J. (1992), "The Subject of Control", en A. J. Cruz y M. E. Perry (ed.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis-Oxford, University of Minnesota Press (231-254).
- CLOSE, Anthony (2008), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- DUNN, Peter N. (1971), "Materia la mujer, el hombre forma: Notes on the Development of a Lopean Topos", en A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez (ed.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia (189-199).
- FEROS, Antonio (2002), *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons.
- FIRBAS, Paul (2006), "Escribir en los confines", en Ignacio Sancho Prado (ed.), *América Latina: giro óptico*, México, Universidad de las Américas (341-367).

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

- GIRARD, René (1985), *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama.
- GITLITZ, David M. (1980), *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros-Hispanófila.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1967), *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar.
- GRACIÁN, Baltasar (2000), *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1995), "Cervantes y las regiones de la imaginación", en *Cervantes y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos (41-79).
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1970), *Arcipreste de Talavera o corbacho*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia.
- MAZZOTTI, José Antonio (1995), "En virtud de la materia. Nuevas consideraciones sobre el subtexto andino de los *Comentarios reales*", *Revista Iberoamericana*, 61 (385-421).
- MCGRADY, Donald (2007), "Las fuentes de *Las fortunas de Diana de Lope*", *Anuario Lope de Vega*, 13 (93-116).
- MÍNGUEZ, Víctor (1996), "El retrato aúlico y la iconografía solar. La imagen astral de los reyes hispanos durante el antiguo régimen", *Millars. Espai i historia*, 19 (145-164).
- MONTAUBAN, Jannine (2003), *El ajuar de la vida picaresca. Género, reproducción y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995), *Filosofía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (1981), *Discurso de las privanzas*, ed. Eva María Díaz Martínez, Pamplona, Eunsa, 2000.
- RALLO GRUSS, Asunción (1989), "Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 8 (161-179).
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1991), *Amadís de Gaula, II*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2008), "Un cuentecillo vuelto escena de novela: Castillejo entre Cervantes y Lope de Vega", *Romance Notes*, 48 (365-373).
- VEGA, Lope de (1976), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VEGA, Lope de (2002), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- WARDROPPER, Bruce W. (1968), "Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction", en John L. Lievsay (ed.), *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, Durham, Duke University Press (57-63).

© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

CASTELVINES Y MONTESES
A LA LUZ DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS

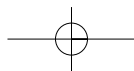
Teresa JULIO
Universitat de Vic

Castelvines y Monteses aparece por primera vez en la *Parte XXV, perfeta y verdadera, de las comedias del Fénix de España Frey Lope de Vega Carpio*, publicada en Zaragoza en 1647 por la viuda de Pedro Vergés, a costa de Roberto Deuport. En realidad, la pieza había sido escrita muchos años antes: según el análisis métrico de Morley & Bruerton, entre 1606-1612 (1968: 299-300), lo que ajusta más la fecha de composición, pues lo que se sabía era que Lope no la cita entre sus comedias en la primera edición de *El peregrino en su patria* de 1604 y sí lo hace en la segunda, de 1618.

El *Arte nuevo de hacer comedias* sale a la luz en Madrid en 1609 y se supone leído a fines de 1607 o principios de 1608 ante la Academia de Madrid. En esta preceptiva el Fénix teoriza sobre su praxis teatral, no en vano tenía ya escritas no las 483 comedias que confiesa —hiperbólica e improbable cifra, como ha señalado la crítica—, pero sí muchas. Abultado o no el número, lo cierto es que Lope ya no es ningún principiante en la primera década del XVII y justifica su modo de hacer teatro porque es el que gusta al público, el que lleva a la gente a los corrales y el que le da renombre, por mucho que se aleje de la preceptiva clásica:

y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto. (vv. 45-48)

Y a continuación da las instrucciones que deben seguir aquellos que pretendan el aplauso popular, para lo cual aborda aspectos relacionados con la temática, el género, las unidades dramáticas, la estructura, la distribución argumental, el uso del lenguaje, de las figuras retóricas y



TERESA JULIO

de la métrica, la extensión y la ejecución. A partir de algunos de estos puntos se analiza aquí la tragicomedia *Castelvines y Monteses* para ver hasta qué punto la teoría del *Arte* y la práctica convergen.

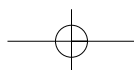
TEMÁTICA

Lope se sirvió de todo tipo de fuentes para crear sus obras dramáticas: la leyenda, la historia, la literatura, la hagiografía, las crónicas, etc. inspiraron sus dramas. *Castelvines y Monteses* se une a ese grupo de piezas que se basan en novelas anteriores. Los orígenes de la comedia han sido ya señalados en diferentes artículos (Doménech, 2000; González Cañal, 2006). La historia parece remontarse a la novela griega *Habrócomes y Antía* de Jenofonte de Éfeso (II d. C.). Masuccio de Salerno la recogió y la amplió en *Il Novellino* (1496), y a su vez Luigi da Porto la retomó en *Istoria novellamente ritrovata di due amanti*, publicada en Venecia en 1535, e introdujo algunas variantes sustanciales que marcarán el patrón con que se popularizará finalmente la historia de los amantes de Verona. A partir de esta obra, Mateo Bandello hizo algunas modificaciones y la incluyó en sus *Novelle* (1554). Pocos años después, Pierre Bouistau y François de Belleforest la tradujeron al francés y la incorporaron a sus *Histories tragiques* (1559), texto que gozó de gran difusión en Europa. No obstante, probablemente Lope se acercó a los amantes veroneses, no a través de estas fuentes originarias, sino de las traducciones que se hicieron en España a partir de la versión francesa. El Fénix bien pudo manejar las *Historias trágicas exemplares, sacadas de Bandello veronés, nuevamente traducidas de las que en la lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*, impresas por Pedro Lasso, a costa de Juan Millis Godínez, y publicadas en Salamanca en 1589 o la reedición que hizo Lorenzo Ayala en Valladolid en 1603 a costa de Miguel Martínez¹.

GÉNERO

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea

¹ Sobre la traducción francesa en el Siglo de Oro, especialmente la de Bandello, consúltese Arredondo (1989).



CASTELVINES Y MONTESES

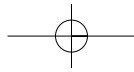
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho. (vv. 174-178)

En oposición a la retórica clásica, Lope, en su *Arte nuevo*, distingue tres géneros, además del entremés: comedia, tragedia y tragicomedia, a la que define como la pieza en la que se mezclan lo trágico y lo cómico y los personajes elevados y bajos. *Castelvines y Monteses* aparece catalogada como tragicomedia. Como señala Rozas, este término “no sería, como tragedia y comedia, un término fijo, descriptivo y regulable, sino algo fluctuante que recorrería el camino entre ambos, en busca de libertad expresiva, de nueva cosmovisión y de éxito popular” (1983: 296). Pertenecería, pues, a ese grupo de piezas nuevas que no se ajustan a los cánones en tanto que combina escenas cómicas, como las protagonizadas por Julia galanteando a dos caballeros al mismo tiempo, y trágicas, como la separación de los amantes por rencillas familiares o el despertar en la cripta; y aún la nobleza con los personajes plebeyos y criados —desde el duque de Verona, encarnación de la justicia humana y divina, y los cabecillas Monteses y Castelvines hasta los criados como Marín, Celia o Lidio—. En suma, la pieza vendría a ser un ejemplo de lo que Ricardo Turia denominó un género *mixto* en su *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), un género emergente y distinto de los anteriores.

El final feliz que Lope decide para su comedia tal vez se relacione con la sorpresa final que pregona en su *Arte nuevo*. El dramático desenlace de los amantes en la historia de Bandello, sus predecesores y sus seguidores es modificado por el dramaturgo madrileño, que convierte la tragedia en una comedia —tragicomedia, para ser exactos— con final feliz y matrimonios:

pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber en lo que para. (vv. 234-239)

Que el auditorio conociera o no la obra de Bandello, las traducciones francesas o incluso podríamos apuntar el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, todo ello de difícil o imposible acceso para el público de los corrales, lo cierto es que Lope se apropió de una historia, la modeló al gusto del vulgo y la personalizó con ese *happy end* que años después adoptará también Rojas Zorrilla en *Los bandos de Verona*.



TERESA JULIO

Castelvines y Monteses también mantiene la estructura tripartita señalada en la preceptiva: la presentación de la historia y su conflicto en la primera jornada; el anudamiento de los hechos en la segunda y gran parte de la tercera jornada, y la solución final en el último momento. Una solución que llega a la comedia *in extremis*, prácticamente en los últimos 50 versos.

UNIDADES: ACCIÓN, TIEMPO Y ESPACIO

A propósito de las unidades dramáticas, afirma Lope:

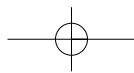
Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primer intento se desvíen. (vv. 181-185)
[...]

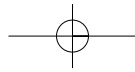
Pase en el menos tiempo que se pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que esto podrá poner en las distancias
de los dos actos... (vv. 193-197)

De las tres unidades clásicas, Lope acepta la de acción, rechaza la de tiempo y no menciona la de lugar. En cuanto a la unidad de acción, cabe señalar que difícilmente la comedia nueva la sigue en exclusividad. En general suele haber una acción principal que actúa como columna vertebral de la pieza, que a menudo va acompañada de una acción o intriga secundaria que corre junto a ella hasta el final, momento en que se entrecruzan, y se explican o complementan. Por ello, en ocasiones resulta difícil sintetizar el argumento de una manera sencilla.

En *Castelvines y Monteses*, Lope sigue a rajatabla la unidad de acción. A pesar de la multitud de personajes que pueblan la comedia, los amores aparentemente frustrados por las enconadas rencillas familiares entre Monteses y Castelvines son el único eje vertebrador de la pieza.

Roselo, cubierto con una máscara, se introduce en una fiesta de disfraces en el jardín de los Castelvines. Nada más ver a Julia, hija de don Antonio, se enamora de ella y ella, que desconoce su origen, de él. De nada sirven los atinados consejos de los criados para que abandonen esa incipiente aventura amorosa, ni que Julia esté comprometida con Otavio. Los jóvenes, conocedores de su delicada situación, se casan en secreto. Un suceso, ajeno a esa relación (una discusión por un estrado





CASTELVINES Y MONTESES

en la iglesia), enfrentará a Otavio con Roselo, que se niega inicialmente a enfrentarse con un Castelvín. Las amenazas de Otavio no cesan y Roselo acaba respondiendo a las provocaciones y dándole muerte. El duque de Verona toma medidas para que la ciudad no se convierta en un infierno dominado por las justicias personales, y destierra a Roselo. Julia, desesperada por el alejamiento de su amado y por la amenaza de su padre de casarla con el conde Paris, pide un bebedizo a Anselmo, se siente morir y es enterrada en la cripta de la iglesia. En Ferrara, Roselo es avisado de lo ocurrido: Julia no está muerta, sino dormida y va en su busca. Se escapan y se dirigen a una casa de campo del padre de Julia para esconderse. Allí va a celebrarse la boda de don Antonio con su sobrina Dorotea en un intento por asegurar el patrimonio familiar al haber quedado sin herederos. Se le aparece Julia como un fantasma y le cuenta su relación con Roselo. Los Castelvines apresan al joven. Don Antonio pide su perdón y promete casarlo con Dorotea, momento en que Julia se hace visible a los presentes. Con las bodas de los criados y demás personajes acaba la pieza.

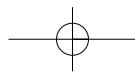
Y esa única línea argumental es la que sigue la comedia, no hay hermanos o amigos que tengan amores paralelos o abran líneas de acción secundaria que deban converger al final.

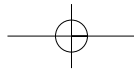
En cuanto a la unidad de tiempo, Lope no la acepta en el sentido de que toda la comedia haya de transcurrir en 24 horas, pero sí parece acotar cada una de las jornadas a un día o alargar el tiempo dramático en el caso de que el asunto de que se trate sea histórico y, por tanto, aconseja que pase el menor tiempo que se pueda y, en caso de necesidad, que la distancia entre los actos sirva para introducir cambios temporales.

En *Castelvines y Monteses*, efectivamente, Lope aprovecha el paso de la primera a la segunda jornada para marcar un salto temporal, si bien de una manera imprecisa. La primera jornada acaba con la promesa de casamiento en secreto de Julia y Roselo en el jardín de la casa de la muchacha, y al comienzo de la segunda Roselo cuenta a Anselmo cómo un día se casó con su amada y se ven a escondidas por las noches.

Por su parte, la segunda jornada acaba en el camino a Ferrara, lugar al que ha sido desterrado Roselo, y con el lamento por la presunta traición de Julia, ofrecida en matrimonio al conde Paris. La tercera comienza en Verona en casa de Antonio Castelvín, que obliga a su hija a casarse con el conde. Lope aprovecha el paso entre jornadas para introducir un cambio espacial, pero no temporal. Verona y Ferrara son las dos ciudades entre las que se desarrolla la acción.

No se especifica en ningún momento el tiempo que transcurre desde el principio al final de la comedia, pero sí se deduce que pasan





TERESA JULIO

varios días, hecho no condenado en la poética del Fénix siempre que los saltos temporales se hagan entre jornadas, como así ha ocurrido, y siempre que la comedia vaya de "historia". Y aquí hemos de entender el término "historia" en un sentido lato:

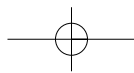
La historia que Lope opone a la literatura de imaginación abarca no sólo la historia propiamente dicha, sino también la mitología y la pseudohistoria, cuya legitimación para proporcionar asuntos a la tragedia se funda en una tradición vieja como el mundo. [...] También los argumentos novelescos deben incluirse. (Morby, 1983: 341)

Además, la acumulación de hechos de la obra misma (conocimiento de los amantes, boda secreta, encuentros clandestinos, accidente en la iglesia, encargo y administración del bebedizo, entierro de Julia, destierro de Roselo, encuentro en la cripta, huida y encuentro familiar final) impedía que toda la historia pudiera desarrollarse en un día de sol, como afirmaba la poética aristotélica, y precisara de un poco más de tiempo en pro de esa verosimilitud que reivindicaba, no sólo el Estagirita, sino el propio Lope: "Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil" (vv. 284-285).

PERSONAJES Y DECORO

Uno de los rasgos característicos de la primera producción del Fénix es la gran cantidad de personajes que aparecen en las comedias, cuyo número ronda la veintena, y, poco a poco, va reduciéndose, posiblemente en función del número de miembros de las compañías, o quizás de esa nueva tipología de personajes que va configurándose en torno al nuevo teatro. Desde este punto de vista, *Castelvines y Monteses*, sigue esa ortodoxia propia del primer período lopista, y nos encontramos veinticuatro personajes individuales y cuatro colectivos sin numeración específica (damas y caballeros / soldados / músicos / criados-gente).

El decoro preconizado en el *Arte nuevo* es respetado por todos ellos y cualquier desviación puntual se justifica como un recurso para crear comicidad o acelerar el ritmo dramático. Así, ¿Julia desdice de su nombre cuando galantea con su novio Otavio y con Roselo al mismo tiempo? o ¿cuando se cita con Otavio todos los días de diez a doce y, cuando éste se va a dormir, festeja a Roselo? En absoluto, al fin y al cabo, este modo de proceder no es más que el resultado de sus trazas para poder encontrarse con su amado sin levantar sospecha.



CASTELVINES Y MONTESES

Asimismo, las serenas sentencias en pro de la paz entre Monteses y Castelvines reivindicadas por Teobaldo, hermano de Antonio y padre de Dorotea, en la primera jornada a propósito de la entrada de Roselo en la fiesta de los Castelvines, se convierten en grito de guerra al principio de la segunda cuando dos "Montesas" desplazan el estrado de su hija en la iglesia, lo que provoca a su vez un azuzamiento en el comportamiento de su hijo Otavio que lo llevará a enfrentarse con Roselo y morir. El mismo Teobaldo queda sorprendido de su propia actitud:

Yo, que siempre a mis parientes
la paz les aconsejaba,
porque entonces no pasaba
por estos inconvenientes,
ahora a la guerra incite,
que el juzgar cosas ajenas
o propias, malas o buenas,
mayor libertad permite. (vv. 1064-1071; 1952: 8c)

Y es que, cuando entra en juego la cuestión de honor, no vale la "modestia sentenciosa". Los lacayos no tratan de cosas altas, como señala Lope en su *Arte*, pero sí encarnan una sensatez de la que carecen a sus amos.

ANÁLISIS MÉTRICO

El texto que se ha seguido para realizar este trabajo es el que preparó Hartzbusch para la Biblioteca de Autores Españoles. El editor ya se dio cuenta de que el análisis métrico revelaba algunas lagunas e indicó la omisión de un verso entre el v. 829 y el v. 830 (1952: 7b) y entre el v. 2151 y el v. 2152 (1952: 16a) para completar las redondillas, y la ausencia de tres versos en torno al v. 2153, que queda suelto en una serie de redondillas. Asimismo a la octava real de los versos 2867-2873 (1952: 22c) le faltaba el último verso: "Verso nada fluido [dice a propósito del v. 2873], después del cual falta uno que consuene con él: quizá contenga algún yerro de copia." (1952: 22). A estas omisiones cabe añadir una más que pasó desapercibida al editor, entre el v. 1744 y el v. 1745, para completar la octava real:

Hartas veces mi hermano me rogaba
que por mujer a Otavio se la diera,
y que della jamás le presumiera.

JORNADA	VERSOS	ESTROFA
I	1-608	Redondillas
	609-736	Sueltos con pareados intercalados
	737-891	Redondillas
	892-1011	Romance [é-e]
II	1012-1043	Octavas reales
	1044-1139	Redondillas
	1140-1239	Romance [é-o]
	1240-1334	Quintillas
	1335-1391	Sueltos con pareados intercalados
	1392-1476	Quintillas
	1477-1540	Octavas reales
	1541-1568	Redondillas
	1569-1732	Romance [é-a]
	1733-1763	Octavas reales
	1764-1939	Redondillas
	1940-2035	Romance [á-a]
	III	2036-2111
2112-2125		Soneto
2126-2221		Redondillas
2222-2269		Octavas reales
2270-2321		Redondillas
2322-2341		Sueltos con pareados intercalados
2342-2453		Romance [é-o]
2454-2541		Octavas reales
2542-2571		Liras
2572-2715		Romance [ú-a]
2716-2787		Redondillas
2788-2842		Sueltos con pareados intercalados
2843-2879		Octavas reales
2880-3055	Romance [é-e]	

Redondillas: 1359 versos (44,48%)
 Romances: 912 versos (29,85%)
 Octavas reales: 300 versos (9,81%)
 Sueltos con pareados intercalados: 260 versos (8,5%)
 Quintillas: 180 versos (5,89%)
 Liras: 30 versos (0,98%)
 Soneto: 14 versos (0,45%)

CASTELVINES Y MONTESES

El efeto a sus ruegos dilatava,
 [ába]
 lo que a saber su voluntad no hiciera;
 y es muerto Otavio, y más me pesa agora
 que por marido, como veis, le llora.
 (vv. 1741-1747; 1952: 13c)

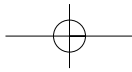
En otras ocasiones, Hartzzenbusch, guiándose por el sentido, señala en nota a pie que han de faltar versos (por ejemplo, en la pág. 16a y 19c), aunque la métrica no indique ninguna ausencia.

Estas precisiones se hacen necesarias porque el número de versos del texto de la BAE difiere, si bien mínimamente, del que usaron Morley & Bruerton (1968), que contabilizaron un total de 3064 versos. A la hora de abordar la métrica, hemos trabajado con los 3055 versos de que disponemos. El resultado es el que se indica en la página anterior.

Lope recurre a 7 estrofas métricas distintas y a 30 cambios de tipo de versificación a lo largo de las tres jornadas: 4 en la primera, 12 en la segunda y 14 en la tercera. El 80% de los versos de la comedia aparece en metros españoles (redondilla, quintilla y romance) frente al 20% de las formas métricas italianas (suelos, octava real, soneto y liras). Según Morley & Bruerton (1968), el porcentaje de metros españoles entre 1604-1608 oscila entre el 84,8% y el 90,6%, y a partir de 1609 disminuye claramente. Por último, es notable la ausencia de décimas, con lo cual Lope deberá recurrir a otra estrofa "para quejas".

Sobre la polimetría, Lope establece una relación entre la situación dramática y la versificación, esto es, entre el contenido de lo que se transmite y la métrica: "Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando" (vv. 305-306). Por ello recomienda las décimas para las quejas; el soneto, para los que aguardan; las relaciones requieren romances u octavas; los tercetos son adecuados para las cosas graves y los asuntos de amor son aptos para las redondillas. No obstante, Morley & Bruerton señalan que

La descripción de Lope de los usos de las diferentes estrofas parece más una invención del momento para los fines del poema que una descripción de su práctica habitual estudiada con todo cuidado. (1968: 107)



TERESA JULIO

Opinión que corrobora Marín (1968: 8)². Y Lope no tiene por qué ajustarse y limitarse lógicamente a esos metros que propone, lo único que hace en su preceptiva es una aproximación genérica sobre qué estrofas resultan más adecuadas, lo que no significa obligatorias, para cada situación dramática. ¿Qué hace en *Castelvines y Monteses*?

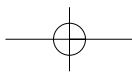
–*Redondillas*. En total 340 estrofas. Lope recurre a las redondillas para los asuntos relacionados con el amor, bien para que los amantes expresen sus sentimientos o en conversaciones sobre temas relacionados con la pareja (matrimonios en general, preparaciones para la boda, etc.). Así, la entrada en la fiesta de los Castelvines y el enamoramiento de Julia y Roselo aparece expresado en esta estrofa. También en redondillas se da el lamento de Roselo de que Julia sea Castelvín y el consejo de su amigo Anselmo de que la olvide, y la cita de Otavio y Julia en el jardín, de la que ella parece haberse olvidado.

La conversación de Roselo y Marín, cuando se dirigen de camino a casa de Julia para despedirse de ella y de su criada (por tanto, cuestión de amor) antes del destierro, también se desarrolla en esta estrofa, al igual que el diálogo de Roselo y Paris, de camino a Ferrara, en el que hablan de la relación de éste con Julia, y Paris recibe la carta de don Antonio ofreciéndole la mano de su hija.

Las redondillas con que se inicia la tercera jornada recogen la conversación entre don Antonio y Julia, en que la joven se niega a casarse con el conde. También en esta estrofa se desarrolla la escena en que Julia toma la pócima, el encuentro de Anselmo con Roselo, en el que le explicará lo sucedido en Verona y el episodio entremesil (?), únicamente protagonizado por los criados de don Antonio, que anuncia la boda que va a celebrarse en la quinta.

Lope recurre también a la redondilla en dos ocasiones más, esta vez no relacionadas con episodios amorosos. En la primera de ellas, Marín reconoce en un soliloquio la falsedad del criado Lidio; en la segunda, Teobaldo recrimina a su hijo no haber acompañado a su hermana y, en consecuencia, haber desencadenado el incidente que ha provocado su deshonor.

² El trabajo de Marín (1968), en el que analiza el uso y función de la versificación en el teatro de Lope, no ha sido de mucha utilidad en esta ocasión porque justamente deja sin analizar el período que aquí nos interesa: 1606-1612. A partir de 27 comedias del Fénix, Marín distingue cuatro épocas: 1593-1594, 1603-1604, 1613-1616 y 1630-34.



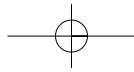
CASTELVINOS Y MONTESES

—Los *suelos* con pareados intercalados, 4 tiradas de versos en total, tienen una función próxima a una relación dialogada. Se utilizan para caracterizar el comportamiento y carácter de Roselo y Marín a través de la conversación de Fabricio, padre de Roselo, y su criado Lidio, y de la de Lidio y Marín en la primera jornada; en la segunda, en la intervención del señor de Verona, cuando pide a Roselo que baje de donde se ha refugiado tras la muerte de Otavio, y en la tercera, en el momento en que Roselo, Marín y Julia llegan a la quinta y se encuentran con la criada Tamar que los informa de la boda de don Antonio con Dorotea.

—*Romance*. En total aparecen siete tiradas de versos con 5 rimas distintas: [é-e] (32,4%), [é-o] (23,2%), [é-a] (17,9%), [á-a] (10%) y [ú-a] (15,7%), esta última, según Morley & Bruerton (1968: 125), poco importante en Lope. También señalan que “empezando en 1608, e-o pasa a primer lugar” y que las más populares son [é-a], [é-o] y [á-a], pero no dicen nada a propósito de la rima [é-e], que es aquí la predominante.

“A partir de 1608-10, las redondillas desaparecen para acabar un acto, y la victoria de los romances es completa” (Morley & Bruerton, 68: 204). Lope usa el romance para dar fin las tres jornadas, y la función básica, como ya apuntaba en el *Arte*, es la relación. Al final de la primera jornada, lo encontramos en el momento en que Julia pide a Roselo que, ante la imposibilidad del amor, la deje y él acaba proponiéndole un matrimonio secreto. También Roselo lo utiliza para contar a su amigo Anselmo lo que ha ocurrido entre el paso de la primera jornada a la segunda: su boda con Julia y sus encuentros clandestinos. En romance se presenta asimismo la escena de despedida de los amantes antes del destierro y el lamento de Roselo, al sentirse traicionado por Julia, con que acaba la segunda jornada. El primer romance de la tercera jornada aparece en la relación de Anselmo sobre lo ocurrido en Verona. La entrada de Roselo y Marín en la iglesia y el encuentro con Julia se da en romance, y en esta misma estrofa habla Julia a su padre, desde la aparente ultratumba, y le cuenta su boda con Roselo, se produce el apresamiento de Roselo, la aparición de Julia y el final de la comedia.

—*Octavas reales*. Lope recurre a las octavas para expresar la parte más trágica de la obra. Las lamentaciones y los momentos de máxima tensión y emotividad lírica se dan en esta estrofa. En *Castelvines y Monteses* Lope no usa, pues, las octavas para expresar relaciones, aunque luzcan mucho, como afirma en su *Arte*. Las primeras octavas aparecen al inicio de la segunda jornada en el enfrentamiento entre los dos bandos a propósito del estrado de la iglesia, motivo que desencadena la muerte de Otavio, y en el enfrentamiento en la calle de Roselo, Marín, Fernando, Rutilo y Músicos de la tercera jornada.



TERESA JULIO

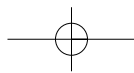
Los lamentos parecen ser terreno abonado para esta estrofa. Así, en la segunda jornada, quedan reservadas para las quejas de Teobaldo — que siente haber provocado a su hijo hasta llevarlo a la muerte e incita a los Castelvines a la guerra—, el pesar de don Antonio por no haber casado a su hija con Otavio, la pena del conde Paris ante su desgraciada situación y el anuncio de don Antonio de su boda con Dorotea para que su patrimonio no quede sin herederos, así como la conversación con Tamar sobre su avanzada edad para ser marido y el soliloquio en que recuerda los motivos por los que se casa.

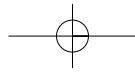
–*Quintillas*: El primer grupo de quintillas (19 en total: 13 con rima *ababa*; 2 con rima *abbab* y 4 con rima *aabba*) las reserva Lope para la provocación de Otavio a Roselo. El Fénix recurre a ellas en el momento álgido de la obra: el enfrentamiento de los jóvenes, no por el amor de Julia, sino por una razón de honor.

La siguiente tanda de quintillas (17 en total, 15 con rima *ababa* y 2 con rima *aabba*) se da en la conversación del señor de Verona con el capitán, Julia y Roselo para esclarecer lo ocurrido. El resultado es una suerte de relación en la que el de Verona decide desterrar a Roselo, con lo cual la estrofa más apropiada, según el *Arte nuevo*, sería el romance. Los comentaristas de esta preceptiva señalan en sus ediciones que la quintilla, a la que Lope no alude directamente, formaría parte de la redondilla, esto es, sería una modalidad de redondilla de cinco versos, que tendría una función muy concreta. Siguiendo la terminología de Marín, serviría para el diálogo factual y básico de la comedia, es decir, “aporta una contribución positiva a la acción, entre personajes cuyos actos y palabras son parte significativa de la trama, y con un estado de tensión latente o explícita, bien por causa externa a los personajes o por fricción entre ellos” (1968: 10).

–*Soneto*. En la obra aparece un único soneto, un soliloquio totalmente lírico en el que Julia rememora los nombres de las mujeres fuertes que se han sacrificado a lo largo de la historia: Porcia, Lucrecia, Dido, Ifis, Tisbe... Es el momento previo a ingerir el bebedizo preparado por Aurelio. Este soneto con rima *ABBA ABBA CDC ECE* es muy poco frecuente en Lope a juzgar por el análisis de Morley & Bruerton (1968).

–*Liras*: cinco en total. Esta estrofa de sextetos de heptasílabos y endecasílabos alternos de rima *aBaBcC* aparece en el monólogo de Julia cuando despierta en la cripta de la iglesia y cree estar muerta. El uso de esta estrofa se da en esta escena lírica de gran carga emotiva.





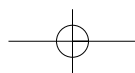
CASTELVINES Y MONTESES

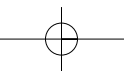
VALORACIÓN

En el presente artículo se ha analizado la tragicomedia *Castelvines y Monteses* a la luz de la teoría expuesta por Lope en su *Arte nuevo*. La proximidad de fechas en la composición de ambas piezas permite ver hasta qué punto teoría y práctica vienen a converger, siempre partiendo del supuesto de que el *Arte* no es un manual que Lope vaya a seguir (no se concibió jamás así) y teniendo en cuenta que la capacidad y libertad creadora del Fénix superaba todas las poéticas existentes, incluso la suya propia. Las coincidencias entre la tragicomedia y la teoría del *Arte nuevo* vienen a demostrar únicamente que en la primera década del XVII Lope tenía un *modus operandi* muy definido. Sabía qué funcionaba teatralmente y así lo expuso en su preceptiva. Para componer *Castelvines y Monteses* no tuvo más que tomar una historia legendaria, dramatizarla y enfundarla en el modelo cómico que tanto contribuyó a crear, un modelo cómico que sólo respondía a un propósito: agradar al público. Así lo expuso en su tratado y así lo aplicó a su comedia:

Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto. (vv. 372-376)

Y, efectivamente, en *Castelvines y Monteses* sustenta lo que escribió en el *Arte* y, desde ese punto de vista, la pieza se convierte en un paradigma de la forma de hacer teatro que Lope preconiza en su discurso ante la Academia de Madrid. El análisis métrico, comparado con el de la cronología de Morley & Bruerton a propósito de otras obras de Lope de datación conocida, no nos ha permitido determinar la fecha exacta de composición de la comedia, pero sí parece haber sido compuesta en torno al *Arte* o poco después de él, pues los porcentajes de estrofas y las funciones que desempeñan suelen coincidir con las comedias escritas alrededor de 1608 o poco después.

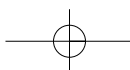


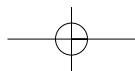


TERESA JULIO

BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO, M. Soledad (1989), "Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bando francoespañol", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989 (217-228).
- DOMÉNECH, Fernando (2000), "Los bandos de Verona, comedia áulica", en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro (151-178).
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2006), "Rivalidades familiares en el teatro del Siglo de Oro", en Marc Vitse y Odette Gorsse (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM /Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia (405-418).
- MARÍN, Diego (1968), *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia.
- MORBY, Edwin S. (1983), "Tragedia y tragicomedia", en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*, vol. III, Barcelona, Crítica (340-347).
- MORLEY, S. G. y C. Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- ROZAS, Juan Manuel (1983), "La obra dramática de Lope de Vega", en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*, vol. III, Barcelona, Crítica (291-321).
- VEGA, Lope de (1952), *Castelvines y Monteses*, en *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*, ed. de J. E. Hartzenbusch, LII, BAE, Madrid (1-23).
- VEGA, Lope de (2005), *Castelvines y Monteses*, ed. de Darío Falal, Madrid, RESAD Fundamentos.
- VEGA, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de (2009), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de F. Pedraza Jiménez, Madrid, SECC.





© Editorial Academia del Hispanismo
Hispania Felix I · 2010 - ISSN 0000-0000

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS
«A TRAVÉS DEL ESPEJO»:
LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

María José CASADO SANTOS¹
Universidad de Castilla-La Mancha

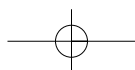
En 1609, Lope de Vega publicó *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, donde recogía los principales presupuestos teóricos que definían la comedia nueva; fórmula teatral que ya había triunfado plenamente en los distintos espacios para la representación de la época. La aparición de este tratado planteó en su momento una serie de polémicas en torno al espectáculo teatral, por ejemplo, en lo relativo a la mezcla de géneros o al cumplimiento de las unidades dramáticas tal como las planteaba Aristóteles en su *Poética*. El escrito del Fénix no dejó indiferente ni a seguidores ni a detractores y, con el paso del tiempo, han sido varios los críticos que se han acercado al estudio de diversos aspectos del opúsculo, algunos de difícil comprensión o solución, como el caso del receptor del tratado².

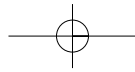
La comedia burlesca del Siglo de Oro, conformada por un corpus de alrededor de cuarenta obras³, se nutre de la comedia nueva como

¹ Este artículo se enmarca en las actividades del grupo de investigación del Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha, al que pertenezco, dentro del Proyecto FFI 2008-05884-C04-03 /FILO del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

² Pedraza, 2009: 54-57. Prueba del interés que ha seguido suscitando este tratado son, por un lado, los distintos congresos celebrados en este año de 2009, con motivo del IV Centenario de su publicación —reseñados en este mismo volumen— y, por otro, la edición políglota de *El Arte nuevo*, Pedraza, 2009. En cuanto a los estudios críticos de la obra, a los ya clásicos de Prades, 1971; Rozas, 1974 y Pedraza, 1994, se une el estudio y edición más reciente de García Santo-Tomás, 2006.

³ Actualmente contamos con la edición de treinta comedias, fruto de la labor del GRISO, de la Universidad de Navarra bajo el proyecto del Ministerio de la “Edición del Corpus completo”.





MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

base para llevar a cabo su parodia; pero invierte, casi punto por punto, lo expuesto por Lope en su preceptiva dramática. Para demostrar este presupuesto, nosotros partiremos de la segunda de las tres partes en la que Juan Manuel Rozas considera que se puede dividir el *Arte nuevo*: prologal, central o doctrinal y epilogal (Rozas, 1976: 47); es decir, de “la comedia nueva” (Pedraza, 1994: 55) que abarcaría los versos 157 a 361 de la obra. Nuestra intención, por tanto, es la de analizar el cuerpo doctrinal del *Arte nuevo* para ver cuáles son los aspectos que la comedia burlesca invierte con respecto a los valores propugnados por Lope de Vega.

“LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO” (v. 174)

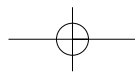
Lope de Vega propugnó la mezcla en la comedia de personajes de distinta clase social, de personajes altos y bajos. La comedia burlesca sigue este presupuesto, ya que junto a los reyes, nobles, damas y galanes, vemos a los criados y graciosos; pero los primeros faltan al decoro que le es debido a su alta condición social, tanto en lo que dicen —comicidad verbal⁴— como en lo que hacen —comicidad escénica— y faltan también al concepto de verosimilitud que buscaba el Fénix: “Guárdese de imposibles, porque es máxima que sólo ha de imitar lo verosímil” (vv. 284-85).

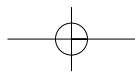
Con respecto a este último aspecto, Suárez de Figueroa en *El pasaje-ro*⁵, ya comentaba que en su tiempo se escribían comedias inverosímiles, con faltas de respeto a los príncipes, presentando a las reinas sin decoro: “Allí habla sin modestia el lacayo, sin vergüenza la sirvienta; con indecencia el anciano”.

La contravención de este presupuesto lopiano de la verosimilitud, se produce continuamente; hay muertos que resucitan en escena, como sucede en *El muerto resucitado* o en *El caballero de Olmedo*, donde además

⁴ Las comedias burlescas emplean todo tipo de recursos verbales para provocar la risa: juegos de ingenio, perogrulladas, inventario heteróclito, refranes, equívocos, frases hechas, etc., es decir, todos aquellos recursos propios de la estética de la agudeza. No podemos profundizar en el estudio de la comicidad verbal, fundamental en la caracterización de los personajes, pero remitimos a los estudios de Serralta, 1980 y Borrego, 1997; para la agudeza verbal Chevalier, 1992, y para los disparates Perrián, 1979.

⁵ Rodríguez Marín, 1913: 75.





LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

se pone de manifiesto el deseo de que la comedia no acabe mal, de que la tragicomedia se convierta en comedia:

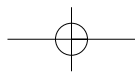
DOÑA ELVIRA Ved que dirá la comedia,
señor, que es injusta ley,
que a vista de tan gran rey
venga a parar en tragedia
(vv. 1763-66)

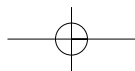
Las comedias burlescas hunden sus raíces en las distintas modalidades de la literatura jocosa y de disparates ya vigentes en el siglo XVII⁶. En este sentido resulta fundamental el estudio de los entremeses burlescos de *Los romances*, el de *La infanta Palancona* o el de *Melisendra* como origen de la comedia burlesca⁷; puesto que, en palabras de Carlos Mata (2003: 1084), pueden ser considerados comedias burlescas en miniatura y existen muchas afinidades entre los dos tipos de composición⁸. Jesús Gómez, en su estudio del entremés de *Melisendra*, pone de relieve el carácter anómalo de la pieza dentro del género al que pertenece nominalmente, por ejemplo, en cuanto a la extracción social de los personajes que no es la habitual en el género entremesil, normalmente protagonizado por figuras cómicas pertenecientes a las capas bajas de la sociedad y no por un Emperador y otros miembros de la alta nobleza carolingia, tal como definía Lope el entremés en el *Arte nuevo*: “[...] una acción, y entre plebeya gente, / porque entremés de rey jamás se ha visto” (vv. 72-73). Esta definición podría aplicarse perfectamente a la comedia burlesca, puesto que en ellas aunque el rango social de los personajes es más propio de la tragedia que de la comedia, su lenguaje y sus acciones son propias de los personajes bajos y groseros que protagonizaban los entremeses. Para Madroñal (2006: 322) conforme se inicia el siglo XVII, el rey aparece en algunos entremeses que no son propiamente tales [...] me refiero concretamente a piezas que se pueden considerar comedias burlescas o anticipos de

⁶ Para estas distintas modalidades de la jocosidad remitimos a Serralta, 1980: 103; García Valdés, 1991: 33-40 y Huerta Calvo, 2001.

⁷ Gómez, 2001: 207: «“En efecto creo que las peculiaridades de *Melisendra* dentro del género entremesil se explican perfectamente a la luz de la posterior evolución hacia la llamada “comedia burlesca”».

⁸ Además del citado Gómez, 2001, para este asunto se pueden consultar los estudios de Madroñal, 2006 y Huerta, 2006.





MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

estas... Reyes y emperadores se dan cita en este tipo de obras, junto a personajes de alcurnia como Roldán, Durandarte etc.”⁹

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Las aventuras de las comedias burlescas están protagonizadas por reyes y emperadores grotescos, personajes mitológicos convertidos en personas de la más baja extracción social, dioses ridículos como el Júpiter de *El premio de la hermosura*, que aparece completamente borracho, se mete los dedos en la boca para vomitar, da traspieses, se queda dormido en escena y ronca, tal como nos indican las acotaciones al texto y canta la música.

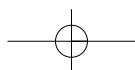
Todos ellos se comportan tanto en el lenguaje que emplean como en sus actos como auténticos graciosos, criados o lacayos y se convierten en portadores de la comicidad que en la comedia convencional les estaba asignada a estos últimos. En su estudio dedicado a la burlesca de Quirós, *El hermano de su hermana* comentaba (García Lorenzo, 1982: 17) al hablar de los personajes que “de nuevo el mundo se vuelve al revés y los acontecimientos relatados por las Crónicas, cantados por los romances y dramatizados por Guillén de Castro, se convierten en una sarta de incongruencias y en un mural compuesto de reyes que son bufones y de nobles estúpidamente graciosos, pero carentes de donaire, picardía y astucia. Figuras dramáticas más cerca de peleles que de tipos; héroes en una palabra que han sido puestos frente a espejos cóncavos y, en consecuencia, esperpénticos”.

LA FIGURA DEL PODEROSO¹⁰

Bajo este epígrafe englobamos al personaje que asume el poder, ya sea el rey o alguien de la alta nobleza. Nosotros vamos a centrarnos en

⁹ Un caso emblemático de entremés en el que el protagonista es un rey burlesco es el de *La destrucción de Troya*, Jammes, 1978: 31-52, donde Príamo aparece caracterizado como un rey baboso y cornudo.

¹⁰ Para la tipología de personajes y sus funciones en el teatro del Siglo de Oro remitimos a Prades, 1963. En cuanto a estos reyes de carnaval y la figura del poderoso en la comedia burlesca Mata, 2000: 519-536, 2006: 295-321 y Huerta Calvo, 2000, 2006: 269-294. En este último el profesor Huerta distingue tres cate-



LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

este apartado en el del rey que, junto a otros gobernantes ridículos, en estas comedias, es un rey de carnaval, un rey grotesco.

En primer lugar, estos reyes se comportan como plebeyos que pierden sus privilegios reales; hecho que se manifiesta a través de una serie de notas costumbristas con la que además se rompe la ilusión escénica; así, en *El caballero de Olmedo*, un criado le da al rey una boleta para ver los toros (vv. 1439-40), el rey Perico viene "a pata" a ver un espectáculo de balde para el que no ha encontrado ventana (vv. 923-27) y, en *Peligro en los remedios*, el rey dice que es "un rey muy de casa; / no he menester cumplimento" (vv. 1371-72)¹¹. Estos reyes emplean un lenguaje impropio de su condición social; insultan, utilizan frases hechas, refranes y chistes continuos. Hablan de materias malolientes y sufren enfermedades, como nos dice Cachorro en *El premio de la hermosura*, en un pasaje en el que se pone de manifiesto que la comedia burlesca hace tabla rasa de las distinciones de clases:

CACHORRO Si son de queso y de carne
como todos, ¿de qué sirve
estar haciendo visajes?,
que un rey puede tener sarna,
sabañones, tiña, usagre,
almorranas, garrotillo,
dolor de costado, landre,
cámaras, dolor de ijada,
mal de orina, sincopales,
tiricia, gomas y tos,
sin otras enfermedades
que dejó por no cansaros (vv. 321-32)

El amplio espectro de reyes ridículos que deambulan por estas obras, me obligan a centrar la atención en tres reyes: el rey Perico y el rey Príamo -paradigmas del rey viejo- y Menelao -paradigma del marido cornudo- y que son los protagonistas de *El rey Perico y la dama tuer-*

gorías de reyes: reyes de la mitología y la antigüedad; reyes históricos y otros reyes fantásticos o imaginarios.

¹¹ La degradación del noble se produce al mismo nivel; de modo que un ridículo Cid le pide dinero a su padre por vengarle para comprarle ropa a Jimena, mientras que el rey Sancho y Vellido Dolfos cantan y bailan una jácara en el escenario en el momento más tenso de la trama, cuando se planea la traición del rey (vv. 1014-1025).

MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

ta y de *El robo de Elena*, respectivamente. Ambos reyes son presentados como excesivamente viejos. Príamo dice, en clara parodia de su genealogía, que desciende en línea recta del “rey que rabió” y “del rey Perico”, refranes que recoge Correas para denotar “vejez de lo que fue y pasó”¹². También en *El Rey Perico* se harán chistes a lo largo de la obra con estas mismas frases y refranes que se le atribuyen como personaje folclórico. De hecho, será él mismo el que los utilice produciendo un efecto cómico doble (vv. 2479-83).

El rey Perico se comporta muy poco majestuosamente, puesto que es un rey cobarde (vv. 2522-23), que ventosea frecuentemente (vv. 2534-37). Sufre los procesos de animalización y la reificación, costumbre antigua y siempre viva del motejar cortesano (Chevalier, 1992: 139) y que son un tipo de imágenes usuales en la técnica caricaturizante. Estas referencias son constantes en nuestra obra y así, al rey le traen una albarda por asiento, —situación que se repite en otras burlescas— y en cuanto a la cosificación él mismo se llama “la coca de los vestidos” (v. 2478) y mediante un juego de palabras se nos presenta como un ‘rey de baraja’, tan bueno, que sirve como sota, caballo y rey, al mismo tiempo (vv. 1056-59). Por último, alude a temas sexuales, como el comentario obsceno que realiza cuando en la cárcel Tristrás le abraza, pensando que a quien abraza es a Estangurria, faltando así al presupuesto de Lope de: “Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real” (vv. 269-70):

Solamente me ha pasmado
(y esto lo digo por mí)
que, habiendo damas aquí,
se abracen con un barbado
y que sea don Tristrás
tan bruto y tan ignorante
que me abrace por delante
sin besarme por detrás. (vv. 2134-41)

En *El robo de Elena*, desde la primera acotación de la obra se nos presenta a Príamo como un “*Rey de Troya muy viejo, cojeando y corcovado*” que pide asiento para acomodar su joroba: “dadme una silla espaldar / donde mi corcova arrime, / que de verme el aire gime” (vv. 9-11) y que se define a sí mismo como “miércoles corvillo” (v. 144). Esta pre-

¹² Correas, *Vocabulario de refranes*, núms. 8295 y 8599.

LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

sentación del rey como figura natural y sus defectos físicos serán motivo de continuos chistes¹³. Es, según su esposa, “un rey de Tramoya” (v. 4), “injusto y lascivo” (v. 1732) y al final de la primera jornada le pide a su criado Machín que lo tome a cuestras, hecho que lo convierte en un rey de carnaval.

La caracterización del rey Menelao se reduce en el ámbito burlesco a la figura social del marido cornudo y coincide con la que se recoge en el entremés de *La destrucción de Troya*. Durante toda la comedia se harán continuas referencias a su edad avanzada, frente a la lozanía de su contrincante Paris, amante de su esposa Elena. Situación que se repite en *El premio de la virtud*, cuando un cornudo rey Prito debe competir con un joven Belerofonte por el amor de su esposa.

LAS DAMAS¹⁴

“Las damas no desdigan de su nombre” (v. 280). En el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés (1982: 220) encontramos una definición de qué es el decoro:

Quando queremos decir que uno se gobierna en su manera de bivar conforme al estado y condición que tiene, dezimos que “guarda el decoro”; es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los quales estonces se dezía que guardavan bien el decoro, quando guardavan lo que convenía a las personas que representavan.

Las protagonistas de estas comedias faltan al decoro debido a su condición social como se pone de manifiesto en *El robo de Elena*, cuando Paris le relata a Elena la historia de la manzana de la discordia y cuenta cómo, al darle la manzana a Venus, las demás diosas pierden el decoro:

Dila, y perdieron el decoro;
riñen, que de fruta de oro

¹³ Casado, 2009a: 93-94.

¹⁴ Para el estudio de la mujer en la comedia burlesca se pueden consultar Casado, 2007: prólogo; Mata, 2005: 1195-1212 y 2009: 283-99. Muy interesantes resultan también los trabajos de Gaylord, 1992 y de Rosa Navarro, 2009: 133-51, relativos al decoro femenino en el teatro del Siglo de Oro.

MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

toda mujer es golosa;
 arañáronse las togas
 trocando en rabia el contento (vv. 471-75).

También las infantas Pocris y Filis se pelean quitándose los moños en *Céfalo y Pocris* (acot. a v. 1751 y vv. 1751-58) y en *El rey Perico y la dama tuerta* la princesa Estangurria amenaza con pegarle a Escotofia con la suela del zapato y ambas gritan como unas verduleras (vv. 2094-95), como la reina Estratónica en *Antíoco y Seleuco* (vv. 389-90). Además realizan trabajos impropios de su condición social, como las damas mondongueras de *El Rey don Alfonso, el de la mano horadada*, (vv. 1526-29); oficio que comparten con Palas, Juno y Venus en *El robo de Elena* (v. 462) puesto que Paris se las encuentra “haciendo morcillas” (v. 461). Marina sale a escena en *El hamete de Toledo* “medio desnuda”, según se cita en la primera acotación de la obra y el rey Perico tiene que reñir a su hija Estangurria y a su sobrina porque salen —como reza la acotación al v. 1761— a la cárcel en paños menores.

Cristerna desafia a sus contrincantes con alusiones obscenas: “que en cueros y arremangada / me daré con él dos choques” (vv. 1159-60) y se comporta como un hombre: “La mujer parece macho / según tiene la bambolla” (*Escanderbey*, vv. 196-97); de ahí que no nos extrañe encontrarlos, en la galería de personajes femeninos que conforman estas comedias, mujeres barbudas, como las protagonistas de *El rey Perico y la dama tuerta* (v. 1545), *El robo de Elena* (vv. 1018-24) o *El desdén, con el desdén* (vv. 1428-29).

Los protagonistas de estas comedias, tanto femeninos como masculinos, se comportan como personajes rústicos más interesados por los placeres carnales de la comida y la bebida, imbuidos en un ambiente propiamente carnavalesco, que por los divinos. La principal cualidad de Angélica en *Angélica y Medoro*, es lo bien que guisa, hasta el punto de que Medoro califica su cazuela de ser una de las siete maravillas del mundo (vv. 1212-25).

La caracterización de estas mujeres es siempre negativa, empezando por el retrato físico que es una parodia de la *descriptio puellae*, de los retratos de la poesía amorosa de raíz petrarquista y que responden al retrato del monstruo (Chevalier, 1992: 67). De entre los múltiples ejemplos de este tipo de parodia destaca la descripción de doña Estangurria en *El rey Perico y la dama tuerta* (vv. 504-48), ya que en este largo retrato encontramos lo que será la tónica general en este tipo de parodias: las alusiones a lo escatológico (su nariz es una “sentina”), a lo sexual (“lo de delante y detrás”) y el uso de toda una serie de recursos verba-

LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

les como las hipérboles, las dilogías o los juegos de palabras, recursos estos típicamente barrocos y burlescos.

La descripción física y moral negativa de la mujer se enmarca dentro de toda una tradición literaria misógina que origina en las burlescas un desfile de personajes satíricos: la mujer pidona y pedigüeña, como Campaspe en *Darlo todo y no dar nada*, la charlatana cuando Tristrás dice que Escotofia “es en todo muy perfecta / porque toca, danza y canta / y parla más que una monja” (vv. 1484-86); la mujer “hosca, charlatana, celosa y fea” (vv. 1694-1702) en *El robo de Elena*, o la mujer como figura natural cuando Peribáñez comenta de su amada Casilda que “Es bellísima muchacha / corcovada, coja y nacha” (vv. 86-87). Además, muchas de estas protagonistas encarnan el tópico satírico de la mujer liviana. En *Las mocedades del Cid*, Jimena insinúa que no es ya doncella en un gracioso diálogo con su padre:

JIMENA	Dime lo qué soy, por Dios.
CONDE	Aquí para entre los dos, sábeta que eres doncella.
JIMENA	A mucho, señor, te atreves. ¡Confusa de oílo estoy! ¿Doncella dices que soy? (vv. 126-31)

Este chiste sobre la escasez de mujeres doncellas en la época, se repite en otras burlescas como *El caballero de Olmedo*, (vv. 1421-24) o *El desdén, con el desdén*, (vv. 1602-1607) y enlaza con la caracterización de estas mujeres como vulgares prostitutas. Así sucede con Hécuba y Anfiona en *El robo de Elena*, Cristerna, presentada además como una borracha en *Escanderbey*, Campaspe en *Darlo todo y no dar nada* o Estratónica en *Antíoco y Seleuco*¹⁵. O en el *Caballero de Olmedo*, donde doña Elvira apunta a la ligereza moral de su madre y a la condición de marido cornudo o paciente de don Pedro, su “padre”:

Vengadme, pues, de este padre,
ya que ha permitido el cielo
que le tocase la suerte
de padre, entre más de ciento
(vv. 139-42)

¹⁵ Para la caracterización de estas protagonistas se pueden consultar mis trabajos Casado, 2004: 479-80; Casado, 2005: 383-84 y Casado, 2009c.

MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

GALANES¹⁶

“Describa los amantes con afectos” (v. 272). Dentro de la parodia de los tópicos líricos, encontramos en las comedias de dislates a los galanes que renuncian a las excelencias de sus damas por algún buen bocado. Medoro antepone un buen torrezno a las gracias de Angélica (vv. 716-26) y Paris conmueve a Elena porque “sabe hacer migas y comerlas” (vv. 450-53). Céfalos, cuando el rey le pide que elija entre sus dos hijas, le pide “probar la mercancía” antes de llevarse a una de las dos, en una clara alusión obscena y en un proceso de cosificación de las doncellas:

¿Qué hombre compra una tinaja,
que, antes de dar lo que vale,
no la mire si se sale?
¿Qué hombre a una bodega baja
a concertar algún vino,
que antes que a casa le lleve,
si es bueno o malo no pruebe?
(vv. 1646-52)

“Y si formare quejas, siempre guarde / el divino decoro a las mujeres” (vv. 278-79). En *El robo de Elena* un cobarde Paris, que falta a la valentía propia del enamorado, ante las amenazas de muerte de Menelao, se queja de Elena y la acusa de ser la culpable de su desgracia:

MENELAO Bueno, por Dios,
que os quejáis de Elena es llano.
PARIS ¡Sí, Señor!
MENELAO Y ha hecho con vos
más que hiciera con su hermano;
bien pagáis un beneficio.
PARIS El morir sentía un poco (vv. 1270-74)

TEMÁTICA

“Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente” (vv. 327-28). Uno de los motivos que más se parodia en

¹⁶ Tristrás y Gastón podrían ser el prototipo de la pareja de galanes amantes ridículos (Casado, 2007: introducción).

LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

estas comedias de chanzas es el del honor, precisamente por tratarse de uno de los temas principales y el motor de las comedias "serias". Así, nuestras comedias están plagadas de padres que incitan a sus hijas a cometer actos poco decorosos, como sucede en *El Rey Perico y la dama tuerta*, donde el rey le propone a Estangurria que pierda su honra:

REY porque si en tanta apretura
 la honra tuya se atropella
 poco o nada se aventura,
 que en dejar de ser doncella
 sólo se pierde la hechura (vv. 370-74)

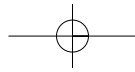
En la escena final de la obra, un Menelao resignado a que le roben a su esposa, incita a Paris a que goce de ella, invirtiendo así el papel principal asignado al esposo en el teatro del Siglo de Oro, el de defender la honra de la dama:

La posición de marido
me quitáis en mi viudez;
os estimo que sin pleito
la propiedad me dejéis.
Goce Paris de mi esposa,
pues que tan dichoso es,
que Marte le favorece
y Venus le hace merced
(vv. 2653-60)

Además la cita recoge el tópico satírico del marido cornudo y del maridillo dichoso que está feliz por quitarse del medio a la mujer, vista según el tópico satírico de la mujer como una dura carga que hay que soportar¹⁷. El tema del honor llega a convertirse en un motivo chistoso a través de la interpretación literal de una frase hecha en *El caballero de Olmedo*:

DON PEDRO Pues advertid, don Alonso,
 que sobre mi honra vengo
 a hablaros.
DON ALONSO Pues bajaos de ella
 y lo que intentáis sabremos (vv. 1273-76).

¹⁷ También en *Antíoco y Seleuco* (vv. 1262-65 y 1271-73) el rey le cede a su hijo a Estratónica, de quien este se ha enamorado, con el mismo argumento jocoso.



MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

Asociado al tema del honor surgen una serie de escenas jocosas que se repiten en distintas comedias burlescas. En *El hamete de Toledo*, se pone en solfa la cuestión de la honra que está en manos de los vecinos maldicientes, de tal manera que doña Lorenza le pide a su propio marido que entre despacio, para que no haya lugar a habladurías de los vecinos (vv. 99-109). En esta obra se parodia también la escena recurrente en la que el marido sorprende a su esposa con otro galán (vv. 359-62); al igual que en *El robo de Elena* donde Menelao, al sorprender a los dos protagonistas hablando con un lenguaje no exento de un tono subido, recibe una amonestación para que se vaya y no estorbe (vv. 526-27)¹⁸.

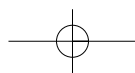
DURACIÓN DE LA COMEDIA

Con respecto a la duración de la comedia, en general, y como consecuencia del proceso de reducción que implica la parodia (reducción en el número de personajes, en el número y en el tipo de las formas estróficas y reducción en el número de escenas o de bloques escénicos) estas obras suelen tener, de media en torno a los 1800 versos, frente a los 3000 versos de las comedias "serias". La mayor brevedad de las burlescas frente a la comedia convencional se explica, en buena medida, por la dificultad que encuentra el autor para provocar y mantener la risa de forma ininterrumpida (Mata, 2003: 1086). La extensión de las obras oscila desde los 727 versos de *El Cerco de Tagarete* hasta los 2707 de *El Rey Perico y la dama tuerta*.

USO DE LA SÁTIRA E INTENCIONALIDAD DE LAS BURLESCAS

En la parte satírica no sea
claro ni descubierta, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia;
pique sin odio, que si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretenda fama
(vv. 341-46)

¹⁸ Carlos Mata, 2003: 1088, alude a un pasaje similar muy divertido en *El caballero de Olmedo*, donde la entrevista de don Alonso y doña Elvira es interrumpida por la llegada de don Rodrigo y donde el galán se niega a esconderse.



LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

La sugerencia de Lope de Vega coincide con la de los tratadistas de la vida palaciega y de la urbanidad del siglo XVI que recomendaban incansablemente la moderación a los motejadores. Según Chevalier (1992: 57-58) "la primera regla es que el cortesano nunca se ha de rebajar al nivel del bufón y siempre ha de cuidar de diferenciarse de él". En *El rey Perico y la dama tuerta*, el criado Chisgarabís insulta, mediante una alusión metateatral, al poeta de la comedia y al rey de "puerco" (vv. 1668-74). Este "picar con odio" de Chisgarabís —que enlaza con otras obras literarias como *Los sermones del loco Amaro* o la *Crónica del emperador Carlos V* de don Francesillo de Zúñiga— es una excepción, puesto que en general son los protagonistas de condición elevada los que utilizan continuamente la técnica del motejar en las burlescas, equiparándose a la figura del gracioso.

La finalidad que persiguen estas obras y su intencionalidad¹⁹ ha sido uno de los aspectos más debatidos por la crítica a la hora de estudiar las comedias. En principio no hay una opinión unánime, de tal manera que frente a la opinión de Frédéric Serralta (1980: 103) de que la finalidad de estas obras es la de provocar la risa²⁰, Luciano García Lorenzo (1982: 9) aboga por una finalidad satírica ya que «"el mundo al revés" puesto en escena con las comedias burlescas tenía como fin algo más que producir la carcajada del espectador». Por su parte, Ignacio Arellano (1994: 21) opina que "más que verdadera crítica social, política o ideológica, destaca el distanciamiento burlesco respecto de los mecanismos literarios y teatrales de los géneros serios" y que debemos tener en cuenta que este tipo de comedias se representaron sobre todo en los años del reinado de Felipe IV y que se solían hacer en el Palacio Real en un ambiente festivo, bien en época de carnavales o bien en la fiesta de San Juan²¹.

¹⁹ Para el estado de la cuestión remitimos al artículo de Holgueras Pecharromán, 1989: 467-480.

²⁰ En torno a la disyuntiva que provoca la finalidad de estas obras Serralta, 1980: 105, opina que: "Si cometiéramos el error de tomar en serio lo que nos presenta la comedia burlesca, podríamos creer que lleva consigo una carga satírica verdaderamente explosiva".

²¹ Arellano, 1994: 20, hace hincapié en el contexto en el que se representaban las mencionadas obras al afirmar que: "Las circunstancias de su representación palaciega son muy significativas en este sentido; el momento de carnaval le presta esa dimensión ambigua de crítica permitida dentro de unos límites muy definidos, y en gran parte bastante convencionales".

MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

Aunque es verdad que la mayoría de las burlescas que hemos estudiado persiguen una finalidad puramente jocosa, pretenden divertir sin más, hay otros casos ya estudiados en los que el fin satírico es claro. En *Escanderbey*, comedia burlesca de Felipe López que basa su parodia en el auto sacramental homónimo de Pérez de Montalbán, se produce un retrato grotesco de Jesucristo, convertido en Baco a través del cual se parodia el sacramento de la Eucaristía²², ya que la sangre de Cristo del auto sacramental se convierte en “vino puro a lo que” (v. 1607) en la comedia burlesca. En situaciones como estas, creemos que no es suficiente la explicación de la representación de estas obras dentro del contexto permisivo del carnaval.

En esta misma línea, el profesor Huerta Calvo (2000: 101-64)²³ señala que una escena de la segunda jornada de *La muerte de Valdovinos* (vv. 1053-1077) fue eliminada de todas las ediciones de la comedia por hacer referencia al sacramento de la confesión y a la comunión y la obra fue expurgada e incluida en el índice de Rubín Cervillos en 1790, lo que demuestra que estas comedias rebasaban los límites de lo permitido en ciertas ocasiones. Según él “son, sin duda, las muchas alusiones de carácter religioso las que ofrecen una singularidad transgresora mayor”. El hecho de que muchas de las comedias burlescas sean anónimas o que estén firmadas con seudónimos podría estar en relación con esta finalidad satírica.

MÉTRICA

Según Mata (2003: 1086) “Excepcionalmente, la métrica puede llegar a ser casi tan variada como en el modelo serio, pero lo habitual es que se reduzcan notablemente las formas estróficas utilizadas, siendo el romance y las redondillas, y en menor medida las quintillas, las formas básicas”. La polimetría de la comedia nueva no puede mantenerse en la comedia burlesca, donde a la fuerza se producen una serie de reducciones²⁴. García Lorenzo (1982: 12) comenta que: “por lo que res-

²² Casado, 2009b.

²³ Este investigador destaca cómo en la obra de Manuel de Pina *La mayor hazaña de Carlos VI* aumenta la intensidad de las alusiones anticlericales, Huerta, 2006: 284.

²⁴ Mata, 1999: 80.

LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

pecta a la métrica pueden encontrarse en las comedias burlescas las mismas estrofas y los mismos metros que en las comedias convencionales, aunque quizá sean el romance y la redondilla los más empleados. Creemos que la razón de estas preferencias, como asimismo la abundancia del octosílabo sobre otro tipo de versos, está íntimamente relacionada con la agilidad y la fluidez. Es evidente que el vehículo más apropiado para conseguir el dinámico y, en ocasiones, desbordante ritmo de estas comedias es el verso corto, de la misma manera que el romance ofrece la posibilidad de conseguir la fluidez que el dramaturgo desea imprimir a su obra”.

Después de analizar algunos de los aspectos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, tales como la mezcla de géneros trágico y cómico, la tipología de personajes del Siglo de Oro, la temática, la duración de la comedia, el uso de la sátira y la polimetría²⁵, y tras aplicarlos a los textos que conforman el corpus de la comedia burlesca, podemos llegar a la conclusión de que en ellos se subvierten todos los valores de la comedia nueva. De tal manera que los pilares temáticos del teatro del Siglo de Oro, el honor y el amor, son dinamitados al convertirse en meras excusas para provocar la carcajada del público cortesano, al igual que sucede con la ridícula tipología de personajes (rey, galán, dama, gracioso) que deambulan como auténticos peles por estos peculiares textos con un lenguaje falto de decoro y unos movimientos desacompasados.

²⁵ Somos conscientes de que quedan sin tratar aspectos tan interesantes como el de las unidades o el denominado por Rozas, 1976: 161, “Sobre la representación” que abarcaría en las comedias burlescas todo lo relativo a la puesta en escena ridícula y que, por motivos de espacio, no podemos resolver en esta ocasión.

MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1994), *La ventura sin buscarla*, Pamplona, Eunsa.
- ARELLANO, Ignacio y MATA, Carlos (eds.) (2001), *Angélica y Medoro*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. II*, Madrid, Iberoamericana (399-496).
- ARELLANO, Ignacio; GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen; MATA, Carlos; PINILLOS, Carmen (eds.) (1999), *Darlo todo y no dar nada*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe.
- ARELLANO, Ignacio; GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen; MATA, Carlos; PINILLOS, Carmen (eds.) (1999), *El Hamete de Toledo*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe.
- BORREGO, Esther y BERMÚDEZ, Javier (1998), "La comedia burlesca o el enredo verbal", en *Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (285-304).
- BORREGO, Esther y BERMÚDEZ, Javier (ed.) (2004), *Peligrar en los remedios*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. IV*, Madrid, Iberoamericana.
- CASADO SANTOS, María José (2003), "La comedia burlesca como ejemplo de transgresión: *El rey Perico y la dama tuerta*", en Ricardo de la Fuente (ed.), *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae (19-31).
- CASADO SANTOS, María José (2004), "La versión jocosa de la historia de Jorge Castrioto: *Escanderbey*, comedia burlesca de Felipe López", en María Luisa Lobato y Francisco Matito, (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, Iberoamericana (485-496).
- CASADO SANTOS, María José (2005), "La parodia de un tema clásico: *Antíoco y Seleuco*, comedia burlesca de tres ingenios", en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del congreso "El Siglo de Oro ante le nuevo milenio"*, Pamplona, Eunsa (379-392).
- CASADO SANTOS, María José (ed.) (2007), *El rey Perico y la dama tuerta*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. VI.*, Madrid, Iberoamericana (39-206).
- CASADO SANTOS, María José (ed.) (2007) *Escanderbey*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. VI.*, Madrid, Iberoamericana (207-358).
- CASADO SANTOS, María José (ed.) (2007), *Antíoco y Seleuco*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. VI.*, Madrid, Iberoamericana (359-462).
- CASADO SANTOS, María José (2009a) "Un burlesco episodio troyano: *El robo de Elena*, comedia burlesca de José Carrillo", en Oana Andreia Sambrian-Toma (ed.), *El Siglo de Oro antes y después de El arte nuevo. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Sitech (91-101).
- CASADO SANTOS, María José (2009b) (en prensa), "La Biblia y la comedia burlesca: la otra cara de lo sagrado", en *La Biblia en el teatro español*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- CASADO SANTOS, María José (2009c) (en prensa), "*El robo de Elena* de Cristóbal de Monroy y su deformación burlesca", en *Dramaturgos y espacios escénicos andaluces de los siglos XVI y XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

- CASADO SANTOS, María José (ed.) [en prensa], *El muerto resucitado*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana.
- CHEVALIER, Maxime (1992), *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- DI PINTO, Elena (ed.) (2004), *El premio de la virtud*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. V.*, Madrid, Iberoamericana.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1982), "El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII", *Revista de Literatura*, XLIV, 87 (5-23).
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.) (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1991), *De la tragicomedia a la comedia burlesca: "El caballero de Olmedo"*, Pamplona, Eunsa (9-56).
- GAYLORD, Mary (1992), "Las damas nos desdigan de su nombre: decoro femenino y lenguaje en el *Arte nuevo* y *La dama boba*", en *Justina. Homenaje a Justina Ruiz Conde*, Aldeev, Erie, Pennsylvania (71-81).
- GÓMEZ GÓMEZ, Jesús (2001), «El entremés de *Melisendra* atribuido a Lope de Vega y los orígenes de la "comedia burlesca"», *Boletín de la Real Academia Española*, 81 (205-221).
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, Loly (1989), "La comedia burlesca: estado actual de la investigación", *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8 /II (467-480).
- HUERTA CALVO, Javier (2000), "La comedia burlesca del siglo XVII: *La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer", en Javier Huerta *et alii* (eds.), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 25 (101-64).
- HUERTA CALVO, Javier (2001), "Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca", en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum (161-76).
- HUERTA CALVO, Javier (2006), "Reyes de Carnaval / 2. El rey en la comedia burlesca", en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos (269-94).
- JAMMES, Robert (1978), "La destrucción de Troya 'Entremés' atribuí à Góngora", *Criticón*, 5 (31-52).
- MADROÑAL, Abraham (2006), «"Entremés de rey jamás se ha visto". Sobre la figura real en el teatro breve del Siglo de Oro», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos (321-31).
- MATA INDURÁIN, Carlos (ed.) (1999), *El Rey don Alfonso, el de la mano horadada en Comedias burlescas del Siglo de Oro. I.*, Madrid, Iberoamericana.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2000), "La figura del comendador en el teatro español del Siglo de Oro: de la tragicomedia a la comedia burlesca", en *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Castellón, Universitat Jaume I (519-36).
- MATA INDURÁIN, Carlos (2003), "Cáncer y la comedia burlesca", en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español. I.*, Madrid, Gredos (1069-1095).
- MATA INDURÁIN, Carlos (2005), "La parodia del retrato femenino en la comedia burlesca del Siglo de Oro", en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del congreso "El Siglo de Oro ante el nuevo Milenio"*, Pamplona, Eunsa (1195-1212).

MARÍA JOSÉ CASADO SANTOS

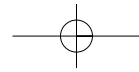
- MATA INDURÁIN, Carlos (2009), "La mujer en la comedia burlesca", en *Damas en el tablado*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (283-99).
- MATA INDURÁIN, Carlos y GARCÍA, Francisco [en prensa], *El robo de Elena*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana.
- MONTESER, Francisco de, *El caballero de Olmedo*, en Ignacio Arellano (ed.) (1999), *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Austral.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2009), "Las damas no desdigan de su nombre", en *Damas en el tablado*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (133-51).
- PRADES, Juana de José (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, en cinco dramaturgos, Madrid, CSIC.
- PRADES, Juana de José (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1994), *Edición crítica de las "Rimas" de Lope de Vega, II*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.) (2009), *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición políglota*, Festival de Teatro de Almagro, Almagro.
- PERIÑÁN, Blanca (1979), *Poeta ludens: disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII: estudio y textos*, Pisa, Giardini.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.) (1913), *El pasajero*, Madrid, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ RÍPODAS, Alberto (ed.) (2003), *El premio de la hermosura*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. IV*, Madrid, Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ RÍPODAS, Alberto (ed.) (2003), *El desdén, con el desdén*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. IV*, Madrid, Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ RÍPODAS, Alberto (ed.) (2003), *Las mocedades del Cid*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro. IV*, Madrid, Iberoamericana.
- ROZAS, Juan Manuel (1976), *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L.
- SERRALTA, Frédéric (1980), "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS (99-104).
- VALDÉS, Juan de, (1982), *El diálogo de la lengua*, Barbolani, Cristina (ed.), Madrid, Cátedra.
- ZAFRA, Rafael (ed.) (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo Correas*, Pamplona-Kassel, Reichenberger.

III

EX LIBRIS ANTIQUIS

Alfonso Chacón,
Historia Utriusque Belli Dacici a Traiano Caesare Gesti,
 Romae, Ex Typographia Iacobi Mascardi, 1616.

Considerado por Elías Tormo como el indiscutible iniciador de la arqueología del arte cristiana, fray Alfonso Chacón (1540-1599), nacido en Baeza, fue un teólogo, historiador y filósofo dominico que en 1578 publicó en Roma su *Historia Utriusque Belli Dacici a Traiano Caesare Gesti* (*Historia de los hechos de las dos guerras del emperador Trajano contra los dacios*), obra que volvió a imprimirse en 1616. El libro de Chacón, que versa sobre las dos guerras llevadas a cabo por los romanos contra los dacios —antiguos habitantes del territorio rumano— entre 101-102 y 105-106 tiene como punto de partida los dibujos de la Columna de Trajano situada en el Foro de Trajano de Roma y se convirtió en un compendio de referencia para la época. *Historia Utriusque Belli Dacici a Traiano Caesare Gesti* incluye 130 diseños, que reproducen los frescos de la columna; los primeros borradores de los frescos fueron obra de Julio Romano, uno de los mejores discípulos de Rafael, mientras que los bocetos del volumen de Chacón fueron retratados por Francisco Villamena, tal como lo cuenta el tipógrafo en su *Palabra a los lectores: Hanc igitur Traiani columnam, (...) humanissime Lector, descripserat olim Iulius Romanum pictor egregius, quem Raphaelis aequalem fuisse scimus. Eam descriptionem secutus Mutianus, Alfonso Ciacono eruditissimo viro, viam aperoit ad ea exponenda Latine, quae in opere tam spisso, ac vario continentur (...) Permultum adeo debemus Francisco Villamena, nobili huius aetatis excusori* (trad. *Por tanto, amable lector, desde esta columna de Trajano, hace tiempo que el ilustrísimo pintor Julio Romano, del que sabemos que fue igual a Rafael, dibujó los frescos. Observando estas descripciones, Mutiano le reveló el camino hacia la columna, tan reproducida hoy en distintas obras, al insigne hombre Alfonso Chacón (...) mucho le debe-*



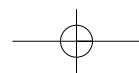
EX LIBRIS ANTIQUIS

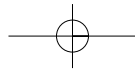
mos también a Francisco Villamena, ese hombre durante cuya actividad se imprimieron las reproducciones de la columna).

El tipógrafo también advierte al lector de que los frescos son el vivo retrato de la vida cotidiana de la Antigüedad latina: *Etenim cum in ijs, omnes omnino Romanorum mores, militum fortitudo ac disciplina, Imperatorum victoriae, Sacerdotum religio, varia pugnarum genera, Urbium oppugnationes, expugnationesque, omnia denique militiae munera essent expressa* (trad. De hecho, en la columna se muestran las costumbres de los romanos, la valentía y la disciplina del ejército, las victorias del emperador, la fe de los curas, las distintas formas de lucha, los ataques y los asaltos de las ciudades y, finalmente, todas las obligaciones de los soldados).

Tras estas aclaraciones “técnicas”, el texto de Chacón cubre una multitud de clases de información llamativa, desde la descripción y las características físicas de la columna hasta la ilustración de las razones por las que los romanos celebraron la victoria de Trajano y la colonización de la Dacia, la exposición de las guerras entre los dacios y los romanos etc. Es interesante, además, observar el interés de la generación renacentista hacia la colocación de los valientes y sabios emperadores romanos entre los cristianos, consiguiendo asimismo limpiar su nombre y su recuerdo del ámbito pagano, tal como ocurrió con Marco Aurelio, protagonista en la primera mitad del siglo XVI del *Libro áureo del gran emperador Marco Aurelio con el Reloj de príncipes*, obra de Antonio de Guevarra, donde el ilustre romano encarna al cristiano cuyos sabios consejos se convierten en un modelo a seguir para la educación de los príncipes. En su libro, Alfonso Chacón relata un significativo episodio sobre Trajano a cerca de su imagen como emperador “cristiano”, siguiendo la línea trazada por Lucio Sículo, quien en su *De Hispaniae laudibus liber IV* afirmaba que Trajano “inter sanctos christianos merito referendus est”: *paseando un día San Gregorio por el foro de Trajano y rememorando las grandes hazañas de éste y su guerra contra los dacios, le rezó a Dios y a la tumba de San Pedro para el alma de Trajano y Dios lo liberó, recibéndolo en el Paraíso*.

En cuanto al actual territorio de la Dacia, Alfonso Chacón aclara que era habitado por valacos, moldavos y transilvanos: *Daci autem, de quibus nobis in praesentiarum est fermo, Panonis et Sarmatis sunt contermini, Transylvani, Vualachi et Moldavi hodie dicti, olim acerrimi et pugnacissimi milites, qui saepe multum detrimenti Romanis intulerunt* (trad. Pero los dacios fueron el mismo pueblo que los getas; (...). Asimismo, los dacios, de cuya existencia estamos seguros, limitan con los panonios y los sármatas, hoy llamados transilvanos, valacos y moldavos, hace tiempo bravos y valientes soldados, que muchas veces le ocasionaron muchos daños a los romanos), lo cual



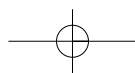
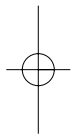
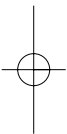


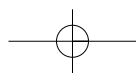
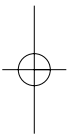
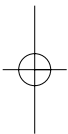
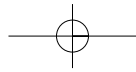
EX LIBRIS ANTIQUIS

demuestra un buen conocimiento de la realidad social rumana, que se podría explicar también a través de los avisos que en siglo XVI conocieron un amplio desarrollo en España, procedentes sobre todo de Italia.

La aparición del libro de Chacón sobre la Columna de Trajano se inserta dentro de una serie de publicaciones que a lo largo de los siglos XVI-XVII se dieron a conocer en Europa —en 1521, Jacobo Mazochius publicó su *Epigrammata antique Urbis*, donde analizaba los dibujos de la columna; en 1683 apareció en Roma el *De Columna Traiani* de Rafael Fabretti. La *Historia Ultriusque Belli Dacici a Traiano Caesare Gesti* representa uno de los proyectos más ambiciosos del Renacimiento, que revive el mundo antiguo a través de uno de sus monumentos de mayor valor histórico, gracias a la autenticidad de sus reproducciones. De ahí el éxito del que gozó el libro en su época, lo cual nos determinó a elegirlo para esta presentación.

Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
Academia Rumana, Craiova





IV

CON LA TINTA FRESCA

Javier RUBIERA FERNÁNDEZ,
Para entender el cómico artificio.
Terencio, Donato-Evancio y la traducción de
Pedro Simón Abril (1577),
 Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, 118 pp.
 ISBN 978-84-96915-60-2

A Javier Rubiera le debemos notabilísimos artículos en torno al teatro áureo y monografías como *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* (Arco Libros, Madrid, 2005). En este año de conmemoraciones en torno al *Arte nuevo*, nos ofrece una obra del mayor interés para entender con precisión el entramado sobre el que Lope de Vega construyó sus ideas de la comedia y la tragedia. Muchas de las nociones que manejaba el Fénix procedían de los comentarios en torno a Terencio tejidos por Donato en los confines de la Edad Antigua y por Badio Ascensio en los tiempos modernos.

Apunta el estudioso cómo en la edición que apareció en Zaragoza en 1577 de *Las comedias de Terencio escritas en latín y traducidas en vulgar castellano* por Pedro Simón Abril, natural de la villa de Alcaraz, no solo se encontraban las obras dramáticas del autor latino, sino también la versión española del tratadito *De tragœdia et comœdia (De la comedia y la tragedia)*, que no ha vuelto a ver la luz hasta este *annus mirabilis* de 2009.

Rubiera recorre la irregular recepción de esta parte del volumen. Su eliminación en ediciones posteriores (1583, 1599, 1762) y su desaparición para la consideración crítica. También rastrea la suerte editorial del tratadito latino, atribuido en parte a Evancio a partir de 1602. Anota sus fuentes latinas en la tradición de Varrón, Horacio y Suetonio, dependientes de Teofrasto y, en último término, de Aristóteles.

Al justificar el criterio de edición y anotación de los textos de Simón Abril, se nos advierte que el enfoque no es el del latinista ni el del tra-

CON LA TINTA FRESCA

ductólogo, sino el de historiador del teatro y de la crítica dramática (pp. 54-55). También el prólogo atiende a esta perspectiva. Acude a los estudios de Marvin T. Herrick sobre la presencia y el influjo de Terencio y sus comentaristas en la conformación del teatro moderno y las teorías que lo sustentan. Apunta, aunque más levemente de lo que algunos desearíamos, los ecos de Donato en la reflexión crítica sobre el teatro español del Siglo de Oro: las evidentes referencias y citas en el *Arte nuevo de hacer comedias*, los ecos en el prólogo de la *Parte XV* de las comedias de Lope, las estrechas relaciones con numerosos aspectos de la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas... Sabemos que en otras aportaciones a congresos, en artículos en revistas... Rubiera ha analizado las cuestiones que en este prólogo solo se apuntan.

Un capítulo se dedica a la polémica sobre la lectura de Terencio en las escuelas, rechazada por los jesuitas. En este punto el maestro alcazañero mantiene una posición, en cierto sentido, ecléctica. Aunque, ¡naturalmente!, recomienda el uso del comediógrafo latino, pide que quien lo declare sea “hombre discreto” y subraya en sus obras el juego entre lo representado y lo narrado, para concentrar el tiempo, para evitar que en la escena se vean “cosas feas” y para dotar de agilidad a la acción. Si hubiera procedido así el autor de *La tragicomedia de Celestina* (que es el título de la obra y debe editarse en cursiva) —acusa Simón Abril—, “no hiciera una representación tan prolija ni representara cosas que no convenían representarse” (p. 88).

En suma, gracias a esta edición, el lector puede acercarse a un breve manojuelo de opúsculos y notas (unos, traducidos; otros, originales de Simón abril) que se estamparon en la edición zaragozana de 1577 y cayeron pronto en el olvido. La importancia del libro que comentamos no estriba solo en la recuperación de una parte de nuestro patrimonio —actividad siempre encomiable—; hay que recordar también que muchas de las ideas y nociones que esgrime Lope en el *Arte nuevo* proceden de estas piezas, publicadas cuando el creador de la comedia española tenía quince años y estaba en plena etapa de formación, metido en una carrera como humanista que nunca llegó a completar (“picome una mujer, aficioneme”, según contó años más tarde); era entonces un muchacho que esbozaría sus primeras piezas (“yo las escribí de once y doce años...”) y fantasearía con convertirse en el poeta dramático más importante de su tiempo.

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

RESEÑAS DE LIBROS

Félix LOPE DE VEGA,
Comedias. Parte VII, coordinación de Enrico di Pastena,
Lleida, Editorial Milenio, 2008, 3 vols.

Vol. I: 588 pp., ISBN 978-84-9743-275-7; Vol. II: 498 pp.,
 ISBN 978-84-9743-277-1; Vol. III: 635 pp., ISBN 978-84-9743-278-8.

Desde 1997, cuando salió a la luz la edición de la *Parte primera*, el grupo de investigación PROLOPE viene publicando las sucesivas *partes*, las cuales representan los mejores testimonios impresos de las obras dramáticas de Lope. La de más reciente aparición, la séptima, que debió salir de las prensas de la viuda de Alonso Martín a fines de 1616, nos ofrece una docena de comedias compuestas en un lapso de casi década y media, desde un texto temprano como *La serrana de la Vera*, tal vez la más antigua, de hacia 1598, junto a *La viuda, casada y doncella*, hasta piezas como *El villano, en su rincón* y *El gran duque de Moscovia*, que se escriben alrededor de 1610. La mayoría, sin embargo, son textos de la madurez dramática de Lope, durante los primeros lustros de 1600.

Un aspecto de los textos que puede brindarnos mayores datos, útiles para el análisis de las piezas, es su pertenencia a repertorios de autores de comedias para los que Lope trabajó con asiduidad durante algunos años. La mayoría de comedias, ocho, perteneció al repertorio de Baltasar de Pinedo; en tanto que dos formaron parte del de Luis de Vergara; el resto, a otras compañías sin identificar. De esta forma, es evidente que Lope debe ajustar las acciones que dramatiza a las características de la compañía para la que escribe. Por ende, en muchas de las piezas que compone para Pinedo hay destacados roles de mujer varonil (escritos pensando en que Juana de Villalba, la primera dama de la compañía, los represente), personajes de niños (miembros también de la compañía) y hasta la participación ocasional de un león en escena.

La *Parte VII* se publica ahora en tres volúmenes. En el primero de ellos aparecen *El villano, en su rincón*, *El castigo del discreto*, *Las pobrezas de Reinaldos* y *El gran duque de Moscovia*. Primeramente, *El villano*, pieza lopesca canónica fechada alrededor de 1611, plantea un tema de índole política que recoge una historieta medieval, la del campesino que se niega a ver al rey. Lope, como defensor de la institución regia, se propone transmitir una lección del estado moderno: nadie puede ser indiferente al poder real. Por otro lado, *El castigo del discreto* es un drama adaptado de una novela de Bandello (un marido castiga a su esposa por querer serle esta infiel), con necesarias modificaciones al argumento

CON LA TINTA FRESCA

para insertarlo en la problemática de la sociedad española. La datación de esta obra es complicada, ya que se suele situar o a finales del XVI o entre 1606 y 1608. Lope enfatiza el tema del honor conyugal, que en la fuente italiana no es tan apremiante, ya que en esta la jocosidad se sitúa por encima del drama. Le sigue *Las pobreza de Reinaldos*, que se considera una obra temprana, de hacia 1599, cuyo argumento proviene del ciclo carolingio. Plantea el tema del héroe deshonrado que debe bregar contra las adversidades para recuperar su status. En esta obra ya aparecen aquel trasunto de Lope que es el pastor Belardo y su pareja Lucinda, máscara pastoril de Micaela de Luján, tercera dama de la compañía de Pinedo con la que el Fénix se involucró sentimentalmente. En cuarto lugar, cerrando el volumen, *El gran duque de Moscovia*, de datación disputada (entre 1606 y 1613) recoge la noticia del falso zar Demetrio I. Lope retoca la anécdota real, que circuló en Europa occidental muy pronto, hasta darle prácticamente la forma de una comedia palatina.

El segundo volumen de la *Parte VII* se abre con *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, comedia histórica, sobre el triángulo amoroso de Alfonso VIII, la judía toledana Raquel y la reina Leonor. Durante siete años de relación ilícita con la hebrea, Alfonso descuida el gobierno. Tras la muerte de Raquel, asesinada por unos conspiradores, un ángel recrimina su conducta al rey y este se amista con Leonor. A continuación, hallamos *Los Porceles de Murcia*, una comedia que empezaría como genealógica, pero que en realidad explota la raíz folclórica del origen del apellido de la familia protagonista. La exaltación del linaje pasa a segundo plano, pues se presta mayor atención al caso de honor que compromete a los amantes toledanos, doña Ángela y don Luis, que son separados y han de pasar por varias peripecias para volver a encontrarse. En una senda parecida, propia de la comedia de enredo, contamos también con *La hermosura aborrecida*, la cual se ocupa del motivo, de raíz tradicional y gran éxito por entonces, de la mujer que juzga a su propio marido. Con rasgos compartidos con *Las fortunas de Diana*, se sucede una serie de azares, por los cuales la mujer acaba en posición de juez, y en la de juzgado su galán. Un tema que, por ejemplo, recreará después María de Zayas en la novela corta *El juez de su causa*. El segundo volumen acaba con *El primer Fajardo*, drama que intenta ceñirse mejor al modelo de la comedia genealógica, aunque lo hace con una licencia literaria mayor, la de fusionar actos de varios miembros de la familia en el protagonista, Juan Fajardo. Dado que las acciones ocurren durante la Reconquista, la pieza se alimenta de romances fronterizos, crónicas históricas e incluso tiene algunas escenas que parecen inspiradas en el *Abencerraje*. La tradición crítica la juzga como pieza menor, con rasgos del primer Lope; de allí que se suela fechar antes de 1604.

RESEÑAS DE LIBROS

El tercer volumen empieza con *La viuda, casada y doncella*, comedia típica de enredo, cuyo estudio introductorio cuenta con un análisis minucioso de sus fuentes. Lope está recogiendo una anécdota que se remonta a las *Mil y una noches* pero que a la que habría tenido acceso, razonablemente, a través del *Decamerón*. *La viuda* es una de las primeras obras de Lope; se ha venido fechando entre 1595 y 1603, sin que la crítica pueda dar una fecha más exacta. Esta obra viene seguida por *El príncipe despeñado*, drama histórico sobre el rey don Sancho de Navarra, muerto a inicios del siglo XI por un vasallo que vengó la violación de su esposa lanzándolo desde una peña, hecho que da nombre a la pieza. En esta comedia, Lope expone su visión sobre el tiranicidio y la pertinencia que este puede tener cuando el gobernante es corrupto. Cabe resaltar que *El príncipe despeñado* es el único texto de la *VII parte* del cual contamos con un autógrafo, firmado en 1602. Más temprana resulta la comedia de *La serrana de la Vera*, perteneciente a la primera época de Lope. Dentro de sus méritos, quizás el mayor es que esta obra introduce en las tablas el personaje de la mujer bandolera, subtipo de la mujer varonil. Lope ha llevado a cabo un trabajo de refinamiento sobre la protagonista: ya no es la serrana lasciva proveniente del mundo medieval (verbigracia, el *Libro de buen amor*), sino una suerte de amazona cortesana que conserva su virtud, tal vez por influencia de la narrativa caballeresca. Finalmente, *San Isidro, labrador de Madrid* es una comedia de santos. Datarla no es sencillo, ya que si bien debió empezar a componerse en los alrededores de *El Isidro* (1598), poema que alaba tanto al santo como a la propia villa y corte, la comedia habría sido retomada años después, cuando Madrid pierde su capitalidad por Valladolid y posteriormente la recupera en 1606. Es evidente, según observa el estudio preliminar, la intención de Lope de identificarse con San Isidro, siendo ambos madrileños y de origen humilde. Para Isidro estas raíces no fueron impedimento para la gloria y reconocimiento, precisamente lo que Lope, en un plano más terrenal, quería conseguir.

En suma, observando las comedias que la componen, la *Parte VII* ofrece un menú variado de la comedia lopesca, con ingredientes de todo tipo, desde lo más divino a lo más profano. Los criterios de edición de las comedias son rigurosos, tanto en lo que a fijación textual como a anotación filológica se refiere. Se incluyen además apéndices con variantes tanto de ediciones antiguas como de las modernas más canónicas (Hartzenbusch, Ménendez y Pelayo, etc.), según lo exija la historia editorial particular de cada una de las piezas editadas.

Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA
University of North Carolina at Chapel Hill

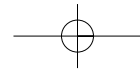
CON LA TINTA FRESCA

Félix LOPE DE VEGA,
Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,
Edición políglota:
castellano, italiano, portugués, francés, inglés, alemán y polaco,
Almagro, 2009, 247 pp.
 ISBN 978-84-96411-61-6

En el 2009, gracias al apoyo de la Sociedad Cultural de Conmemoraciones Culturales, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la Universidad de Castilla-La Mancha, el Festival de Almagro inició un viaje de cuatro años centrado en la figura de Lope de Vega, que se estrenó con la celebración del cuarto centenario del *Arte nuevo* y acabará en el 2012 con el 450 aniversario del Fénix. En este sentido, uno de los frutos sumamente importantes que se han cosechado a lo largo de este año ha sido la aparición de la edición políglota del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en la que trabajaron algunos de los hispanistas más destacados. La edición española del texto pertenece al reputado lopista Felipe Pedraza, mientras que las traducciones son obras de los no menos insignes Maria Grazia Profeti (italiano), Maria Salette Bento Cicaroni (portugués), Frédéric Serralta (francés), Victor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán) y Urszula Aszyk (polaco).

En su estudio introductorio al volumen, Felipe Pedraza analiza varios aspectos del devenir del teatro moderno, la creación del negocio teatral durante el reinado de Felipe II, la estratificación de los espectadores, la formación de la *comedia nueva*, las opiniones favorables y las censuras contra el nuevo drama, deteniéndose en el caso de Cervantes, examinando posteriormente el texto del *Arte nuevo* y sus distintos componentes (la posible datación del *Arte nuevo*, su tono, estilo y género, el esbozo de una nueva teoría dramática etc.) Para el texto de su edición del manifiesto de Lope, Felipe Pedraza acude a la versión del año 1613, impresa en Madrid, por Alonso Martín a costa del librero Miguel Siles, consultando también todas las ediciones del siglo XVII: Milán (1611), Barcelona (1612) y Huesca (1623), cotejando asimismo las más representativas de las modernas —Alfred Morel-Fatio (1901), José Manuel Blecua (1969), Juana de José Prades (1971), Juan Manuel Rozas (1976) y Maria Grazia Profeti (1986). En su versión del texto de Lope, Pedraza confiesa respetar escrupulosamente todos los rasgos de la lectura de Lope y haber modernizado la ortografía en lo que presumiblemente carece de relieve fonológico.

En cuanto a las traducciones, resulta interesante advertir las dificultades con las que los traductores se han encontrado a lo largo del



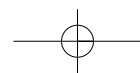
RESEÑAS DE LIBROS

proceso de traslación del *Arte nuevo* a su idioma. Maria Grazia Profeti, quien da a conocer su cuarto intento de traducir el *Arte nuevo*, después de las versiones que aparecieron en *In forma di parole* (Bologna, 1986), luego en Lope de Vega: *Teatro* (Milano, 1989), en Liguori (Nápoles, 1999). La hispanista italiana confiesa haber conservado el endecasílabo y las rimas en su traducción, queriendo, además, devolver al lector italiano su propia "enciclopedia". Es por eso que Profeti ha traducido *Alighieri* en vez de Alígero, ya que según expresa la propia traductora, los italianos conocen a su poeta nacional. Comparando sus cuatro traducciones del *Arte nuevo*, Maria Grazia Profeti admite que su versión más reciente tiende a ser más innovadora, con tal de facilitar la comprensión al lector italiano, más atenta al sentido que a la letra.

El *Arte nuevo* portugués constituye una edición póstuma, debido al fallecimiento en 1994 de su traductora, Maria Salette Bento Cicaroni, lo cual hace que el autor de la nota introductorio al texto portugués sea Felipe Pedraza, quien relata los detalles de este trabajo que realizaron en conjunto. La versión definitiva fue preparada por la brasileña durante su última estancia en España, en 1992.

Frédéric Serralta versa en su introducción al *Arte nuevo* francés sobre el reto de la traducción, así como sobre sus insatisfacciones acerca del resultado obtenido. El primer reto y, a la vez, obligación que Serralta considera importante es la conservación del verso alejandrino y la traducción verso a verso, advirtiendo que, a veces, chocó con las diferencias entre las dos lenguas en lo referente al orden de las palabras en la oración. Igualmente, Serralta señala como dificultad la variabilidad de los niveles de lengua, ya que, como es sabido, Lope pasa con frecuencia del estilo académico a una formulación mucho menos cuidada. La fácil e inmediata comprensión del texto fue una de las pautas principales del traductor, quien renunció, con tal de alcanzar su meta, a los matices semánticos menos importantes.

Victor Dixon es uno de los artífices de la traducción del *Arte nuevo* al inglés, quien en su prólogo expresa su insatisfacción hacia el hecho de que, tanto Lord Holland, como George Ticknor, al citar pasajes aislados, los habían traducido totalmente en endecasílabos rimados, mientras que William T. Brewster, en 1914, había hecho la versión completa en prosa. Las dificultades de la traducción empiezan desde el título con las palabras *arte*, término que en el texto se emplea en 15 ocasiones, y *comedia*. En el caso de esta última, Dixon se decantó sea por *comedies*, sea por *plays*, según lo requería el sentido. Otro problema se presenta desde los distintos sentidos del término vulgo, que a veces se emplea con intención despectiva, mientras que en otras designa única-



CON LA TINTA FRESCA

mente al público. La solución encontrada por Dixon fue utilizar menos el peyorativo *mob*, eligiendo, en cambio los mucho más neutros *public* o *common folk*.

El alemán le plantea también a Kurt Spang algunas dificultades lingüísticas, debido a palabras como *entremés*, que si es traducible en su sentido culinario, no lo es en el dramático; por tanto el traductor alemán decidió dejar la palabra en cursiva. Del mismo modo, la voz *acto* en el sentido en que la emplea Lope constituye un reto para la traducción. Lo mismo que en inglés, el término *comedia* es el más ambiguo y polivalente.

Para acabar, el texto polaco del *Arte nuevo* ha supuesto la superación de un gran número de obstáculos lingüísticos, ya que los equivalentes polacos cuentan con más sílabas que los versos en español. Por consiguiente, aunque el verso endecasílabo está muy arraigado en la tradición polaca, Urszula Aszyk lo ha sustituido en algunos momentos por versos de más sílabas, para no dañar el contenido. También ha logrado traducir verso por verso, aunque la diferencia entre el español y el polaco haya hecho imposible la recreación de los pareados.

Tenemos, pues, gracias a esta edición políglota de la poética lopianna, la posibilidad de apreciar las dificultades de traducción que este texto, en ocasiones, ambivalente, supone. Resulta, sin embargo, imprescindible resaltar el loable esfuerzo y empeño de todos estos insignes hispanistas por traducir e interpretar el texto de Lope. Un esfuerzo que hace que en el año del cuarto centenario del *Arte nuevo*, su texto se difunda y llegue hasta el público —ese público que para el Fénix era esencial.

Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
Academia Rumana, Craiova

Ana María PORTEIRO CHOUCIÑO,
Del monte sale quien el monte quema, de Lope de Vega.
Edición crítica y estudio.

**IX Premio "Dámaso Alonso" de Investigación Filológica,
Santiago de Compostela, Universidad, 2007, 320 pp.**

ISBN 84-9750-900-5

A 20 de octubre de 1627 está fechada por su propio autor la comedia titulada *Del monte sale quien el monte quema*, una de las cuarenta y cuatro comedias autógrafas de Lope de Vega que se conservan íntegra o parcialmente; es un conjunto de obras (fechadas entre 1593 y 1634)

RESEÑAS DE LIBROS

entre las que se encuentran textos tan importantes en la producción dramática lopesca como *La dama boba* o *El castigo sin venganza*, que son, lógicamente, los mejor estudiados hasta ahora. Queda un muy amplio grupo de comedias autógrafas que demanda un estudio y edición actualizados como el que se propone en la obra aquí reseñada.

Del monte sale quien el monte quema es una comedia de 2989 versos repartidos, como es habitual, en tres actos, que cumple la norma establecida por el propio Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias: Tenga cada acto cuatro pliegos solos, / que doce están medidos con el tiempo / y la paciencia del que está escuchando* (vv. 338-340). No mereció el honor de ser publicada en ninguna de las *Partes de comedias*, aunque parece muy probable que fuera representada más de una vez: concretamente en Madrid, Valencia y Granada, a juzgar por las licencias que aparecen al final del manuscrito autógrafo. Se custodia este, de 68 folios en buen estado de conservación y procedente de la colección Osuna, en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde también se guarda una copia manuscrita directa del original, del siglo XIX y con origen en la misma colección; basándose en las extrañas variantes que introduce, la Autora propone con convincentes razones que dicho manuscrito es una copia del autógrafo hecha al dictado. A esos testimonios se suman tres ediciones impresas (de Cotarelo y Mori en el cuarto tomo de sus *Obras de Lope de Vega* publicadas por la R.A.E. entre 1916 y 1930¹, de Juliá Martínez, también en el tomo cuarto de *Obras dramáticas de Lope de Vega Carpio*, Madrid 1934-1935, y de Le Fort Peña en Buenos Aires 1939, una edición paleográfica con estudio y notas). Todos los impresos proceden igualmente del autógrafo, lo que induce a la A. a tomarlo como base de su edición, sin perjuicio de anotar, en un aparato crítico negativo que se ofrece al final, las variantes de los otros cuatro testimonios.

La introducción se abre con la pertinente presentación de cada uno de dichos testimonios, comenzando por el autógrafo, seguida de un estudio de las variantes más significativas. Se ofrecen después atinadas consideraciones en torno a la muy probable representación de la comedia, hecho que parece apoyar la existencia, además de las licencias finales arriba comentadas, de un reparto de actores asociado a las *dramatis personae* al comienzo de la jornada primera; el primero de ellos, a quien

¹ Según la A., es esta la edición que, pese a aparecer bajo la responsabilidad de un editor moderno, puede consultarse (yo lo he hecho al redactar esta reseña) en el canadiense Portal de Teatro de los Siglos de Oro: <http://www.uqtr.ca/TEATRO/banco/edi/MonteEdi.doc>

CON LA TINTA FRESCA

se asigna el papel del protagonista, es un Arias al que seguramente haya que identificar con el célebre Damián Arias de Peñafiel, uno de los actores más apreciados de su tiempo. La A., en páginas que denotan un notable y riguroso esfuerzo investigador, trata de identificar uno por uno a todos los actores y actrices mencionados en la citada nómina. Los datos aportados pueden ahora complementarse (o corregirse, si fuera el caso) con el excelente *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, compilado en DVD bajo la dirección de Teresa Ferrer y editado en Kassel por Reichenberger en 2008.

Antes de continuar, considero necesario ofrecer una sinopsis de la comedia, para poder entender mejor las consideraciones que seguirán. La trama comienza, siguiendo el célebre consejo horaciano, *in medias res*, con el conde Enrique cortejando a la bella campesina Narcisa, quien no se muestra esquiva a los requiebros. La escena se traslada luego a la corte parisina, donde gracias a una conversación entre el rey y Mauricio, su valido, nos enteramos de que el conde está desterrado en la aldea por la sospecha de haber envenenado, un año atrás, al hijo del rey y heredero al trono. Mauricio convence al rey de perdonarlo y hacerle volver a la corte para que sea el nuevo delfín. La marcha del noble a París llena de pena a Narcisa, que ve frustradas sus esperanzas amorosas. En la corte vive la hija de Mauricio, Celia, que amaba al príncipe difunto y es ahora pretendida por el marqués Roselo. Enrique comienza a cortejarla y es sorprendido por Narcisa y los labradores Tirso y Juana, quienes han venido de incógnito a París. Ante la decepción sufrida, Narcisa decide regresar a la aldea.

En el segundo acto progresan los amores de Enrique con Celia. Narcisa, enterada de ello, acude a la corte, disfrazada de elegante dama, y se presenta ante Celia para comunicarle que es esposa de Enrique y madre de sus tres hijos. Después, bajo el disfraz de otra gran señora, acude ante el rey para acusar a Enrique de haber intentado forzar a su hermana. El conde, viéndose acosado por tanta falsa acusación, decide regresar a la aldea desengañado de la corte.

El tercer acto se inicia con una típica escena “de reja”: Roselo, haciéndose pasar por el conde, se presenta de noche ante la casa de Celia, pero es sorprendido por su padre, el valido Mauricio: entablan combate y este cae muerto. A la vez que Mauricio, muere en la aldea el labrador Albano, padre de Narcisa, la cual insinúa que, al morir aquel, ha descubierto algo muy importante acerca de su propia identidad que revelará en el momento adecuado. Llega el conde a la aldea y cuenta a Narcisa sus tribulaciones en la corte y su deseo de quedarse en la aldea, que se frustra de inmediato cuando llegan soldados a prenderle acusa-

RESEÑAS DE LIBROS

do del asesinato de Mauricio. En la corte, Celia intercede por Enrique ante el rey, rogándole que lo perdone, a lo que el monarca accede con la condición de que se case con ella y se marchen a vivir a la aldea. Enrique acepta y la acción se traslada de nuevo a la aldea, a la que van Enrique y Celia a casarse y asentarse. Se anuncia la repentina visita del rey, quien llega en el momento en que estalla un incendio: Narcisa ha prendido fuego al monte (de ahí el título de la comedia) tratando de acabar con la casa y posesiones del conde, pero el incendio no prospera. Traída ante el rey, confiesa su peripecia de disfraces en París y declara que es Isabela, hija del propio monarca y de la hija del condestable de Francia, la cual llegó huyendo, para ocultar su deshonra, a esa aldea, donde la dio a luz y fue criada por Albano. El rey termina dando a Narcisa-Isabela por esposa a Enrique y ordenando a Roselo casarse con Celia para resarcirla por el asesinato de su padre.

Volviendo, pues, a la introducción, diremos que su segunda parte se dedica al estudio literario de la obra, comenzando por el establecimiento del subgénero cómico al que pertenece. La A. defiende de manera convincente su adscripción al de la comedia *palatina* (algo que puede comprobarse con la sinopsis que se acaba de ofrecer), además de mostrar su coherencia con el que denomina "universo palatino del último Lope", en el que encontramos comedias que claramente comparten elementos argumentales con *Del monte sale*, tales como *Porfiando vence amor* y *La boba para los otros y discreta para sí*. Sigue a estas consideraciones un acertado estudio sobre los temas predominantes en esta comedia: tres que son prácticamente indefectibles en el universo dramático lopiano (amor, honor, celos) y uno peculiar, aunque no exclusivo, de *Del monte sale*: el "menosprecio de corte y alabanza de aldea" puesto en boca de los dos protagonistas, Enrique y Narcisa, que tienen que buscar refugio en las seguras y apacibles "soledades" del campo tras comprobar con amargura los peligros que acechan en el proceloso piélagos cortesano.

No menos acertado es el estudio de los personajes que ocupa las siguientes páginas de la introducción, individualizado en el caso de la pareja principal, y por grupos ("los adversarios", "los ayudantes", "los personajes graves") en el de los demás. Su caracterización psicológica es fundamentada por la A. con la selección de pertinentes parlamentos que la ilustran.

Exhaustiva es la exposición de la secuencia métrica de la comedia, seguida de una serie de apartados que la A. dedica a aspectos que destacan en la arquitectura dramática de la obra, como el recurso al engaño, centrado sobre todo y lógicamente en el juego de falsas identida-

CON LA TINTA FRESCA

des adoptadas por Narcisa para frenar las aspiraciones amorosas del conde con Celia, o la configuración de los diferentes espacios escénicos (salas del palacio real, aposentos de Celia en casa de Mauricio, la reja de esta última y la de la casa de Narcisa en la aldea, jardines, etc.), enmarcados en esa alternancia entre la corte y la aldea que determina el constante “vaivén” (nunca mejor dicho) de los dos personajes principales y aun de algunos secundarios, como Tirso y Juana. La introducción se cierra con atinadas observaciones acerca del empleo de canciones populares, tan típicas de la comedia lopianca, del refrán que está en el origen del propio título de la comedia y de algunas imágenes recurrentes en ella que se hallan en íntima relación con sus elementos estructurales, como los nombres de la protagonista (ficticios todos a la postre, pues resulta llamarse Isabela): uno tan rico en resonancias mítico-literarias, como es Narcisa, y dos fingidos y no menos evocadores como Doña Sol y Madama Flor, con los que se presenta ante Celia y el rey, respectivamente.

De ese modo, el lector llega amena y rigurosamente informado para abordar la lectura de la obra en una edición en la que, por supuesto, no desaparece lo ameno (¡es de Lope!), pero sí, por desgracia, el rigor, que es responsabilidad de la A. Su labor queda afeada y menoscabada, en primer lugar, por una serie de erratas /errores que una simple, detenida e inexcusable corrección última de pruebas habría sin duda delatado. Y el problema es que, al ser por exceso o defecto de palabras, no son subsanables más que acudiendo a suplir o eliminar texto por conjetura o consultando otra edición de la obra (así, la electrónica citada más arriba en nota). Es así, pues, que encontramos varios versos que podrían inducir a un lector poco avisado a pensar o que el texto está corrupto o que Lope no dominaba del todo el arte poética (!!): algunos son hipométricos, como 43 (*pero no que a [lo] discreto*), 214 (*de que [se] temple tanto desconsuelo*), 264 (*con que se vuelva donde no [se] sienta*), 735 (*[a] pensar en tu ausencia*), 789 (*de que a [ser] fénix venís*), 908 (*para que no [me] murmuren*), 1360 (*como su frente [de] diversas flores*), 2684 (*Oye, amor[es], por tus ojos*), 2767 (*cuando [tantas] luces veo*), mientras que otros son hipermétricos: 134 (*como muchos = con muchos que conocí*) 563 (*no veremos los caballeros*), 751 (*sino sólo para probarte = a probarte*), 923 (*mas mira que el amor lo quiere*), 980 (*breve tesoro de su sueño*), 1103 (*que yo soy la misma que fui*), 1164 (*para honrados presentimientos = pensamientos*), 1388 (*más que a las ansias que le dieron la vida*), 1418 (*después de que vino a la corte*), 2540 (*sino que Enrique está casado*), 2580 (*¿no sabéis andar más aprisa?*), 2892 (*y aunque en traje de labradora*). Como se ve, lo grave es que todos esos versos tienen sentido aun sin subsanarlos, lo que redundaría en mayor complejidad para el lector.

RESEÑAS DE LIBROS

Hay un par de errores en la asignación de versos a personajes: así, 1964 es de Roselo y no de Celia, y en 2456 falta al margen la indicación "Celia", que es a quien pertenece el parlamento que llega hasta 2465; y también otros dos fallos en lo tocante a rimas: 790 (*del príncipe que falta* = corr. *faltó*) y 1200 (*si no fueron fingimientos* = corr. *fingimiento*). Una errata poco disculpable por la importancia de la palabra que la sufre, verdadero *leit-motiv* en la obra, dado el nombre de la protagonista, Narcisa, es *frente por fuente* en 1101 *lisonjera fuente fría*.

En varios pasajes es bastante discutible la puntuación, que afecta a la manera de entender los versos: así, por ejemplo, debería suprimirse la coma al final de 149, tal como se hace en la edición electrónica citada (149 *mas puédeme consolar* / 150 *que es morir ventura al doble* / 151 *que de perros del lugar*), unos versos, por otra parte, que al lector le resultarán ininteligibles, supongo: es lógico, porque en esta edición que reseñamos falta el verdadero verso 151 (!!), que, según la citada de Internet, dice: *a manos de gente noble*. También considero más acertada la puntuación de esa edición en los versos 1337-1339 que la que ofrece la reseñada, teniendo en cuenta que "la fiesta" funciona como un complemento circunstancial temporal: *la fiesta, en fin, de aquel profeta santo, / general regocijo de la tierra, / salí formando del cabello el manto frente a La fiesta, en fin, de aquel profeta santo / general regocijo de la tierra. / Salí formando del cabello el manto*. Lo mismo sucede en la secuencia de versos 2437-2439: *Y el que tenías tratado / en Cleves, con más acierto, / dejará quejoso al duque* frente a *¿Y el que tenías tratado / en Cleves con más acierto? / Dejará quejoso al duque*.

En otros casos, me atrevo a sugerir una puntuación distinta a la presente en ambas ediciones:

-vv. 33-36 *No la adorna el cielo acaso / de tantas gracias infusas, / pues bien sabéis que las Musas / viven el Monte Parnaso* frente a *¿No la adorna el cielo, acaso, / de tantas gracias infusas? / Pues bien sabéis que las Musas / viven el Monte Parnaso*, entendiendo "acaso" como adverbio con el sentido "por casualidad", pues de ese modo creo que cobra más coherencia el mensaje que transmiten los cuatro versos.

-vv. 952-955 *Pues vesme tosca villana, / yo tengo de hacer de suerte / que a Enrique de mis agravios / para siempre se le acuerde* frente a *Pues ¿vesme tosca villana? / Yo tengo de hacer de suerte, etc.*

Pasando a la anotación, hay que decir que esta es en general pertinente y correcta, pero no exenta de algún que otro "pero", como los siguientes:

-en *cuando mi sayal grosero / emprendió ricos diamantes* (vv. 530-531) la explicación "determinó, se propuso" para *emprendió* es absurda. El

CON LA TINTA FRESCA

verbo tiene un sentido concreto, el mismo que *prender* ('colgar'): lo que hizo el sayal de Narcisa fue colgarse, prenderse ricos diamantes.

-no parece muy aceptable que el verso 1337 *la fiesta, en fin, de aquel profeta santo* se refiera "a la Navidad, cuando se celebra el nacimiento de Jesús". ¿Jesús un profeta...? Y menos aún si se tiene en cuenta que el verso anterior dice que durante dicha fiesta la tierra "viste flores".

-el *enseñado bridón* de 1363 más parece referirse al caballo que al jinete, como anota la A.

-en la intervención del rey comprendida entre los vv. 2362 y 2366 encontramos la consabida lista de *exempla* antiguos con la que Lope suele intentar lucir erudición clásica en muchas de sus comedias. Esta vez y a propósito de las amargas alternativas que plantean el amor y el deber, menciona a Aristófanes Mesenio, Casio, Epaminondas y Seleuco. La explicación del pasaje en nota es completamente errada por no haberse respetado la que debería ser regla de oro para todo anotador de una obra de Lope (y aun de cualquier autor del Siglo de Oro): tener siempre a mano, como él mismo cuando escribía, la *Officina* de Ravisio Téxtor, en cuya sección sobre filicidas (*Parentes liberorum interfectores*) se hallarán los datos sobre Casio y Epaminondas, en la dedicada a los muy justos (*Iustissimi*) a Aristófanes Mesenio y en la que se reseñan los que se pasaban de justos (*Severissimi et maxime tetrici*) a Zaleuco, que no Seleuco como dice Lope en uno de sus habituales errores tras la rápida ojeada a Téxtor: se conoce, y es lógico, que al Fénix le sonaba más la dinastía siria de los Seléucidas que el antiguo legislador de los locrios Zaleuco, mucho menos conocido.

-hay también algún caso en el que se aprecia un "defecto" de anotación: esto es, se echa en falta para aclarar mejor el sentido de un pasaje. Así, en los verdaderamente "soberbios" versos 1491 a 1496 (*¿Rayos a mí, dulces ojos? / ¿Soy yo gigante soberbio, / que me fulminan airados? / ¿He conquistado su cielo / por ambición de su gloria / con montes de atrevimientos?*) tal vez no habría estado de más una nota en la que se recordara la rebelión de los Gigantes contra Zeus y cómo trataron de escalar hasta el Olimpo acumulando, unos sobre otros, elevados montes de Grecia.

Por buena parte de lo dicho, y muy especialmente por la larga lista de erratas-errores recogida más arriba, siento tener que escribir que la obra aquí reseñada no puede suponer mucho avance en el conocimiento y difusión de esta comedia de Lope. En una edición, la corrección del texto es, evidentemente, el elemento que hay que salvaguardar por encima de todo: no puede ser que el lector que va disfrutando del fluido y bello —no pocas veces sublime— verso de Lope sufra hasta vein-

RESEÑAS DE LIBROS

te tropiezos rítmicos ocasionados por exceso o defecto de sílabas. Según se indica en la contracubierta del libro, esta edición ha recibido un importante premio destinado a "obras de filología realizadas por investigadores menores de treinta años". Lo fácil sería cargar aquí las tintas afirmando que la edición de un texto de nuestro Siglo de Oro es una tarea tan seria y compleja, tan exigente en conocimientos de toda índole, que no puede ser culminada con pleno éxito por alguien que, por mera cuestión de edad, no ha podido adquirirlos aún. Pero no: también los jóvenes investigadores, lo mismo que los veteranos, están llamados a colaborar en la aún inmensa tarea de rescatar y difundir uno de los mayores tesoros legados por la cultura española a la universal; ahora bien, han de hacerlo sin ahorrar esfuerzo, responsabilidad y rigor, y, por supuesto, no deben dar pública salida a sus trabajos sin haberlos sometido a meticuloso examen por parte de alguien que, por mayor edad, experiencia y sapiencia, pueda darles una última mano de corrección que los haga dignos de someterse a la consideración de los lectores, sean aficionados o expertos. Eso es lo que no parece haber sucedido con esta edición de *Del monte sale quien el monte quema* de Lope de Vega y eso es lo que debería suceder en caso de que tuviera alguna otra vida editorial más allá de la presente.

Pedro CONDE PARRADO
Universidad de Valladolid

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ,
Lope de Vega. Vida y literatura,
Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, 244 pp.
ISBN 978-84-8448-479-X

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ,
*Lope de Vega. Pasiones, obra
y fortuna del «monstruo de naturaleza»,*
Madrid, Edaf, 2009, 288 pp.
ISBN 978-84-4142-142-4

En un tiempo muy breve, apenas un año, han aparecido en el mercado dos ediciones de un estudio sobre Lope de Vega que vio la luz por primera vez en 1990 (Teide, Barcelona). En los dos casos ha sido revisado y actualizado, aunque conserva los elementos esenciales de la versión primitiva.

CON LA TINTA FRESCA

En 2008 se editó *Lope Vega. Vida y literatura* para inaugurar la colección «Olmedo clásico» de la Universidad de Valladolid. La lujosa presentación editorial engalana un trabajo, en el que la densidad de contenidos se combina con el estilo ameno y fluido al que nos tiene acostumbrado su autor y se enmarca en una lógica estructura argumental: tras el prólogo, tres amplios apartados. En el primero —*Vida y carácter*— se dibujan los hitos esenciales de la biografía, proceder y personalidad del Fénix de los ingenios; en el segundo —*Obra no dramática*— distribuye parte de la producción de Lope de Vega a lo largo de su trayectoria personal, necesidades, sucesos e intereses culturales; finalmente, en el tercero —*Obra dramática*— estructura el amplio corpus teatral conectándolo no sólo con la novedad implícita en la fórmula dramática fijada por el genio español, sino también con peliagudas cuestiones críticas, como la clasificación genérica o el canon taxonómico heredado por la tradición. Así, se van perfilando las tres grandes etapas evolutivas (juvenil, de madurez y *de senectute*) de la comedia lopiana, es decir, los tres momentos en que el dramaturgo con sus creaciones enhebra un modelo cómico propio y original. De las tres fases, la más extensa es justamente la intermedia, en donde Lope de Vega ofrece a su público títulos como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *Lo fingido verdadero*, *Peribáñez*, *La discreta enamorada*, *La dama boba*, *El perro del hortelano*, etc. El volumen se cierra con una amplia y organizada bibliografía, que, con respecto a la primera versión, se ha incrementado notablemente.

La segunda publicación se ajusta en cambio a un destinatario más amplio y heterogéneo. El volumen de Edaf, titulado ahora *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, atrae con una imagen editorial cautivadora a todos los interesados en la figura y obras del Fénix. El contenido textual, ajustado parcialmente al nuevo receptor, se complementa con una copiosa colección iconográfica en la que se combinan imágenes de manuscritos y ediciones antiguas con retratos o cuadros de grandes pintores, carteles cinematográficos y teatrales, fotografías de representaciones teatrales contemporáneas, instantáneas del Madrid de los Austrias, mapas antiguos y otras estampas. Entre los incrementos textuales, cabe señalarse la cronología de los acontecimientos históricos, biográficos y culturales del dramaturgo que, sobre unos elegantes fondos gráficos, constituye un ágil punto de referencia o recordatorio de la trayectoria lopiana. Con esta publicación, el lector recorre los caminos de Lope en el Madrid de la actualidad, (re)descubriendo lugares de un gran pasado que el trajín moderno deja en sordina, escondidos y casi olvidados. Sustentan este paseo histórico una

RESEÑAS DE LIBROS

guías visuales llamativas: el mapa del barrio de Lope de Vega (pp. 64-65); el desplegable inserto tras la p. 32 sobre la casa del dramaturgo con sus ambientes y decorados, todo guarnecido de una colección de retratos del autor que dan fe de la imagen creada a lo largo de los siglos; otro desplegable (después de la página 224) sobre la villa y la corte de Madrid con los retratos de los monarcas, los validos y las grandes figuras históricas del tiempo, etc. Finalmente, el volumen se completa con una reconstrucción cartográfica del corral del Príncipe, su ubicación, forma e historia, un pequeño broche de oro del editor que permite visualizar en un escenario concreto cualquier de las obras más celebradas de Lope u otros de los dramaturgos del Siglo de Oro.

Estos recorridos introducen al lector en una de las épocas más complejas y sugestivas de la historia cultural y literaria española, una época perfilada a través de los ojos de uno de sus más insignes exponentes. Y si (o más bien, cuando) esta inmersión en el mundo de Lope deja anhelantes de más exploraciones, incitando a nuevas lecturas sobre el tema, el lector puede acercarse a otros títulos de F. Pedraza Jiménez como *El universo poético de Lope de Vega* (Madrid, Laberinto, 2003), *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad* (Barcelona, Octaedro, 2006), *Sexo, poder y justicia en la comedia española (Cuatro calas)* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2007) y *Lope de Vega, genio y figura* (Granada, Universidad, 2008).

Elena E. MARCELLO
Universidad de Castilla-La Mancha

Xavier TUBAU,
Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego Colmenares,
Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 2007, 256 pp.
ISBN 978-84-8489-081-2

En esta monografía Tubau reconstruye, a través de las inquietudes de dos de sus protagonistas, un episodio algo desatendido por la crítica de la polémica sobre la poesía gongorina, una de las más acaloradas del siglo XVII. El reducido conjunto de textos, que constituye el corpus documental de la controversia entre Lope de Vega y Diego Colmenares, fue publicado en un primer momento de forma independiente a lo largo de la segunda década del seiscientos. En 1621 el Fénix de los Ingenios expresó su parecer sobre la nueva forma de hacer poesía con una censura impresa junto con la *Filomena*, a la que siguió la

CON LA TINTA FRESCA

apología de Colmenares el 13 de noviembre del mismo año; tres años más tarde, en 1624, Lope reanudó el debate con un epístola inserta en la edición de *La Circe* a la que contestó, con una carta del 23 de abril del mismo año, el licenciado segoviano. Posteriormente, las diferentes piezas que conforman esta contienda literaria se reunieron en un impreso colectivo con el título ficticio de *Discurso de la nueva poesía* (s. l., s. i., s. a.), que constituye el texto base de la edición crítica y del consiguiente análisis ofrecido en este volumen por la editorial Iberoamericana-Vervuert.

Esta contribución de Tubau aclara ulteriormente la indeterminación tipográfica que rodeó dicha publicación, despejada antes, de forma parcial, por algunos hispanistas extranjeros (C. Colin Smith, E. Bergmann). El autor señala al impresor Diego Flamenco como el responsable de la edición. Se trataría de una promoción editorial que, con toda probabilidad, el mismo Colmenares le encargó a Flamenco durante la estancia del tipógrafo en Segovia entre finales de 1627 y mediados de 1629. Hasta la fecha, denuncia el estudioso, estos documentos literarios adolecieron de una inmerecida desatención y, si fueron objeto de análisis, como ocurre con Lope de Vega (el escritor de mayor relieve de dicho altercado), lo fueron de forma independiente, sin establecer correlación alguna con las respuestas del interlocutor y el ambiente de creación. Por consiguiente, la principal novedad del volumen reside en el análisis de conjunto de estos textos y en la consiguiente reconstrucción de sus circunstancias y causas.

En el prólogo, el filólogo español señala algunas directrices fundamentales para la correcta interpretación del estudio. En primera instancia, desestima el prejuicio de cierta crítica lopiana, producido, según él, por un análisis parcial y espigado de las ideas poéticas expresadas por el dramaturgo a lo largo de su obra, de que Lope de Vega fuera elaborando una poética coherente y cohesionada. Dicha refutación se fundamenta en una reflexión relativa a los modos y los hábitos de transmisión del saber, que pueden resumirse en dos factores: uno de orden bibliográfico y otro, educativo. Para el primero, debe considerarse que el espacio bibliográfico para las teorías literarias del tiempo no es exclusivamente el de los tratados monográficos sino también el de las polianteadas, los compendios y los florilegios que, en el maremágnum de citas, suelen fijar las ideas básicas afianzadas por las autoridades antiguas y modernas. Para el segundo, debe relacionarse la creación de una teoría literaria con «la práctica, aprendida en la escuela, de utilizar sentencias en la composición de textos escritos sin atender a sus respectivos contextos de enunciación» (p. 17). Estos factores, señalados princi-

RESEÑAS DE LIBROS

palmente para contextualizar la postura del dramaturgo ante las ideas poéticas, deberían contemplarse para la exégesis de muchas teorías literarias auriseculares. Sin duda, no solo explican la percepción fragmentada y descontextualizada de las ideas poéticas de Lope, que a su vez justifica ciertas contradicciones teóricas, sino también la heterogeneidad de las autoridades, esgrimidas en pie de igualdad, para legitimar un concepto (cf. 13-14). En este ámbito de reflexión se inserta la tesis principal de Tubau, de la cual esta monografía constituye un primer acercamiento, es decir, que «el bagaje conceptual que se asimilaba en las clases de gramática y retórica supone la clave por medio de la cual llevar a cabo esta relectura y estudio sistemático de los textos del escritor» (p. 23). Claro ejemplo de la dificultad, tanto conceptual como léxica, que conlleva dicha aproximación son las variadas acepciones de la terminología («fábula», «verosimilitud», «imitación», etc.) utilizada por Lope al expresar su opinión acerca de la teoría poética.

El núcleo central de la monografía, formalmente subdividida en cuatro apartados («Prólogo», pp. 9-32; «Introducción», pp. 35-160; «Textos», pp. 163-221 y «Bibliografía», pp. 225-251), se fragmenta en tres secciones: un amplio y esmerado análisis del evento y sus protagonistas, en particular, del poco conocido Colmenares («Crónica de una polémica», pp. 35-71), la adscripción al género con su sustrato retórico y la presentación editorial de los textos («Género y disposición editorial», pp. 73-81) y, finalmente, un agudo examen de los fundamentos teóricos de las reflexiones de Lope y Colmenares y del desarrollo del debate texto a texto («La polémica», pp. 83-160). Obviamente, el lector puede verificar el análisis de Tubau con la lectura de los textos originales consignados en el apartado correspondiente. Acto seguido, después de los usuales prolegómenos bibliográficos y ecdóticos, el investigador ofrece una edición crítica con comentarios dirigidos a proporcionar las fuentes citadas o aludidas en el texto y a traducir, a veces con algunas imprecisiones, los fragmentos del latín al castellano.

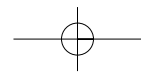
Sin adentrarnos en los entresijos de la crónica de esta polémica, detallada minuciosamente y liberada de inexactitudes y deformaciones críticas contraproducentes, el autor profundiza en el sustrato teórico que sustenta cada defensa, reparando en las afinidades e intereses de los controversistas y su entorno. Asimismo, pretende, como él mismo anuncia en el prólogo, «incorporar nuevos elementos de juicio a propósito de las ideas literarias de Lope de Vega y sugerir otras perspectivas desde las cuales abordar este particular» (p. 31). Sin lugar a duda, esa intención se lleva a cabo con rigor y constancia y queda reflejada en una serie de precisiones cronológicas que replantean no sólo la relación

CON LA TINTA FRESCA

de los protagonistas de esta contienda, sino los conocimientos asumidos hasta la fecha, sobre todo en el caso del Fénix de los ingenios. Valga esta breve muestra de ejemplos. Tras una revisión fundamentada de los elementos internos y de algunos acontecimientos biográficos de Lope, Tubau sitúa la fecha de composición del primer texto de Lope entre noviembre de 1616 y el 31 de marzo de 1621; las fechas, si bien tienden a confirmar como más probable el año de 1617 (ya planteado por la crítica anterior) para su redacción, obligan a dislocar en el tiempo el primer encuentro entre Lope y Góngora. Igualmente, el filólogo puntualiza detalles cronológicos del segundo texto de Lope («Epístola»). Por otra parte, al insertar los cuatro documentos dentro del género literario de la epístola o el discurso (por tradición, los más abiertos a cualquier temática), facilita su exégesis a raíz de su estructuración retórica y, sobre todo, aclara algunas afirmaciones de Lope con respecto al gongorismo. De hecho, el dramaturgo sustenta su ataque contra la nueva poesía en los dictámenes retóricos y en el modelo lírico de Herrera, a lo que Colmenares opone, en cambio, preceptos del ámbito de la poética, desvinculada de la otra disciplina. Por consiguiente, el enfrentamiento entre Lope y Colmenares desemboca en el choque entre dos tradiciones diferentes. Y así lo interpretan los dos protagonistas. De hecho, el segundo texto de Lope, que no menciona directamente a su interlocutor, se abre con un repaso de las partes de la poética para argumentar que la «práctica (el «uso») no es imprescindible para teorizar sobre poesía, pero sí resulta condición indispensable cuando se propone, como en este caso, la “extravagancia” como norma poética, esperando que “su voto valga contra el de tantos excelentes hombres”» (p. 139).

Magistralmente llevado de la mano del autor, el lector de este ensayo se adentra en el mundo complejo de la teoría literaria, repleto de referencias y autoridades, y deshilvana el elaborado tejido de los ataques y las defensas de Góngora. Consciente del carácter provisional de su estudio, el autor se plantea con rigor —e invita a ello al investigador— la forma de abordar las ideas poéticas sobre el género lírico oscuro de Góngora, proporcionando unas fundadas e sugestivas claves de lectura de los textos.

Elena E. MARCELLO
Universidad de Castilla-La Mancha

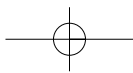


RESEÑAS DE LIBROS

“Aún no dejó la pluma”.
Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.
Edición al cuidado de Xavier Tubau, Barcelona, UAB
(Grupo de Investigación Prolope), 2009, 390 pp.
 ISBN 978-84-613-1154-5

El año 2009 ha sido, para la figura y la obra de Lope de Vega, pródigo en celebraciones. La conmemoración del cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*, ha sido el detonante para la organización de numerosos congresos, encuentros, seminarios, festivales (Almagro, Olmedo, Pamplona, etc.) y todo tipo de actividades académicas encaminadas a re-situar y contextualizar este breve tratado, restituyéndolo al lugar teórico que le corresponde (sus rasgos propios como manifiesto de autor, sus características específicas como poética, los elementos que lo constituyen como estricto texto literario...), al tiempo que lo colocan en el necesario e imprescindible espacio de intermediación entre los contenidos teóricos, estéticos e ideológicos y la praxis dramática de Lope y su escuela. Este ha sido, pues, el año de Lope de Vega y de su *Arte nuevo*. Más allá de la vana sacralización de los números redondos (que con tanto ímpetu como sobrada calidad literaria ponía en solfa Enrique Vila-Matas en un ensayo memorable), el año 2009 ha promovido un debate necesario en torno a un texto especialmente sujeto a tal dinámica, y en torno también a sus múltiples y diversas ramificaciones en una práctica teatral que necesita del concurso de muchas voluntades y de muchas perspectivas para ofrecer resultados de incuestionable validez a la hora de su análisis. El año Lope, en definitiva, ha tenido, entre otras virtudes, la de hacer visible una actividad investigadora que se ha mantenido constante a lo largo de décadas y que se ha consolidado en los últimos años en la meritoria tarea llevada a cabo por investigadores españoles, del resto de Europa y de Estados Unidos, que, tanto a título personal como, sobre todo, en labores de equipo dentro de ambiciosos proyectos de investigación, tratan de dar cuenta de la potencia de la obra lopesca, así como de habilitar las herramientas disciplinares necesarias para interpretarla, profundizando a su vez en modelos teóricos, propuestas críticas y categorías estéticas.

Coincidiendo con las celebraciones que citaba antes, y como resultado de una trayectoria ya contrastada que excede los márgenes de las mismas, se presenta el volumen colectivo titulado *“Aún no dejó la pluma”*. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en pulcra edición al cuidado de Xavier Tubau y publicado por el Grupo Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona.



CON LA TINTA FRESCA

El volumen, que cuenta con un nutrido elenco de especialistas en Lope de Vega españoles y extranjeros, recoge siete trabajos cuya primera versión fue presentada, como explica el editor Xabier Tubau en el prólogo, en los "Seminarios de estudios literarios" que organizó entre los años 2005 y 2007 el grupo de investigación Prolope, que tan granados frutos (seminarios, artículos, monografías, revistas) ha venido ofreciendo bajo el magisterio de sus directores, Alberto Bleuca y Guillermo Serés.

El principal mérito del libro reseñado reside, a nuestro juicio, en el hecho de que cada uno de los capítulos, aún siendo en sí mismos muy interesantes estudios sobre algún aspecto fundamental de la obra de Lope de Vega, supone un intento armonizador de generar lo que comienza a vislumbrarse como "una nueva filología", que no renuncia a las virtudes de sus maestros (y se declara heredera de una imprescindible tradición ecdótica, de estudio de las fuentes, de rastreo y localización de manuscritos, de motivación y acomodo historicistas, de énfasis en el dato y en la datación), pero que tampoco declina su obligación de visitar y problematizar las opiniones aceptadas, a matizar el textualismo exacerbado, de indagar en las nuevas formas y los nuevos métodos, de recuperar la tensión crítica, de profundizar en la deriva exegética del comentario filológico, de avanzar en el camino de la necesaria colaboración entre las disciplinas, de considerar el texto literario como sujeto y no solo como objeto en la construcción social, etc.).

El lector que se acerque a "*Aún no dejó la pluma*". *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, no dejará de tomar conciencia de la vastedad y profundidad en el tratamiento anterior de los aspectos fundamentales de la teoría y la práctica literarias de Lope (es apabullante la variedad de fuentes utilizadas, así como muy abundante y muy completa la bibliografía utilizada en todos los casos), pero lo hará desde perspectivas novedosas o con matices peculiares. El mapa que, del teatro de Lope de Vega, se configura en este volumen, se cartografía atendiendo a una amplísima variedad de puntos de vista y de accesos, mostrando unos perfiles donde todos los rasgos, los más conocidos y los menos previsibles, aparecen bien definidos. Así, se abre el abanico de posibilidades de estudio de un objeto —el teatro de Lope— que se aparece, a pesar de todos los esfuerzos, como inabarcable.

Debora Vaccari (Università di Roma "La Sapienza") se acerca en "Notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega" al poco conocido asunto de los papeles de actor conservados en el Ms. 14.612 /8 de la Biblioteca Nacional, tratando de poner en relación estos documentos -tras una conveniente y aguda

RESEÑAS DE LIBROS

caracterización- con la producción del primer Lope. Analiza Vaccari, en lo que supone una primer entrega de un estudio mucho más amplio aún en desarrollo, el uso de estos papeles, su funcionalidad en el día a día de las compañías teatrales, estudia la división en jornadas de las comedias, sin olvidar, en epígrafes específicos, aspectos como la versificación, las comedias mitológicas, la figura del donaire o el disfraz y la mujer vestida de hombre, tratando de encontrar una redefinición del concepto de originalidad en el Fénix y el modo en que fue integrando todos estos elementos en una nueva comedia que acabaría por ser todopoderosa.

Por su parte, la profesora Josefa Badía Herrera (Universidad Católica de Valencia) ofrece un acercamiento a algunos aspectos métricos en "La versificación dramática en la génesis de la *Comedia nueva*: estudio de una muestra de la colección teatral del conde de Gondomar". Badía analiza las tendencias métricas de los últimos veinte años del siglo XVI, estudiando un surtido de treinta y nueve obras dramáticas que se conservaban en la biblioteca de Diego de Sarmiento Acuña. Las descripciones exhaustivas, las tablas estadísticas de aparición de estrofas y metros, las relaciones presencia /ausencia entre distintas estrofas son la base del erudito trabajo de Badía. El uso que Lope hace de la quintilla, la redondilla, el romance, la octava, el terceto, el endecasílabo suelto, la lira, el soneto, o los porcentajes de uso entre metros italianos y españoles, o las relaciones entre forma métrica y tipo de escena, son asuntos tratados de modo pormenorizado en lo estadístico y con un alto grado de formalización, pero sin abandonar los criterios valorativos.

Guillem Usandizaga (Universidad Autónoma de Barcelona / Universidad de la Sorbona-París IV) traza en el capítulo tercero, "Seguir la guerra: *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Maastricht*", el modo en que las principales comedias históricas de Lope tratan las campañas militares en estos territorios, así como el modo en que ambas generan un pensamiento histórico de carga patriótica considerable y al que no es ajena la figura real. La abundante y precisa documentación, tanto histórica como literaria, que aporta Usandizaga inciden en un mayor conocimiento del intervencionismo español, de las condiciones materiales de los ejércitos, de la supremacía real, los mensajes belicistas, de, en definitiva, unas comedias al servicio del populismo debido a su elevado contenido doctrinal.

No podía estar ausente, en un volumen como este, un estudio que incidiera en uno de los elementos fundamentales que configuraron el quehacer dramático de Lope: el uso de lo que hoy llamamos la tradi-

CON LA TINTA FRESCA

ción grecolatina, del elemento mitológico, asociándolo a un intento por incorporarlo a unas prácticas teatrales que no lo condujeran al absoluto anacronismo. Del análisis de esta línea creativa de Lope se ocupa Roland Béhar (Casa de Velázquez, Madrid) en su capítulo "La *Fábula de Perseo* de Lope de Vega entre tradiciones palaciegas y reescrituras literarias". Béhar fija tres elementos para la comprensión de esta obra (p. 172): "1) la manera cómo ésta responde a las expectativas de sus comandatarios, al cumplir con su función de ostentación y al elaborar su tensión dramática, no según las reglas del *Arte nuevo* de Lope sino mediante la dramatización de secuencias visuales altamente determinadas ya por la tradición mitológica y panegírica en torno al ciclo de Perseo; 2) la trama de la *Fábula*, es decir, la manera en que el mito tradicional se combina con otros elementos ajenos a éste, pero perfectamente compatibles dentro de la perspectiva a la vez encomiástica y palaciega de la obra; 3) algunas reflexiones de corte más literario sobre las variaciones que Lope se autoriza dentro de su *Fábula* y que le permiten alcanzar mayor dramatización de una materia entonces sumamente codificada, a partir de un juego sobre la construcción de su discurso compitiendo con sus dos mayores modelos, Ariosto y Garcilaso".

La relación de Lope con los actores, las vicisitudes del teatro comercial, la mercantilización de los procesos creativos los modelos dramáticos como elementos dinamizadores de la cultura dentro de un sistema de centro y márgenes asumido o criticado según le "fuera la feria a cada cual", el profesionalismo, las fórmulas dominantes... Los (des)encuentros de los tres agentes fundamentales en el teatro comercial español de la segunda mitad del siglo XVI son el contenido fundamental del trabajo que presenta el investigador de la Universidad de Valencia Alejandro García Reidy bajo el título de "Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco". El análisis sociológico de la actividad teatral, así como la reflexión en torno al modo en que el desempeño de los distintos oficios afecta a los procesos compositivos y espectaculares, y la caracterización de los intervinientes en estos procesos como agentes en la formación de roles sociales son algunos de los otros aspectos tratados por García Reidy.

Florence d'Artois (Casa de Velázquez, Madrid) atiende al etiquetado genérico, exactamente a su uniformización, a partir del último decenio del siglo XVI, en "Hacia un patrón de lectura genérico de las *Partes* de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega". La nomenclatura, según d'Artois, sufre un cambio de paradigma que afecta sobre todo a la caracterización de una obra como tragedia o tragicomedia, quedando un tanto al margen, cuando no obso-

RESEÑAS DE LIBROS

letos, los criterios de la poética neoartistotélica. Apelando a cierta poética de la recepción, d'Artois se pregunta si los espectadores de las comedias de Lope asociaban el término 'tragedia' a algo específico, si eran capaces de "leer como una tragedia una obra que su autor hubiera ideado como tal" (p. 290).

Cierra el volumen que reseñamos el editor del mismo, Xavier Tubau (*ENS-LSH*, Lyon), con la edición y traducción del "Appendix ad Expostulationem Spongiae" de Alfonso Sánchez. Este libro se publicó en 1618 y, como es sabido, fue objeto de la tesis doctoral de Joaquín de Entrambasaguas en 1929. El loable empeño de Tubau merece la más alta consideración por la indiscutible dificultad que encierra el texto latino. Su edición y su traducción, afinadas en algunos aspectos, son hoy por hoy la base para un trabajo definitivo sobre esta obra.

Autores jóvenes en su mayoría, especialistas formados en la mejor tradición filológica y en las nuevas formas de la investigación literaria, garantía de futuro en los estudios sobre Lope y sobre el teatro español del Siglo de Oro, los contribuyentes a "*Aún no dejó la pluma*". *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* dejan un volumen que no solo conmemora un centenario, sino que pone a Lope, a su obra y a su pensamiento de plena actualidad, sacándolo del panteón de los ilustres.

Javier GARCÍA RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ,
Lope de Vega, genio y figura,
Granada, Universidad, 2008, 323 pp.
ISBN 978-84-338-4807-9

Nos hallamos ante una recopilación de once artículos, antes publicados en diversos lugares entre los años 1978 y 2007 y que ahora se reúnen en forma de libro. En ellos, Felipe Pedraza trata algunos de los aspectos más significativos del quehacer poético del Fénix, y analiza algunos de sus grandes temas; también, las relaciones que a veces se dan entre la producción poética de Lope y las de otros autores de su época. Uno de los estudios, en nuestra opinión, más interesantes es el primero del volumen: "Imágenes sucesivas de Lope". En él, se resume la visión que nos ha dado la crítica sobre Lope de Vega a lo largo de la historia. Partimos de una valoración exagerada —"etapa hagiográfica"—, consideración que se inició con la *Fama póstuma* de Montalbán,

CON LA TINTA FRESCA

pasando por una "estación intermedia", en que los estudiosos intentaron mostrar las sombras de la vida del Fénix. El estudio biográfico de Cayetano Alberto de la Barrera inauguró una etapa llamada de "erudición despiadada", en que se bajó a Lope del pedestal de "santidad" al que había sido elevado. La biografía de Rennert y Castro (1904) inicia una etapa final "de comprensión del hombre y del poeta". Se intenta, en la misma, explicar a Lope como hombre de su época, presentando una imagen humana del genio, con sus virtudes artísticas y sus defectos humanos, que acaso sea la visión más acertada. Otros autores, como Américo Castro, usaron a Lope como ejemplo de sus tesis en torno a la lucha de castas y religiones. Por su parte, Juan Manuel Rozas hizo la semblanza de los últimos años del poeta, en el llamado "ciclo de *senectute*", donde su existencia estuvo presidida por el desengaño. El mismo Pedraza aclara el asunto en "El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*" (pp. 159 y ss). Pensamos que, en este artículo (la primera edición es de 1978), se adelantan, con matices, las conclusiones de Rozas. Si este último hablaba de "desengaño profesional", Pedraza se centra en la huida mediante la risa como medio de "templar tristezas" y una cierta "subjetividad cordial".

Uno de los aspectos que, como lectores modernos, tal vez llamen más nuestra atención, es la "rescritura" en la obra de Lope. En efecto, en "Algunos mecanismos y razones de la rescritura en la obra de Lope de Vega" (pp. 257 y ss), se analizan varios casos de "autocitas", poemas donde Lope vuelve a usar materiales que ya habían aparecido en sus obras anteriores. Esto sucede, en especial, en sus últimas obras, donde vuelve a incluir poemas ya escritos, a veces bajo la máscara de Burguillos. En "*La gatomaquia*, parodia del teatro de Lope", se establecen algunos de los motivos temáticos y retóricos que se repiten en esta obra, parodia de la épica, sí, pero también del teatro escrito por el propio Lope. El poeta, por tanto, se parodia a sí mismo. Pero no acaban aquí las correspondencias: el Fénix mostró también, en algunas de sus obras, una evidente relación con autores de su época, por más que existan, es obvio, diferencias significativas. En "Las Rimas sacras y su trasfondo", se ofrece un análisis pormenorizado de las similitudes que existen con el *Heráclito cristiano* de Quevedo, obra con la que coincide en las fechas (1613, la obra quevedesca; 1614 las *Rimas sacras*), y también en la temática: el arrepentimiento por los pecados del pasado, y una meditación, de origen estoico, sobre el ser y la existencia.

Cabe destacar también la enorme importancia de los dos últimos artículos, en los que se recogen varios textos inéditos del Fénix, procedentes de dos códices de la Biblioteca Nacional. Especialmente signifi-

RESEÑAS DE LIBROS

cativo se nos antoja el caso del romance *A la invención de la imprenta*, inserto en el ms. 3794, texto que Pedraza relaciona con el deseo constante en Lope de “dignificar su oficio, de alcanzar el reconocimiento social para el arte de escribir” (p. 313).

Además, se incluye algún estudio que excede los límites del género lírico: así, en “Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias”, se traza un panorama de las relaciones, casi siempre contradictorias, entre el Fénix de los Ingenios y la aristocracia de la época, asunto que, sin embargo, tuvo mucho que ver con su creación poética y con su trayectoria vital. A partir de 1617, parece mostrarse una cierta decepción en Lope, que alude en su epistolario a las “esperanzas vanas” depositadas en la corte. Por ello, este artículo resulta imprescindible para entender la decepción, el desengaño de Lope en este período. También se comenta el caso de comedias que podríamos llamar “de circunstancias”.

En suma, *Lope de Vega, genio y figura* es una importantísima recopilación de artículos, en los que se realiza un agudo acercamiento a los temas principales de la producción lopesca. Se convierte, de este modo, en un texto insoslayable para todo aquel lector especializado que desee acercarse a los temas capitales de la obra del Fénix, y que, además, tiene el valor de hacer más accesibles textos que, hasta ahora, se hallaban dispersos.

Ángel NAVAS RODRÍGUEZ
I.E.S. (Ciudad Real)

Fausta ANTONUCCI, ed.,
Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega,
Kassel, Reichenberger, 2007, 231 pp.
Teatro del Siglo de Oro, “Estudios de literatura”, 103.
ISBN 973-3-937734-41-5

Uno de los temas que más interés ha suscitado en los debates sobre teatro áureo del último cuarto de siglo es el de la organización interna de la obra dramática. En términos de retórica clásica, se trata de volver a la *inventio* y a la *dispositio* del poeta dramático, no tanto en cuanto proceso de realización, sino a la vista de lo realizado, esto es, de una obra dramática ya terminada. La crítica trata así de hacer reversible el proceso de creación literaria de modo que se pueda ver su estructura dramática, cuáles fueron los elementos de los que se valió el dramatur-

CON LA TINTA FRESCA

go para su organización y escritura, y de qué modo el público que estaba presente en la representación teatral áurea captaba la evolución dramática de la pieza.

El corpus en que se fija este libro es un conjunto de comedias de Lope de Vega pertenecientes a diversos géneros: comedia urbana, comedia palatina, drama del poder injusto, entre otros. Algunas de ellas figuran en el grupo de obras más difundidas de Lope, como *El perro del hortelano* y *Peribáñez*; otras son menos conocidas, es el caso de *El premio de la hermosura*, *Las bizzarrías de Belisa* y *Los melindres de Belisa*, y no se esquivan algunas comedias que están entre las menos estudiadas, por ejemplo, *El Marqués de Mantua*, *La mocedad de Roldán* y *Los palacios de Galiana*. El hecho de que el volumen trate sobre la producción dramática de Lope, aunque sea con unas muestras, contribuye a dar unidad al libro. Pero sobre todo el orden del conjunto lo proporciona el criterio rector de su editora, Fausta Antonucci, tanto en su impecable introducción (pp. 1-30) como en las directrices que subyacen a los diversos trabajos, manifiestas, entre otros aspectos, por los cuadros muy clarificadores con que se finaliza cada estudio, en los que la estructura interna de la comedia se hace evidente a partir de varios elementos que son claves para la segmentación de la comedia: macro y microsecuencias, versificación, espacio-tiempo, tablado vacío, cuadro, acción y escenografía representada o hablada. Sin duda, a partir de textos editados con fidelidad, este tipo de esquemas tan visuales permiten ya observar de forma diacrónica el modo de hacer del dramaturgo al comparar varios de ellos pertenecientes a diversos periodos de su vida y, en un futuro, tras el trabajo de especialistas en Lope de Vega pero también en otros dramaturgos, permitirían observar el teatro áureo en su diacronía, asunto éste que todavía está muy necesitado de estudio, sobre todo porque nos faltan ediciones críticas y análisis parciales como los que se realizan en este volumen.

El libro en su conjunto es un tratado teórico y práctico de cuáles son los criterios más rentables para establecer la segmentación interna de una obra teatral, los cuales llevan a conocer mejor cómo la concibió el autor, de qué manera la recibió el público y, desde luego, a comprender mejor su significado. Aunque es un tema de estudio relativamente reciente, desde los años ochenta del siglo XX, como ya se indicó, sin embargo es posible establecer ya varias hipótesis dominantes, que dejan atrás y al de lado planteamientos que se ven superados en un deseo de mayor científicismo y menor subjetividad al establecer la estructura de la obra dramática. Sin necesidad de hacer ahora un estado de la cuestión de esas opiniones -ya lo hace y muy bien la profesora-

RESEÑAS DE LIBROS

ra Antonucci en las páginas que abren el libro- sí señalaremos de forma muy somera las dos opiniones críticas principales sobre el tema.

Marc Vitse se refería ya en 1983 a la importancia estructural y estructurante de la métrica en el teatro áureo, lo que permitiría a partir de ese planteamiento realizar un análisis de la segmentación de la obra teatral. Cabría también destacar la opinión de José María Ruano de la Haza, quien en 1994 concretó la rentabilidad y el significado del término 'cuadro', el cual vendría marcado por un momento de tablado vacío, acompañado por un cambio de espacio y /o tiempo, a veces por una mutación escenográfica y por un cambio de metro, aspectos estos que pueden o no coincidir con el deslinde del cuadro. Junto a ellas -en especial la de Vitse- pero, sobre todo, matizando algunos de esos planteamientos, han surgido otras que tratan de ajustar la teoría a la práctica, pues no cabe duda de que cada obra necesita, además de aplicar criterios generales de segmentación, matizarlos para conseguir un análisis de la *dispositio* bien ajustado a la realidad del texto. Entre esos planteamientos que puntualizan las hipótesis ya enunciadas, están los de quienes han escrito las aportaciones de este libro: Delia Gavela (pp. 83-107), Mónica Güell (pp. 109-132), Manuela Sileri (pp. 133-167), Marc Vitse (169-205) y la propia Fausta Antonucci (pp. 31-82 y 207-231), quien responde con sagacidad en el trabajo que cierra el libro a las matizaciones que Vitse había hecho a otro suyo anterior.

La lectura de cada uno de los análisis recogidos en el párrafo anterior nos permite vislumbrar que, si bien el criterio métrico es un importante principio rector de la segmentación del teatro áureo, sin embargo no debe ser aplicado de forma única, sobre todo en casos de conflicto con otros aspectos de la organización interna de la pieza, antes bien un método ecléctico sería el más interesante para establecer la articulación interna de la Comedia Nueva: polimetría, alternancia de personajes en el escenario y valor espacial del tablado a medida que cambia la configuración de los personajes que lo ocupan, aunando así los aspectos auditivos y visuales, sin forzar la construcción que el autor quiso para cada una de sus obras.

María Luisa LOBATO
Universidad de Burgos

CON LA TINTA FRESCA

Carmen MARCHANTE MORALEJO,
Traducciones, adaptaciones, scenari
de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII,
Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, 347 pp.
ISBN 978-84-7392-665-2

La tesis doctoral de Marchante Moralejo proporciona una sólida base documental para el estudio de la recepción teatral de Lope de Vega en Italia y resulta de gran utilidad tanto para los estudiosos del dramaturgo español como para los italianistas volcados en indagar las variadas facetas del teatro del seiscientos a lo largo y ancho de la península. De hecho, esta monografía les ofrece a los primeros un catálogo bibliográfico de la producción dramática lopian que ha sido objeto de imitación o de traducción en la Italia del siglo XVII, mientras que a los segundos les abastece con una consistente muestra de diferentes piezas teatrales creadas por el ingenio, a veces sobresaliente, de dramaturgos italianos. Se trata de textos que permiten tomarle el pulso a los gustos de un público variado, por estamento y por ubicación geográfica, y que proporcionan las pautas de una renovación teatral que invade la península y no afecta solamente a las áreas de influencia española. Es un momento crucial para el teatro italiano, pues empiezan a detectarse las señales de una crisis que se cierne alrededor de la autóctona *Commedia dell'Arte*: un período de estancamiento, que, por el contacto con el teatro aurisecular, revive en parte. De hecho, la conexión dramática «española» suministra modelos, mitos, figuras e historias, enriqueciendo el género y sufragando la incesante demanda de espectáculos teatrales con nuevas representaciones.

La distribución de la materia, parcelada en capítulos, podría aunarse en dos grandes bloques: el catálogo bibliográfico y el análisis literario. A ambos les antecede el capítulo I (pp. 15-39), dedicado a una rápida, pero sustancial, reseña del conflicto latente entre el «nuevo arte de hacer comedias» de Lope y la tradición poética y dramática italiana. Estos preliminares, imprescindibles para la correcta interpretación de las adaptaciones y traducciones italianas, desbroza el enfoque comparatista del lastre crítico de tipo estético y de las valoraciones que sopesan la calidad de un producto literario en relación con su fuente, tachándolo de poco original y fruto de vulgar imitación. Con el prisma de esta revisión crítica debe leerse el catálogo bibliográfico (cap. II, pp. 41-76), que constituye la parte más novedosa del estudio. Al cotejo de los catálogos antiguos y modernos se suma, cuando es posible, la identificación de ejemplares conservados en las mayores bibliotecas italia-

RESEÑAS DE LIBROS

nas y europeas, y la recopilación de la bibliografía crítica relativa a la pieza o al asunto dramático. Por consiguiente, en la ficha bibliográfica de cada obra la autora da cuenta de las anteriores asociaciones entre el hipertexto y el hipotexto, rechazándolas o corroborándolas a la luz de las más recientes investigaciones. Asimismo, señala dudas o denuncia imprecisiones y, en ocasiones, proporciona nuevas identificaciones.

Del capítulo III en adelante, Marchante Moralejo se adentra en el análisis de algunas de las 59 piezas catalogadas de origen lopiano. Por consiguiente, a partir de la página 77, el lector toma contacto con algunos textos teatrales italianos elegidos por su interés científico o literario. Predomina en esta selección de títulos un intento probatorio, puesto que en la mayoría de los estudios se justifican las hipótesis anticipadas someramente en el catálogo. Es así que Marchante Moralejo resuelve cuestiones bibliográficas, como ocurre con la noticia del hallazgo en la Biblioteca Riccardiana de una comedia perdida procedente de *El amigo por fuerza* de Lope de Vega (cap. III, «*L'amico per forza*, una traducción perdida de Teodoro Ameyden»), rectifica filiaciones anteriores (por ejemplo, en el cap. X, «*El mayorazgo dudoso* versus *La forza del sangue* de Celano), o justifica una nueva identificación de la fuente literaria. Considérese, a este respecto, el cap. IV («La épica medieval española, inspiración del *scenari*o anónimo *Sette infanti del Ara* y de *Il tradimento della moglie impudica, o sia, L'ingiusta morte dei sette infanti dell'Ara*, de Pietro Vandani») que establece relaciones de filiación entre las versiones teatrales españolas ligadas al celeberrimo episodio de los Siete infantes de Lara, con la obra de Lope de Vega *El bastardo Mudarra* y los *siete infantes de Lara* y las de Matos Fragoso (*El traidor contra su sangre*) y Alonso Hurtado Velarde (*La gran tragedia de los siete infantes de Lara*). Igualmente, los capítulos VI («*Il fingere per vivere* de Raffaello Tauro o la construcción de una máquina teatral sobre *El cuerdo loco* de Lope de Vega»), VII («*Chi ha denari ha nobiltà*, traducción anónima de *Dimeros son calidat* con Coviello napolitano»), VIII («*Sopra l'ingannator cade l'inganno* de Carlo Celano: *El gallardo catalán (Conde de Barcelona)* en Nápoles») y IX («El "capitano" Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope») fundamentan nuevas e interesantes filiaciones. En esta última contribución, publicada antes en una revista especializada, pero reelaborada y corregida para la presente publicación, se estudia la comedia de Carlo Celano *Nelle cautele i danni* en relación con *La hermosura aborrecida* de Lope. Interesa señalar también que, a menudo, los títulos seleccionados pertenecen a la producción de un adaptador particularmente versátil. Tal es el caso de los napolitanos Carlo Celano, citado anteriormente en más de una ocasión, y Giambattista

CON LA TINTA FRESCA

Pasca, del que se estudia la obra *I tradimenti mal riusciti* (cap. V, «Una versión napolitana de *La inocente Laura*»), o el caso del siciliano Andrea Perrucci, famoso por su tratado *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (1699), que figura por una adaptación de *La fuerza lastimosa*. Menos conocidos por el gran público son, en cambio, los nombres de Pietro Vandani, Ferrante Scarnelli o Pietro Paolo Todini, etc., mientras que permanecen en el anonimato muchos escritores de *canovacci*, es decir, los guiones al uso en la *Commedia dell'Arte*.

En otros casos, las piezas elegidas constituyen un asunto dramático particularmente apreciado por el público italiano, como ocurre con el capítulo XI, dedicado a delinear las siete versiones teatrales derivadas de *La fuerza lastimosa* de Lope a lo largo del seiscientos. En su análisis, la autora va apuntando la óptica diferente con que los dramaturgos adaptan la obra española, las concesiones al público y los varios géneros elegidos (comedia, *scenari*, drama musical, etc.) para su metamorfosis dramática. Como es sabido, el asunto lopiano arraiga en la tradición romanceril sobre el conde de Alarcos, muy difundida a nivel oral, y, precisamente a través de la versión dramática del español, sobrepasa los confines de la influencia hispánica. Las adaptaciones italianas de la historia se conectan en su mayoría directamente con la fuente española y se concentran en la segunda mitad del siglo XVII, en un lapso de tiempo bastante restringido a juzgar por las fechas de los testimonios y el margen de acción de sus autores. En el año de 1654 se publica *La violenza lacrimevole ovvero Il traditore fortunato* de Todini, bastante fiel a la fuente española, que destaca por la integración de Polichinela / Pulcinella en la trama y el cambio notable de los códigos estilísticos; de 1689 data *Non ha cuore chi non sente pietà* de Scarnelli, en la que se manifiesta un mayor desapego hacia Lope pues su autor aporta notables cambios, no solo en el sistema de personajes, sino también en la ambientación, el soporte ideológico y el uso de los recursos o motivos literarios. Probablemente de final de siglo, aunque el impreso esté fechado en 1720, es *Il vero consiguiere del proprio male* del canónigo Carlo Celano, dramaturgo habilidoso en adaptar comedias españolas, que, en esta ocasión, amplía tanto el enredo originario como la proyección cómica del criado tipificado en el siervo napolitano. También de principio de siglo, de 1719, es la edición de *Chi non ha cuore non ha pietà, ovvero La Rosaura* atribuida a Andrea Perrucci, que empieza a desviarse de la fuente originaria lopiana y parece depender de una de las reelaboraciones italianas —la de Scarnelli— como también ocurre, a juzgar por los puntos de contacto, con las piezas —una «opera scenica» y un «dramma per musica»— que figuran con el título de *La forza compassio-*

RESEÑAS DE LIBROS

nevole. Cierra el grupo de versiones el *scenari*o titulado *La forza l'Astimos*a, que remite nuevamente a la pieza española.

Las aportaciones críticas sucesivas (capp. XII-XVII, pp. 281-324) son estudios muy breves, casi unas pinceladas literarias, sobre algunos *scenari* procedentes en su mayoría de la Biblioteca Casanatese de Roma o de la colección *Casamarciana*. La temática es variada: la épica medieval (cap. XII, «El Cid, fuente de inspiración de un *scenari*o anónimo de la *Raccolta casanatese*»; cap. XIII, «La búsqueda del padre o *Las mocedades de Bernardo del Carpio*: de Castilla a Persia hasta la corte de Augusto III de Sajonia»), enredos trágicos o de honra (cap. XIV, «Una tragedia para un *scenari*o»; cap. XV, «*Saber puede dañar* fuente de *Sapere apporta danno, scenari*o»), motivos literarios (cap. XVI, «El anillo, motivo universal»), asuntos cómicos (cap. XVI, «*L'innamorata scaltra, scenari*o: un recorrido de ida y vuelta» y cap. XVII, «*Bassiano overo Il maggiore impossibile, un asunto complicado*»).

Del heterogéneo conjunto de obras analizadas emergen unas directrices constantes en la operación de adaptación o, por utilizar la expresión de unos de los artífices de la renovación teatral, de «vestire all'italiana» las comedias españolas. Es el caso de la eliminación de las pausas líricas, consignadas a sonetos y otras formas métricas, o de la transformación de la imagen física y lingüística del agente cómico, que se inserta en la más general dislocación del sistema de personaje hacia la tipología de figuras codificadas en el sistema teatral italiano, o, finalmente, las frecuentes concesiones a lo macabro o lo trágico. Los análisis también revelan cierta simplificación del enredo o de los conceptos que sustentan los altibajos de la ficción dramática, como en el caso del conflicto entre honra y honor, además de la consabida eliminación de las referencias culturales ajenas al público italiano (mitos literarios, costumbres, alusiones a personajes o acontecimientos históricos, etc.) o de los reajustes del estilo, etc.

En conclusión, la monografía, con su variedad de aportaciones, constituye un primer acercamiento —sujeto, por consiguiente, a futuras profundizaciones— hacia esas piezas teatrales «a lo español» injustamente desdeñadas por la crítica y hacia una forma de hacer teatro que pretende superar un momento crítico y, en parte, renovar el sistema dramático italiano.

Elena E. MARCELLO
Universidad de Castilla-La Mancha

CON LA TINTA FRESCA

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (eds.),
La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional
(Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006).
Organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha
y la Casa Velázquez, Almagro, 2008, 276 pp.
 ISBN 978-84-8427-599

Del 1 al 3 de diciembre de 2006 se celebró en el Palacio de Valdeparaíso de Almagro (Ciudad Real) el Coloquio Internacional "La comedia de santos", la última de las tres sesiones del ciclo *Teatro y religión en el Siglo de Oro* que la Casa de Velázquez venía organizando de forma anual desde el año 2004, una organización que en este tercer encuentro fue compartida con el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Las actas del Coloquio son las que dan forma a este volumen, en el que se recogen la totalidad de las ponencias —catorce— que allí fueron presentadas y que quedan agrupadas en dos apartados: "La dramatización de la santidad. Conceptos fundamentales" y "Los santos en la trayectoria de la comedia". Veamos por partes los temas que se trataron y discutieron en el maravilloso palacio almagraño.

La dramatización de la santidad. Conceptos fundamentales. El primer apartado se abre con el pormenorizado estudio de Germán Vega García-Luengos sobre la suerte editorial que corrieron las comedias de santos. En él, Vega no sólo examina las colecciones particulares de dramaturgos —Lope, Guillén de Castro, Tirso, Calderón, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla, Moreto y Bautista Diamante— y las colecciones de comedias de varios autores, sino que también revisa las colecciones de sueltas que se publicaron desde finales del siglo XVII hasta principios del XIX, y la presencia de las comedias hagiográficas en los escenarios e imprentas del siglo XVIII.

A continuación le sigue el trabajo de Juan Antonio Berbel, que comienza apuntando las características de la comedia de santos, para después revisar la polémica que suscitó el género en cuanto a la supuesta heterodoxia e ilicitud que mostraban tales piezas sobre las tablas. De esta misma cuestión trata el estudio de Carine Herzing, centrado específicamente en la crítica proferida contra las comedias de santos por el padre jesuita Pedro Fomperosa y Quintana en su obra *Buen celo* (1683).

"Sobre el género de la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega" nos habla Christophe Courdec. Primero presenta la problemática del género y resume en tres sus principales carac-

RESEÑAS DE LIBROS

terísticas: “tratar de materia sacra”, “el recurso a las tramoyas” y “la perspectiva de la recepción de dicha obra por el espectador”. Y, en segundo lugar, Courdec pasa a analizar los diferentes niveles de acción en las comedias hagiográficas de Lope de Vega, lo que lo lleva a cuestionarse la jerarquía entre intriga principal y secundaria, pues a lo largo de su análisis demuestra cómo “lo secundario en la comedia de santos lopesca no es lo ajeno a la vida del santo”.

Anne Teulade nos ofrece un interesante estudio sobre las dificultades de teatralizar la santidad de ciertos protagonistas de comedias hagiográficas y los métodos que empleaban los dramaturgos áureos para reflejar y otorgar espectacularidad a una condición que en ocasiones era “invisible” o “disimulada” en la figura del santo.

Seguidamente, y dando fin al apartado, se encuentra el trabajo de Marie-Eugénie Kaufman sobre el espacio del monte en las comedias de santos, donde analiza su significación tanto a nivel escénico como dramático, y para el que propone un simbolismo reversible, en cuanto a que, en un inicio, es el lugar de acciones profanas de índole pecaminosa y, posteriormente, se configura como el espacio de la santidad.

Los santos en la trayectoria de la comedia. Bajo este título se agrupan aquellos estudios dedicados a una comedia, a un dramaturgo o a la figura de un santo en concreto. El primero de este apartado es el trabajo de Jonathan Thacker sobre el diálogo que mantienen los personajes Comedia y Curiosidad en la única comedia de santos de Cervantes, *El rufián dichoso*.

A continuación, Rosa Navarro Durán nos ofrece un estudio basado en el minucioso rastreo de huellas de lectura lopescas —*Los embustes de Celauro, La fuerza lastimosa, Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *Fuente Ovejuna*— en la trilogía de la *Santa Juana* de Tirso, así como en el *Don Gil de las calzas verdes* y en *El burlador de Sevilla*. Además, Navarro también demuestra que estas tres obras tirsianas poseen ciertos puntos en común. Todo ello constituyen pruebas fehacientes para asegurar que la fecha de composición de *El burlador de Sevilla* fue posterior y muy próxima a la de *La Santa Juana*.

El trabajo de Aureliano Valladares Reguero versa sobre las polémicas teológicas que suscitó el tema del libre albedrío frente a la predestinación y del tratamiento que Mira de Amescua —sin dejarse guiar por las mencionadas disputas— le confiere en su comedia de *El animal profeta*.

Nos encontramos luego con dos estudios dedicados a dos obras del Fénix. El primero es el de María Cruz de Carlos Varona, en el que se revisa la relación de Lope con el padre Simón de Rojas y analiza cómo

CON LA TINTA FRESCA

el dramaturgo introduce elementos visuales en la comedia que escribió en torno a su figura, *La niñez del padre Rojas*, con el propósito de presentar al personaje histórico como un modelo hagiográfico durante su proceso de beatificación. El segundo es el que trata de de la comedia *La vida de san Pedro Nolasco* —también concebida para promover su santificación—, en el que Francisco Florit Durán estudia cómo el hecho de ser una obra escrita por encargo repercutió en su composición.

Rafael González Cañal analiza la comedia *Santa Táz* de Rojas Zorrilla, comenzando por sus problemas de atribución y las fuentes, hasta terminar por hacer una breve comparación con la obra homónima de Fernando de Zárate. Con este trabajo se da fin en el volumen a los estudios dedicados a una comedia en particular.

A continuación, María Gracia Profeti nos presenta las dos situaciones en que un dramaturgo podía encontrarse a la hora de escribir una comedia de santos: que fuera de encargo o que pensara escribirla para su posterior venta en el corral; según una u otra circunstancia, el poeta se enfrentaría de forma diferente a la concepción de la obra. No obstante, también nos presenta un caso diferente, el de *Los triunfos de S. Miguel, nunca vista ni representada* de Álvaro Cubillo de Aragón, cuya motivación fue otra: la experimentación teatral. Por último, el trabajo de Mariateresa Cattaneo cierra el apartado con un recorrido por las "Transformaciones de Ginés, actor y mártir", a través de las reescrituras dramáticas en la Europa del XVII.

Solo me queda mencionar las palabras de evocación y despedida de Felipe B. Pedraza, donde apunta "la perfección, destreza y exactitud" con que Marc Vitse realizó el texto de presentación de este libro. Unas palabras preliminares con las que Vitse no sólo inscribe al coloquio en su contexto, sino que también introduce las ponencias que lo constituyeron, las resume, clasifica por temática y cronología, y termina por ofrecer las reflexiones finales que extrae de las sesiones.

Como ya he mencionado, en este volumen se recogen todas las aportaciones teóricas que vertebraron el coloquio; pero tan importante como estas fue el ambiente entrañable y sumamente acogedor que nos envolvió durante esos tres días a quienes tuvimos la suerte de asistir a él. Para quienes no pudieron estar allí y para quienes deseen recordar todo lo que en él se trató, nos quedan sus Actas.

Alba URBAN
Universidad de Barcelona

RESEÑAS DE LIBROS

**Frederick A. DE ARMAS, Luciano GARCÍA LORENZO
y Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS (eds.),
Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio,
Biblioteca áurea hispánica, núm. 55, Madrid,
Universidad de Navarra · Iberoamerica · Vervuert, 2008, 448 pp.
ISBN 978-84-8489-429-2**

El volumen ofrece las ponencias y comunicaciones que se presentaron al congreso que tuvo lugar en Chicago en noviembre de 2007. Son veintisiete trabajos, divididos en dos secciones (diez ponencias y diecisiete comunicaciones) que vuelven a plantearse el eterno problema crítico de la tragedia española.

Naturalmente, un volumen como este presenta perspectivas muy distintas en cada una de sus aportaciones, pero no sería temerario afirmar que como conjunto sigue preso en un debate que nació en el siglo XVIII y que Evangelina Rodríguez Cuadros recuerda en la expresión decimonónica de Ferdinand Brunetière: "el estudio del teatro debe incluir el siglo XVII español y los isabelinos, pero el estudio de la tragedia solo exige prestar atención a los griegos y a los clasicistas franceses" (cit. en p. 215). Sabemos que el siglo XX ha abierto el reino de lo trágico a Shakespeare y sus contemporáneos, pero mantiene las reticencias sobre la tragedia española. Esta recopilación es, en viva paradoja, un meritorio esfuerzo para romper ese prejuicio crítico y al mismo tiempo un permanente recordatorio del mismo. Sirvan de ejemplo las palabras de María Reyna Ruiz, que sintetizan bien el deseo de librarse de los esquemas y la involuntaria recaída en los mismos: "A pesar de que se ha acusado al teatro clásico español de su incapacidad para la tragedia, después de estudiar estos ejemplos no podemos dejar de admitir el carácter trágico de algunos dramas del Siglo de Oro" (p. 360). ¿Solo de algunos?

A ese prejuicio obedece, por ejemplo, el desmesurado relieve que se otorga a los trágicos fallidos y estéticamente irrelevantes de finales del siglo XVI. Virués, Rey de Artieda, Cervantes vuelven a iluminarse en los comentarios del maestro Alfredo Hermenegildo, de García Santo-Tomás, de Margarita Peña, de López Alemany o de Martha García, sin que falten alusiones variadas en otros trabajos. Un teatro rechazado en su tiempo, que nunca ha tenido más público que el de las celebraciones académicas (lo que no obsta para que se deba analizar con rigor y extensión su sentido histórico y social) reaparece una y otra vez como la encarnación genuina de una tragedia española que no pudo ser, pero que, nostálgica, melancólicamente la crítica parece querer resucitar para que reine después de morir.

CON LA TINTA FRESCA

La colectánea se abre, sin embargo, a muchos otros territorios y dirige su mirada a piezas de más hondo calado estético, que encierran, en mi concepto, el más elevado sentido trágico del teatro español. Calderón, sin duda, es el autor más atendido, con estudios sobre *Los cabellos de Absalón* (Margaret Greer), tragedia y fiesta real (Santiago Fernández Mosquera), *La gran Cenobia* (Jonathan Ellis), *La vida es sueño* (Nicolás M. Vivalda), *La hija del aire* (Christopher Weimer), *En la vida todo es verdad y todo es mentira* (David J. Hildner), *El médico de su honra* (María M. Carrión) o las versiones para balé de José Ruibal (Luciano García Lorenzo). Los planteamientos son muy diversos. Por ejemplo, Greer busca referencias en la contemporaneidad del autor y sus primeros espectadores para dilucidar el sentido de la tragedia de la casa de David; Fernández Mosquera, casi en un sentido diametralmente opuesto, quiere “demostrar que las lecturas políticas de *Los tres mayores prodigios* proceden de una visión calderoniana desajustada” (p. 174). Entre ellas, el lector encontrará interesantes sugerencias que suscitarán alternativamente su adhesión o su discrepancia.

A Lope dedican sus análisis Edward H. Friedman (*El castigo sin venganza*), Frederick A. De Armas (*Adonis y Venus*, con Ticiano al fondo), Javier Lorenzo (*Las paces de los reyes y judía de Toledo*, con Raquel como chivo expiatorio de un conflicto político y social), Florence D’Artois (los géneros y su relieve en la configuración de las partes) y Kerry Wilks (*El caballero de Olmedo* y sus representaciones estadounidenses). Digno de atención es el artículo de De Armas, que prosigue y concreta en un texto dramático sus estudios sobre las relaciones de Lope y el gran pintor italiano. También interesante pero bastante más discutible me parece la lectura que ofrece Friedman de la figura del duque de Ferrara, “como la personificación del vicio”, con “poco sentido de la responsabilidad” (p. 93). Creo que la construcción del personaje es mucho más rica: el juego de fuerzas contradictorias, de deseos imposibles de conciliar, dibuja una de las criaturas más complejas del teatro universal. No le falta razón, en cambio, al apuntar que “más que una víctima del hado, el duque es el responsable de su situación trágica”. Cierto: Lope ha creado una tragedia moderna, ejemplarmente hegeliana, en que hay una responsabilidad múltiple y difusa, pero en la que, en el fondo, no hay más destino que el propio carácter, las propias decisiones, el tira y afloja entre los deseos (a menudo freudianamente inconscientes), las presiones sociales y las decisiones libres, aunque condicionadas, que determinan las relaciones con los demás y los sucesos futuros. Claro que esta visión de lo trágico no es compatible con la afirmación de otro de los participantes en el volumen: “en la tragedia verdadera nunca es posible cambiar lo que está predestinado” (p. 405).

RESEÑAS DE LIBROS

Otros dramaturgos completan, con menor presencia, el mosaico de la tragedia clásica española: Rojas Zorrilla, que cuenta con los artículos de Melchora Romanos y María Reyna Ruiz; Tirso de Molina, analizado por Esther Fernández (a vueltas con *La venganza de Tamar*); *La Estrella de Sevilla*, interpretada con la libertad que da la “muerte” de su autor (John Parrack); Ruiz de Alarcón y la dilucidación del género de *El dueño de las estrellas* (Daniel Lorca)...

Tres artículos no se consagran a tragedias y tragediógrafos concretos, sino a cuestiones como el género de la comedia bélica (Benjamín Torrico), que parece desconocer las últimas y enjundiosas publicaciones sobre la materia que trata; el papel de la silva en la métrica trágica (Leonor Fernández Guillermo), y la técnica del actor aplicada a la tragedia (Evangelina Rodríguez Cuadros). Este último constituye uno de los enfoques más originales del volumen, continuación de otros trabajos de su autora. Atiende, con sorprendente solvencia documental, a una cuestión capital en cualquier teatro que en verdad lo sea: la estrecha colaboración entre los poetas que escriben y los actores que han de encarnar los personajes y recitar los versos sobre la escena.

Como se ve por el breve resumen que permiten estas páginas, *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para el nuevo milenio* es un ramillete de indagaciones variado e incitante, desigual pero sugestivo, sobre el que tendremos que volver cuantos nos interesamos por este apasionante asunto.

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Luciano GARCÍA LORENZO (ed.),
La criada en el teatro español del Siglo de Oro,
Madrid, Editorial Fundamentos
(Colección Arte), 2008, 336 pp.
ISBN 978-84-245-1157-9

La criada en el teatro español del Siglo de Oro —así como los anteriores libros de esta colección, dedicados a las figuras del gracioso, del rey y del figurón, respectivamente— deja de manifiesto que, aunque en ocasiones pueda parecernos que los personajes dramáticos prototípicos de la Comedia Nueva están más que estudiados, todavía queda mucho por decir y por saber de ellos.

Ya en las páginas iniciales del volumen, Luciano García Lorenzo apunta que la figura de la criada ha pasado desapercibida por parte de

CON LA TINTA FRESCA

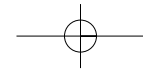
los estudios auriseculares y lo demuestra al incluir la escasa bibliografía que, hasta el momento, había al respecto —tan solo una veintena de trabajos, muchos de los cuales únicamente tratan el tema ancilar de forma indirecta—, de ahí que la creación de este ejemplar monográfico sobre la criada se nos presente con el propósito de cubrir un importante vacío teórico.

El libro reúne los novedosos trabajos de catorce especialistas, catorce perspectivas diferentes sobre un mismo personaje que nos ofrecen una panorámica de la evolución dramática ancilar, desde la formación del personaje áureo hasta su posterior continuidad, lo que queda reflejado en los tres capítulos con que se estructura el volumen: “Inicios”, “Morfologías” y “Pervivencias”.

En el primero encontramos los estudios de José Luis Canet y de Alfredo Hermenegildo, quienes tratan de los antecedentes directos de la criada en las piezas teatrales del siglo XVI y de cómo esta fue desarrollando una mayor independencia dramática al alejarse de aquellas figuras iniciales que simplemente se caracterizaban por su fidelidad y sumisión.

El último apartado nos presenta de las “Pervivencias” del personaje aurisecular de la graciosa. Por un lado, María Angulo Egea estudia su continuidad en los escenarios dieciochescos, donde dejó de ser criada para convertirse en camarera a causa del aburguesamiento paulatino que sufrió el teatro. Y, por otra parte, Eduardo Pérez-Rasilla, en el artículo que cierra el volumen, trata del modo en que la escena contemporánea ha afrontado la tarea de abordar la figura de la criada-graciosa, tomando como ejemplo el personaje de Isabel de *La dama duende* en dos montajes realizados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El apartado central, “Morfologías”, recoge un total de diez estudios dedicados exclusivamente a la figura dramática ancilar del Siglo de Oro. Este se abre con el de Maria Grazia Profeti, quien nos muestra una visión general de los aspectos funcionales del personaje, como su intervención en el enredo, el servir de apoyo en la caracterización de otras figuras, el distanciamiento metateatral o la crítica social que introduce en ocasiones. Asimismo, también encontramos otro trabajo que analiza el rol de la criada desde una perspectiva genérica —sin centrarse en un aspecto concreto o en la obra de un determinado dramaturgo—, se trata del estudio de Reina Ruiz, que parte de los personajes de Marichispa de *Abrir el ojo*, de Rojas Zorrilla; de Celia de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz y de Marcela de *El perro del hortelano*, de Lope, con el fin de presentarnos diferentes tipos de criadas y

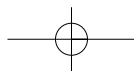


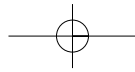
RESEÑAS DE LIBROS

de cómo la caracterización de estas se encuentra estrechamente relacionada con la de sus señoras.

En cuanto al resto de trabajos que conforman este apartado, por un lado hallamos aquellos dedicados a la configuración del personaje en ciertas obras de un determinado autor —Lope, Cervantes, Rojas, Quevedo y Calderón—, y por otro, encontramos dos estudios sobre una cuestión o tipología específica de la criada: el primero es el de María Luisa Lobato, en el que se revisa el motivo del trueque de objetos e identidades en las “graciosas tomajonas” de diferentes piezas dramáticas breves; y el segundo es el de Ramón Martínez, sobre la criada gallega en bailes, mojigangas y entremeses, con cuyo análisis demuestra que el personaje está caracterizado más como ridícula que como graciosa, y donde reflexiona sobre las condiciones sociales que rodearon a su creación y pervivencia en el teatro breve áureo.

Respecto a los trabajos que se ciñen al tratamiento del personaje en las obras de un dramaturgo específico, María del Valle Ojeda Calvo se centra en el análisis descriptivo de la figura ancilar en las comedias urbanas del primer Lope —veintiuna en total—, aunque se detiene en aquellas en las que el personaje de la criada comienza a cobrar protagonismo: *Las ferias de Madrid*, *El castigo del discreto*, *La serrana de Tormes*, *Los locos de Valencia*, *El desposorio encubierto* y *La viuda valenciana*. Javier Huerta Calvo presenta un estudio sobre las Cristinas entremesiles de Cervantes; es decir, las criadas de *La guarda cuidadosa*, *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y la comedia *La entretenida*. Y Felipe B. Pedraza y María Teresa Julio tratan de la figura ancilar en Rojas Zorrilla. El primero se centra en las cuestiones atributivas de la graciosa, tales como la alcahuetería que muestra en ciertas ocasiones y que le proporciona una mayor independencia dramática al personaje. Por su parte, Julio nos presenta una completa y metódica taxonomía de la criada-graciosa en las comedias que tradicionalmente se ha considerado que Rojas escribió en solitario —un total de treinta y seis—. Su clasificación se basa en la relación del personaje con la trama principal, de lo que resultan cuatro subtipos de criadas: la sirvienta, la confidente, la activa y la parentética, cinco si contamos con la criada que Julio denomina “híbrida” en cuanto a que aglutina dos o más funciones. Acerca de la figura ancilar en el teatro breve de Quevedo, encontramos el trabajo de Francisco Sáez Raposo, en el que se presta una especial atención al personaje de la dueña. Y, por último, el de Alejandra Pacheco, que versa sobre la intervención musical de la criada en cuatro comedias calderonianas: *Basta callar*, *El encanto sin encanto*, *El secreto a voces* y *El maestro de danzar*, en el que además se incluye en forma de apéndice las partituras musicales que menciona a lo largo de su análisis.





CON LA TINTA FRESCA

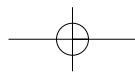
En definitiva, *La criada en el teatro español del Siglo de Oro* no sólo se puede definir como un libro imprescindible para futuros trabajos específicos sobre la figura ancilar de la escena áurea, sino también para todos aquellos estudios que pretendan acercarse desde cualquier perspectiva y /o metodología a los personajes dramáticos auriseculares. Sin duda, con esta monografía se suple parte de la falta de atención que ha sufrido el personaje hasta la fecha, y seguro servirá de punto de partida para nuevas investigaciones.

Alba URBAN
Universidad de Barcelona

Félix LOPE DE VEGA,
La finzione veritiera / Lo fingido verdadero.
A cura di Maria Teresa Cattaneo, traduzione di Marco Vecchia,
Milano, CUEM, 2008, 244 pp.
ISBN 978-88-6001-208-1

Una foto del corral de comedias de Almagro ilustra la cubierta de esta edición bilingüe de uno de los textos capitales, ¡y olvidados!, de Lope de Vega. Ya sabemos que la reproducción de un corral es un motivo gráfico socorrido para cualquier edición de una comedia áurea. Sin embargo, en el caso de *La finzione veritiera /Lo fingido verdadero* la idoneidad es más clara y patente, ya que lo que tenemos tras la cubierta es una auténtica “comedia del teatro”. La ficción nos traslada al universo de la escena, de la vida de los actores, de los pormenores e incidentes de la representación y, finalmente, a la confusión entre la realidad vital del actor y la fingida verdad de los tablados. Su tema, presente en los tres actos, como se encarga de subrayar la editora y prologuista Maria Teresa Cattaneo, no es otro que el desarrollo del tópico del *Theatrum Mundi*.

Es curioso que, en este ámbito de la posmodernidad, que tantas vueltas le ha dado a lo metateatral, se haya prestado tan escasa atención a este auténtico monumento al teatro en el teatro, a la reflexión teórica sobre el drama en boca de los personajes de una comedia. Si hay un estudioso que pueda sentirse exento de esta acusación por la desidia y el abandono, es, sin duda, Maria Teresa Cattaneo. En 1992 nos ofreció una edición española de *Lo fingido verdadero*, con notas en italiano, y en 1993, 2005 y 2008 nos ha proporcionado tres artículos para ahondar en la entraña de esta singular pieza dramática. Sus aportaciones son de



RESEÑAS DE LIBROS

las más relevantes, junto a un par de artículos de Victor Dixon, que hay que tener muy presentes: “*Lo fingido verdadero* y sus espectadores” (*Diablotexto*, 1997-1998) y “‘Ya tienes la comedia prevenida... la imagen de la vida’: *Lo fingido verdadero*” (*Cuadernos de teatro clásico*, 1999).

Ahora, con la colaboración de Marco Vecchia, nos ofrece una interesantísima edición bilingüe, encabezada por una clara, precisa y bien documentada “Introduzione”. En ella se sitúa el drama de Lope, compuesto —según conjetura de Morley y Bruerton no refutada en ningún momento— hacia 1608. Es decir, en fecha muy próxima a la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*, con el que guarda evidentes relaciones temáticas y una común preocupación por definir y reivindicar el nuevo teatro popular, comercial y poético que había creado el propio Lope. Con razón subraya Cattaneo la condición de “*anomala comedia de santos*”, protagonizada por uno de aquellos actores que “insistentemente venivano accusati di condotta disonesta sul palco e nella vita privata” (p. 6). Lope opta por un actor que, a través del teatro, llega a la santidad y al martirio. Tema este de la redención “del alma más perdida” que debió de gustar a los espectadores, puesto que volvió a los escenarios en *La Baltasara* (Vélez de Guevara, Coello y Rojas) y en *El mejor representante, san Ginés* (Cáncer, Rosete y Martínez de Meneses), sin olvidar los ecos franceses de la comedia de Lope: *L'illustre comédien, ou le martyre de saint Genest* de Mary de Desfontaines, y *Le véritable saint Genest* de Rotrou.

El prólogo va recorriendo la estructura épica de la pieza, que no se articula coherentemente en torno a un centro. La acción nos lleva desde la trágica historia de Carino, agónicamente obsesionado con el teatro del mundo, hasta el triunfo (en parte accidental y rocambolesco) de Diocleciano. Testigo y referente de estas violentas alternancias políticas, un autor de comedias, actor también de su compañía, Ginés. Lope retrata, a su través, la vida de la farándula: sus amores y odios, los desdenes, los celos (artísticos y amorosos) mal disimulados...

Recuerda Cattaneo la acertada observación de Maravall: en el siglo XVII “se pinta el pintar: Velázquez; se relata el relatar: Cervantes, Céspedes y Meneses” y, naturalmente, se representa el representar: *Lo fingido verdadero*. Y se aprovecha el diálogo entre los personajes para exponer la concepción del drama y de la escena del propio Lope: un drama que es el artificio poético capaz de engendrar una corriente simpática entre el poeta, el actor y su público; una escena que, adelantándose a Stanislavski, nace de una interpretación en que el sentimiento, espontáneo e inducido, real y fingido, se funden para transformar al actor y, al mudarse a sí, mudar también al oyente. Esa identificación

CON LA TINTA FRESCA

técnica de teatro y vida se resuelve en su confusión. Ya en el segundo acto, cuando representan ante Diocleciano, los sentimientos reales de los actores se funden con los de los personajes, la vida se cuele en la escena y engendra la perplejidad en los espectadores, que no saben si están en el mundo de realidad o de la ficción. Ese efecto se desmesura en el tercer acto, cuando al representar a un cristiano, Ginés se identifica con él hasta aceptar (y aun buscar) el martirio. En los dos casos, como subraya Cattaneo, "Quando non è piu possibile misurare la distanza tra l'lo reale di chi agisce sulla scena e l'Egli fantastico del personaggio, quando vita e mimesi si confondonno, lo spettacolo si interrompe" (p. 31).

La traducción italiana de Marco Vecchia sigue con fidelidad el texto de Lope. Se ha debatido el traductor entre el uso del verso y la prosa. Desecha la posibilidad de trasladar con puntualidad el juego de ritmos, medidas y rimas de la polimetría española, "del tutto inconsueta per il teatro italiano, anche per quello barocco: rispettare l'originale sarebbe equivalso a distanziare nel tempo e nello spazio un testo que per altri versi è vecinissimo alla nostra sensibilità" (p. 39). La fórmula adoptada, que recuerda *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, ha sido verter en prosa los parlamentos de la vida real y recurrir a un verso, regular pero blanco, para las escenas teatrales. No deja de ser curioso el efecto de los octosílabos blancos para un oído español. En las canciones recurre, en cambio, a la rima y a una más ceñida imitación de la métrica original:

Lucinda, che le tue belle
pupille non siano estelle
esser ben può,
ma che nel loro brillio
non abbiano un che di Dio
esser non può. (p. 143)

El resultado es una ágil y fidelísima versión, perfectamente apta para ser llevada a la escena.

En conjunto, la edición pone alcance del público italiano, tan apasionado del teatro, un drama singular, una extravagante comedia de santos, de sorprendente actualidad.

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

V

TEATRO ACADÉMICO

Congreso Internacional

“El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo”.

Almagro 28, 29 y 30 de enero de 2009.

Directores: Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal

A lo largo del año de 2009, año en el que se conmemora el cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo (1609), han sido varias las actividades organizadas para profundizar en el estudio de este curioso y breve tratado de teoría dramática. Uno de los primeros actos celebrados fue el Congreso Internacional “El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo”, que tuvo lugar en la emblemática villa de Almagro en los fríos días del 28, 29 y 30 de enero y que fue organizado por el grupo de investigación de los profesores Pedraza y González Cañal, dentro de las investigaciones que sobre teatro del Siglo de Oro viene desarrollando, desde hace ya algún tiempo, el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha.

De entre la nómina de conferenciantes invitados destacan varios expertos en la materia “lopiana”, de reconocido prestigio en el mundo de la filología y que han dedicado gran parte de su actividad profesional investigadora al estudio de la figura de Lope de Vega, sus obras y su teoría dramática. Es el caso, entre otros, de María Teresa Cattaneo que editó en 1992 *Lo fingido verdadero* [Roma, Bulzoni] y a cuya comedia ha dedicado varios artículos; de Maria Grazia Profeti, que no solo ha estudiado desde un punto de vista teórico el *Arte nuevo*, sino que lo ha traducido y revisado en tres ocasiones (1986, 1989 y 1999); de Fausta Antonucci que ha publicado recientemente su libro *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, [Kassel, Reichenberger, 2007] o del profesor Pedraza, editor de las *Rimas* [Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-94], de obligada consulta para quien se acerca a estas

TEATRO ACADÉMICO

lides, y que ha publicado recientemente dos libros relacionados con Lope, *Lope de Vega. Vida y literatura* [Universidad de Valladolid, 2008] y *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del monstruo de naturaleza* [Edaf, 2009] y que además, me atrevo a adelantar, está trabajando junto con Milagros Rodríguez en otro libro, que esperemos vea la luz en breve.

El evento contó con la presencia de dieciséis especialistas procedentes de diversas universidades europeas y españolas. Así, desde Italia acudieron a la cita "lopesca", Maria Grazia Profeti de la Università degli Studi di Firenze, Fausta Antonucci de la Università di Roma III, Maria Teresa Cattaneo de la Università degli Studi di Milano y Marco Vecchia publicista y profesor de publicidad en la Università Vita-Salute di San Raffaele; desde Inglaterra Alexander Samson, de la University of London; desde Irlanda Victor Dixon, Profesor Emérito del Trinity College de Dublin; desde Francia, Christophe Couderc, de la Université Paris Ouest Nanterre La Défense; desde Polonia, Ursula Aszyk, de la Uniwersytet Warszawski; desde Alemania Manfred Tietz, de la Ruhr-Universität Bochum y, por último, desde Rumanía Oana Andreia Sambrian, del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Academia Rumana en Craiova. De las universidades españolas pudimos contar con la presencia del profesor Kurt Spang, de la Universidad de Navarra, con la de los profesores Pedro Conde y Javier García Rodríguez, de la Universidad de Valladolid y con el profesor Pedraza, la secretaria del congreso, Elena Marcello, y Ricardo Miguel Alfonso, todos ellos de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sin duda, uno de los aciertos del congreso fue la cuidada y acertada elección de los conferenciantes, quienes cumplieron con las expectativas puestas en ellos al contribuir al estudio de distintos aspectos del *Arte nuevo* de Lope de Vega; entre otros, el de la recepción de la obra en su contexto europeo, abarcando para ello un amplio espectro temporal y espacial del mismo.

El congreso se organizó alrededor de trece ponencias y una mesa-coloquio, todo ello, sazonado de unas buenas viandas y unas agradables sobremesas en la pacífica e irreconocible Almagro invernal. Todas las sesiones del congreso se celebraron puntualmente y en un ambiente distendido, como viene siendo habitual en los congresos organizados por el grupo del profesor Pedraza, y los únicos cambios dignos de resaltarse fueron el no haber podido contar con la presencia de la profesora Fausta Antonucci, por causas de fuerza mayor, ni de la profesora María José Vega, quien fue sustituida por la joven investigadora Oana Sambrian, organizadora, a su vez, del congreso *El Siglo de Oro antes y después de "El Arte nuevo de Lope de Vega": nuevos enfoques desde*

RESEÑAS DE CONGRESOS

una perspectiva pluridisciplinaria, celebrado en Craiova, del 7 al 9 de mayo de 2009.

En cuanto a la temática de lo expuesto, algunas conferencias versaron sobre la recepción, en general, del teatro de Lope en la Europa del siglo XVII y del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y Polonia, en particular. En este sentido, se pueden establecer ciertos puntos en común o conclusiones a los que llegaron los investigadores. El primero de ellos fue el que resalta que las alusiones a las controvertidas declaraciones de Lope surgieron en el contexto de ciertas polémicas teatrales, como la iniciada en Francia por el estreno del *Cid* de Corneille en 1636, la llamada “querrela del Cid” — como bien nos expuso el profesor Couderc en su conferencia “El *Arte nuevo* en Francia” — o la suscitada en Italia por la aparición de un nuevo género teatral híbrido: el pastoral y la polémica por el uso del verso o de la prosa en el teatro de acuerdo con el precepto de la verosimilitud, según Antonucci o Profeti. Además, la profesora Antonucci estudió los puntos en común y las diferencias entre el teatro español y el italiano en cuanto al medio expresivo utilizado en “Lope y la polimetría en la recepción de los dramaturgos italianos del siglo XVII”. A su vez, la investigadora Marcello con su charla “La fascinación de Andrea Perrucci por Lope” completó el panorama expuesto por Profeti, “Me llamen ignorante Italia y Francia”. El *Arte nuevo* pasa los Pirineos”.

La segunda de las conclusiones generales fue la de que, en la mayoría de los casos, los detractores de Lope no leyeron el texto del Fénix directamente, sino fragmentos del mismo o aquellas citas recogidas por otros autores que se centraban en la crítica a su falta de respeto a las normas clásicas. Por otro lado, la recepción positiva de las teorías de Lope no se produjo hasta épocas posteriores; en este sentido, Urszula Aszyk en “El *Arte nuevo* en Polonia: la recepción crítica y los intentos de traducción” puso de relieve cómo en Polonia no se traduce hasta bien tarde el texto completo del tratado y cómo no se producen estudios serios acerca del mismo hasta la segunda mitad del siglo XX, puesto que antes ni siquiera se conocían las obras de Lope. Así pues, en Polonia la recepción del tratado de Lope va a la par con la recepción crítica del teatro lopesco. El profesor Manfred centró su atención en la recepción del *Arte* en Alemania, con su conferencia “La controvertida recepción del *Arte nuevo* en Alemania” y Ricardo Miguel Alfonso se basó en “Las ideas teóricas del *Arte nuevo* en la Inglaterra moderna”.

Otro grupo de conferencias trataron sobre la teoría y práctica del *Arte nuevo*, a través del estudio de *Lo fingido verdadero*, como obra en la

TEATRO ACADÉMICO

que Lope expone sus teorías dramáticas y cuestiones metateatrales. Es el caso, por ejemplo, de la profesora María Teresa Cattaneo “La doctrina dramática en *Lo fingido verdadero* y su proyección europea” y de la segunda parte de la exposición de Samson “Retos al /del *Arte nuevo*”. También Oana Sambrian nos presentó “Un producto del *Arte Nuevo: El rey sin reino* de Lope y la imagen de Juan de Huniades”, destacando la faceta de cronista de Lope y su afán por ocupar este cargo.

El profesor Kurt Spang, en su conferencia “La poética como género”, definió qué es el *Arte nuevo* desde el punto de vista de la teoría de la literatura, partiendo de los elementos esenciales definitorios del género poético. También desde el ámbito de la teoría de la literatura, Javier García reflexionó sobre “Autoría y autoridad en el *Arte nuevo* de Lope de Vega”. Por otro lado, Pedro Conde Parrado nos planteó “Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos” y revisó algunos de los pasajes del *Arte* en los que Lope acude a sus fuentes clásicas y que han sido de difícil lectura a través de las distintas ediciones.

Esta serie de conferencias de carácter básicamente teórico se vio complementada con una mesa-coloquio, eminentemente práctica, sobre la traducción del *Arte nuevo*, en la que participaron María Grazia Profeti, Victor Dixon, Kurt Spang, Marco Vecchia, Ursula Aszyk y el profesor Pedraza. Todos ellos expusieron las dificultades propias de un fenómeno tan complejo como es el de la traducción de un tratado como el de Lope, un texto escrito en verso del siglo XVII, que se ha volcado a lenguas tan dispares como el alemán o el polaco; además de destacar la labor del profesor Pedraza como punto de partida para la correcta traducción del *Arte nuevo* y sin cuya edición de las *Rimas*, antes mencionada, la labor de traducción y edición sería aún más ardua; así como la edición de García Santo Tomás [Cátedra, 2006]. Tras la exposición detallada de los problemas particulares que cada uno tuvo que afrontar en sus respectivas traducciones, se entabló un debate en torno a diversas cuestiones del *Arte nuevo*.

María José CASADO SANTOS
Universidad de Castilla-La Mancha

**Craiova celebra la creación de
El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega**

Entre los numerosos encuentros académicos que en este año 2009 ha generado la conmemoración del cuatrocientos aniversario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo (1609),

RESEÑAS DE CONGRESOS

manifiesto fundacional del arte dramático moderno escrito por Lope de Vega, sin duda hay que destacar el que, bajo el título *El Siglo de Oro* antes y después de *El Arte Nuevo: nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, tuvo lugar en Craiova durante los días 7 y 9 de mayo. Esta hermosa ciudad del suroeste rumano sirvió de excelente marco para una reunión académica cuyo logro quizás más destacable, aunque no único, fue el de reactivar e impulsar un hispanismo rumano que reclama el sitio que merece y que, con total seguridad, dejará sentir su presencia cada vez más en el ámbito de los estudios dedicados al teatro áureo.

El enorme esfuerzo y buen hacer organizativo de la profesora Oana Andreia Sâmbrian-Toma consiguieron la nada sencilla tarea de aunar en un mismo proyecto al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Academia Rumana (Craiova), la Universidad de Craiova, el Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, la Autoridad Nacional para la Investigación Científica de Rumanía (ANCS), la Embajada de España en Bucarest y el Instituto Cervantes de dicha ciudad. Gracias a ello fue posible reunir a más de una treintena de especialistas internacionales cuyos trabajos, ajustándose perfectamente a la directriz vertebradora del Congreso, abordaron el Siglo de Oro español desde una perspectiva eminentemente heterogénea y multidisciplinar, único acercamiento posible para intentar comprender de la manera más fiable y en toda su dimensión un periodo histórico de tanta trascendencia para la cultura Occidental y, claro está, a una de sus figuras literarias más complejas, sobresalientes y poliédricas.

Aunque, desafortunadamente, no disponemos en esta crónica del espacio necesario para llevar a cabo una mención a cada uno de los participantes y una descripción detallada de los respectivos estudios que presentaron en el Congreso, intentaremos al menos esbozar un somero panorama que dé una idea de la diversidad de los mismos. En ellos se abarcó un amplísimo abanico temático, fluctuando desde cuestiones relativas a la naturaleza, género, intención y recepción del propio *Arte nuevo* hasta otras de índole didáctica y metodológica que defendieron la importancia que debiera tener el teatro en los planes de estudios de enseñanza secundaria.

La poética dramática lopesca, surgida no sólo de la reflexión puramente teórica sino fundamentalmente a partir de la propia experiencia creativa del Fénix, influyó decisivamente en la manera en que los dramaturgos posteriores concibieron la creación del espectáculo teatral en un momento decisivo en que ya se había convertido en un fenómeno

TEATRO ACADÉMICO

de entretenimiento de masas. De ahí que en el Congreso tuvieran cabida también comunicaciones referentes a otros aspectos relativos a la comedia áurea, en concreto a cuestiones concernientes al subgénero burlesco y a la espectacularidad y puesta en escena de algunas comedias de Agustín Moreto.

La faceta lírica de Lope se trató en trabajos centrados no sólo en sus versos, sino también en los de otros referentes imprescindibles de la poesía áurea como Garcilaso de la Vega, Góngora y Quevedo. Además, en un encuentro caracterizado por su clara vocación interdisciplinar no pudieron faltar, por una parte, propuestas esencialmente más extraliterarias (o, tal vez, deberíamos hablar más apropiadamente de trabajos que tomaron como punto de partida una obra literaria que trasciende su ámbito para irradiar en otras disciplinas artísticas diferentes) y, por otra, presentaciones que versaron primordialmente sobre asuntos concretos de la historia de España y de Europa. Por supuesto, los dos mitos más universales de la literatura española, don Quijote y don Juan, también fueron analizados en el Congreso desde perspectivas variopintas.

Se presentaron asimismo trabajos que analizaron la poética del género picaresco o la influencia de los denominados *libri minores* latinos en alguna de las obras maestras de la literatura española, el reflejo de diversos temas e incluso creaciones áureas en el mundo cinematográfico, así como cuestiones de índole gramatical que caracterizan la literatura de este periodo. Por su parte, la literatura colonial estuvo representada a través de un par de estudios que versaron sobre sendas composiciones de los poetas novohispanos Hernando Domínguez Camargo y Juan del Valle y Caviedes, así como de una comedia del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón.

Pero, sin duda, uno de los bloques temáticos más sugerentes y novedosos fue el que versó sobre la recepción del Siglo de Oro español en el ámbito rumano. En él se incluyeron cuestiones tales como la impronta que este periodo histórico deja en la narrativa española contemporánea y, como eso, influye a la hora de traducir ciertas obras al rumano, la recepción de la España áurea en la Rumanía de los siglos XVI-XVIII, la influencia de Don Quijote en el movimiento revolucionario de este país durante el siglo XIX (en un momento en el que su literatura adolecía de referentes propios) o un análisis de un par de ediciones de *Don Quijote* de fines del XVIII que posee la biblioteca del Museo Nacional Brukenthal de la ciudad de Sibiu.

El Congreso tuvo un colofón extraordinario en forma de lectura dramatizada de *El Arte nuevo* que se encargó de realizar el profesor Felipe B. Pedraza. Su sabia declamación devolvió a los versos a su con-

RESEÑAS DE CONGRESOS

texto y sentido primigenios, haciéndoles recobrar toda su dimensión y revelando una riqueza semántica y de matices que les restablecieron el esplendor y la vitalidad perdida por siglos de inercia a la hora de acudir a ellos a través de una lectura privada y silenciosa.

El encuentro ya ha dado como fruto un volumen de idéntico título que, coordinado por la profesora Sâmbrían-Toma, reúne en sus páginas una selección de los mejores trabajos presentados en el mismo. Su publicación ha corrido a cargo de la editorial Sitech (ISBN 978-606-530-431-4).

En conclusión, el cuidado e ilusión con los que se planificó el Congreso permitieron cumplir, en nuestra opinión, con todos sus objetivos y facilitó que pudiera hacerse un hueco entre las numerosas citas que el aniversario de la obra de Lope ha generado a lo largo de este año. Quedó patente que el hispanismo rumano vive, gracias al surgimiento de una generación de jóvenes filólogos respaldada por toda una serie de profesores ya asentados, un momento de auge que no hará más que ir intensificándose en los próximos años. Confiamos en que este primer encuentro en tierras rumanas no sea más que el punto de partida de otros muchos, abra las puertas al intercambio académico por medio de la colaboración en proyectos de investigación internacionales y afiance a un conjunto de investigadores que reclaman el sitio que les corresponde en el campo de los estudios áureos.

Francisco SÁEZ RAPOSO
Universitat Autònoma de Barcelona

Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach
Lopego de Vega
w czterechsetlecie wydania
1609-2009
(23 de marzo de 2009 · Universidad de Varsovia)
y otros eventos polacos

La vitalidad del hispanismo polaco es bien conocida por todos los que nos dedicamos a los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Un nutrido grupo de brillantes profesores (señalemos entre ellos a Kazimierz Sabik, a Urszula Aszyck, a Beata Baczyńska...) o jóvenes promesas, como Karolina Kumor, han dado nueva fuerza e interés a las iniciativas para conocer mejor una tradición cultural gozosamente compartida.

Frente a lo que ocurre en otros países, en Polonia, las piezas de Lope o Calderón no quedan reservadas a la actividad de los hispanistas.

TEATRO ACADÉMICO

Numerosos historiadores y teóricos del teatro conocen con rigor y método la comedia española y el auto sacramental, y pueden iluminar, desde perspectivas muy diversas, la escena y el drama barroco.

La conmemoración del IV centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* ha tenido un singular esplendor, fundado en obras sólidas, bien concebidas y ejecutadas, que nos recuerdan el “ascua de veras” de que habló Antonio Machado para aludir precisamente a los “incendios de teatro” del arte secentista.

La profesora Urszula Aszik se adelantó a los fastos centenarios con una espléndida edición, en traducción polaca, del *Arte nuevo: Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach*, publicada en una colección significativamente titulada *Theatroteka* (Gdansk, 2008). A los versos de Lope en lengua eslava precede un amplio y bien trazado estudio (pp. 6-84) que ofrece al lector las claves esenciales para entender cabalmente el agudo, ambiguo y escurridizo tratado de Lope. A desentrañar el significado de cada uno de sus versos se dedican cerca de cuarenta páginas de notas (pp. 101-138) y una solvente bibliografía tanto polaca como española. La portada presenta una magnífica reproducción de la portadilla-primer página de la obra en la edición madrileña de 1613. Un cuadernillo final recoge diversas ilustraciones sobre la figura y la obra de Lope de Vega. En suma, un precioso y manejable volumen, cuyo equivalente quisiéramos ver en muchos otros países.

La traducción de la profesora Aszyk volvió a las prensas como parte de la edición políglota del *Arte nuevo* que presentó el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 2009), junto a las versiones italiana, portuguesa, francesa, inglesa y alemana, debidas a notabilísimos hispanistas.

Entre la publicación de la edición polaca y la almagreña, el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia se sumó a la conmemoración del IV centenario del *Arte nuevo* con un simposio que se celebró el 23 de marzo de 2009. Salvo la ponencia inaugural, que me cupo el honor de pronunciar, el conjunto del simposio se desarrolló en polaco, ya que en él alternaron hispanistas, buenos conocedores de nuestra lengua, con estudiosos del teatro universal, que no tenían porque conocerla con la misma perfección. En conjunto se desarrollaron siete ponencias que abordaron aspectos diversos de la escena áurea.

La primera sesión del seminario se dedicó a *El “Arte nuevo” en el contexto del siglo XVII*, con aportaciones de Felipe B. Pedraza Jiménez (“El *Arte nuevo* de Lope de Vega en su cuarto centenario”), Beata Baczynska (“El *Arte nuevo* de escribir tragedias... Lope y Calderón

RESEÑAS DE CONGRESOS

sobre el castigo, la venganza y el crimen. Intertextualidad en el teatro español del Siglo de Oro”), Kazimierz Sabyk (“El *Arte nuevo* y el teatro cortesano de Lope de Vega) y Karolina Kumor (“*Teatro de los teatros* de Bances Candamo, o la última poética del Barroco español”). Se abordó, pues, la evolución del drama áureo desde el nacimiento de *Arte nuevo* hasta la reconsideración tardobarroca, ya en el reinado de Carlos II, sin olvidar la interesante presencia en los fastos cortesanos y la interacción del último Lope y los “pájaros nuevos”, que dio una década de singular grandeza a la tragedia española.

La segunda sesión se ocupó de *El “Arte nuevo” fuera de España*. La organizadora del evento, Urszula Aszyk disertó sobre “Los intentos de traducción del *Arte nuevo* hacer comedias y la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia”. Siguieron las investigaciones de la profesora Malgorzata Leyko, que trató de la obra de Lope “a la luz de los escritos de Ldwig Tieck y otros críticos alemanes, hasta 1830”, y de la profesora Dobrochna Ratajczakowa, que analizó el *Arte nuevo* “en el contexto de la preceptiva teatral europea”. Desde la minuciosa crónica del proceso de conocimiento y traducción del *Arte nuevo* hasta la percepción romántica (Lope como ariete antic Calderoniano, cuando Tieck o otros alemanes, que habían sido entusiastas de don Pedro, quisieron apartarse de la idolatría de los Schlegel), o la diversa valoración del “arte comercial”, creado por Lope y ambiguamente reconsiderado en distintos momentos de la historia cultural europea.

El seminario de marzo ha visto la luz de las prensas con admirable celeridad. Ya tenemos en nuestras manos el precioso volumen que recoge el conjunto de las ponencias con el mismo rótulo del encuentro: “*Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach*” *Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania* (Warszawa, 2009). Mi ponencia aparece en traducción de Katarzyna Górna, a la que agradezco su generosa dedicación a esta tarea. El volumen, con cuidadas ilustraciones en color, forma parte de la prestigiosa “Biblioteka Iberyjska”.

No ha descansado el hispanismo polaco en este año de 2009. Del 21 al 25 de setiembre el infatigable Kazimierz Sabik convocó un amplio congreso internacional dedicado a *La cultura del Barroco español e Iberoamericano y su contexto europeo*. Contó con el apoyo del Instituto Cervantes, en cuya sede se desarrollaron muchos de los actos, y de la Embajada de España. Numerosos investigadores del mundo hispánico, luso-brasileño y europeo se reunieron en Varsovia para tratar de la “música, pintura y poesía”, del *Arte* y de las artes en los vastos dominios de los imperios ibéricos del siglo XVII. No faltaron aportaciones entorno al *Arte nuevo* y al teatro de Lope y Calderón.

TEATRO ACADÉMICO

En las sesiones del congreso se presentó el libro *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Kazimierz Sabik* (Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009). En él encontrará el lector notabilísimas aportaciones de eminentes hispanistas como Miguel Ángel Garrido Gallardo, Aurelio González, María Grazia Profeti, Ignacio Arellano, Laura Dolfi, Javier Huerta Calvo, Piedad Bolaños, José María Díez Borque, Ciriaco Morón, Sebastián Neumeister... hasta veintitrés artículos, que analizan la obra cervantina y calderoniana, el espectáculo barroco y la prosa entre los dos siglos que forman nuestra Edad de Oro.

En estos días nos llega la noticia de la edición, a cargo de la ilustre calderonista Beata Baczyńska, de la versión bilingüe de *El príncipe constante*, en su original español y en la romántica traducción de Juliuz Slowacki. El estudio preliminar aborda las estrechas relaciones de la tragedia calderoniana y la vida teatral polaca, que tuvieron su más notable presencia internacional en el espectáculo del *Teatr Laboratorium* de Wrocław, dirigido por Jerzy Grotowski. Está prevista la presentación del libro en Madrid (dentro de las actividades del Teatro Español y la Embajada de Polonia en España) para el 26 de noviembre.

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

**El Arte nuevo de hacer comedias y la escena.
XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro**

Bajo el título "El Arte nuevo de hacer comedias y la escena" se celebraron, del 7 al 9 de julio de 2009 en el Palacio de Valdeparaíso, las XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. La conmemoración del IV centenario de la publicación del *Arte nuevo de Lope de Vega* sirvió de pretexto para desarrollar estas jornadas de teatro, de ya larga tradición, organizadas por la Universidad de Castilla-La Mancha, en la que filólogos, actores y directores departen acerca del mundo de la escena. Y hablando de teatro y de Lope, nada más indicado que abordar la crónica de este encuentro dividiéndolo en tres jornadas, como cualquier comedia que se precie.

La primera comenzó el martes 7 de julio con la bienvenida y la entrega de documentación a los más de 150 participantes inscritos. La inauguración oficial corrió a cargo don Rafael González Cañal, director

RESEÑAS DE CONGRESOS

del Departamento de Filología Hispánica y Clásica de la UCLM y codirector de las jornadas junto con don Felipe Pedraza, catedrático de Literatura de la UCLM, y contó con la presencia de don Emilio Hernández, director del Festival de Almagro; don Luis Maldonado, alcalde de Almagro, y don José Domingo Delgado, miembro de la sociedad Don Quijote 2005.

La sesión inaugural recayó en el actor Emilio Gutiérrez Caba, que repasó los versos de la preceptiva del Fénix y los aplicó a su larga experiencia en el mundo del teatro en "Un actor de hoy ante el *Arte nuevo*". Tras la visita al corral de comedias, se retomó la actividad académica con la sección "Libros en escena", estrenada un par de años antes, en la que se presentó *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del monstruo de la naturaleza* de Felipe Pedraza, publicado por EDAF (2009), y la edición políglota del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (SECC, 2009), prologado y anotado en castellano también por el profesor Pedraza, con las correspondientes traducciones al italiano, portugués, francés, inglés, alemán y polaco.

La tarde se inició con la ponencia del profesor Javier Huerta Calvo, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, quien habló de Lope y su preceptiva en relación con los entremeses en "El teatro breve, la escena y el *Arte nuevo*", y acabó con doña Rosa Navarro Durán, catedrática de la Universidad de Barcelona, que trató sobre el decoro que deben guardar los criados en "*El lacayo no trate de cosas altas: ¿imagen de la verdad?*".

La segunda jornada, la del miércoles día 8 de julio, se inició con la intervención de Jesús Pérez Magallón, profesor de la McGill University, que abordó las difíciles relaciones, entre la admiración y la envidia, de los dos grandes genios de la literatura española en "Cervantes y Lope: drama y escena"; y con el coloquio el "Arte nuevo de dirigir comedias en este tiempo", en el que intervinieron los directores de teatro Manuel Canseco, Eduardo Vasco y Ernesto Caballero. Cada uno expuso, desde su experiencia —más calderoniana o más lopista, según el caso—, cómo un director actual afronta la puesta en escena de un clásico.

Tras la pausa se retomaron las actividades con el coloquio sobre la representación que se había visto la noche anterior en el corral de comedias: *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de la compañía Micomicón. Los asistentes pudieron conversar con su directora, Laila Ripoll, y el actor Marcos León Fernández. La sección "Libros en escena" puso fin a las actividades de la mañana. Doña Mar Zubieta, jefa del departamento de publicaciones y actividades culturales del INAEM, presentó las últimas producciones de la Compañía Nacional de Teatro

TEATRO ACADÉMICO

Clásico: *La estrella de Sevilla* (CNTC, 2009), *Clásicos sin fronteras* (2 vols., CNTC, 2008) y *Clásicos entre siglos* (CNTC, 2009).

Las relaciones entre los manuscritos y la puesta en escena fueron abordadas por la tarde por la profesora doña Margaret Greer, de la Duke University, en la ponencia titulada "El arte nuevo de leer manuscritos y sus implicaciones escénicas". A continuación el profesor José María Díez Borque, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, habló de la comercialización de las comedias del Fénix en "Lope, el *Arte nuevo* y la venalidad de la comedia", y marcó el final de esta segunda jornada.

La tercera, la del jueves 9 de julio, comenzó con la intervención de Héctor Urzáiz, profesor de la Universidad de Valladolid, cuya ponencia versó sobre "El arte nuevo de censurar comedias en tiempos de Lope", a propósito de los versos en los que el Fénix se refiere en su *Arte* a la censura, vivida en sus propias carnes, y al modo de sortearla. Por su parte, Francisco Javier Díez Revenga, catedrático de la Universidad de Murcia, tendió un puente entre la preceptiva del dramaturgo madrileño y la estética de comienzos del siglo XX en "El *Arte nuevo* y la Generación del 27: filología y escena". Tras un breve descanso, se reanudaron las sesiones con el coloquio sobre la representación de la noche anterior en el Hospital de San Juan, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega. En esta ocasión, Pepa Pedroche y Eva Rufo tuvieron a bien explicar sus experiencias sobre el espectáculo y someterse a las preguntas del público. Con la sección "Libros en escena" se cerraron las actividades de la mañana. Doña Teresa Ferrer, catedrática de la Universidad de Valencia, presentó el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Reichenberger, 2008), base de datos sobre los actores del siglo XVII y parte del XVIII.

La sesión de la tarde correspondió al director del Festival de Almagro, Emilio Hernández, que, en "Reflexiones de hoy sobre el *Arte nuevo* y la escena", abordó su propia experiencia como hombre de teatro a la luz de los consejos que el Fénix había dejado expuestos en su preceptiva. El acto de clausura corrió a cargo de Felipe Pedraza, que resumió y evaluó lo que había sido este encuentro filológico-dramático y expresó su esperanza en un próximo reencuentro en julio de 2010. El vino de honor puso el punto final a las XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro.

Teresa JULIO
Universitat de Vic

RESEÑAS DE CONGRESOS

Congreso Internacional
“400 años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega.
XIV Congreso de la Asociación Internacional de
Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro”.
Olmedo 20-23 de julio de 2009.
Directores: Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal

En julio de 2009, la villa de Olmedo se convirtió por unos días en una de las sedes de congregación de los hispanistas cuyos intereses versan, especialmente, sobre el teatro del Siglo de Oro. Con motivo de la celebración del cuarto centenario del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega y coincidiendo con la cuarta edición del Festival de Teatro Clásico de Olmedo, el congreso fue organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Festival de Olmedo Clásico, el Ayuntamiento de Olmedo, la Universidad de Valladolid y la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (aitenso). Reuniendo a especialistas provenientes de 17 países de Europa (Alemania, Austria, Croacia, España, Francia, Inglaterra, Italia, Polonia, Rumanía), las Américas (Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, México), Asia (Japón) y África (Senegal), las actividades se desarrollaron en torno a ocho plenarios y dos mesas redondas, acogiendo además 113 comunicaciones y tres sesiones de presentación de proyectos y publicaciones. La presencia de editoriales como Iberoamericana · Vervuert, Reichenberger o Academia del Hispanismo aportó el toque lectivo del congreso, convirtiendo las pausas entre las sesiones en pequeñas tertulias literarias partiendo de los libros consultados. Y por las tardes, las agradables y entretenidas puestas en escenas de algunas de las obras del teatro áureo, completaron el cuadro de un congreso dinámico y ameno.

El primer día trajo consigo, además de las dos primeras sesiones paralelas de trabajo, las plenarios de Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona. Real Academia Española), que versó sobre “*Puesto ya el pie en el estribo* o la lírica del *Arte Nuevo*”, Alfredo Hermenegildo (Universidad de Montreal), que construyó su discurso entorno a “La alteración de la historia o el mito burlado: *El caballero de Olmedo*” y Felipe Pedraza (Universidad Castilla-La Mancha), que se centró en su conferencia en “Precisiones sobre el *Arte Nuevo*: la academia del conde de Saldaña”. En la sección dedicada a la presentación de proyectos, Carmen Jiménez Sanz (Casa Museo Lope de Vega) habló sobre “La morada del Fénix de los Ingenios: La Casa Museo de Lope de Vega, Madrid”; Alejandro García Reidy presentó el *Diccionario biográfi-*

TEATRO ACADÉMICO

co de actores de teatro clásico español, que en el año 2008 publicó la Editorial Reichenberger, mientras que María Luisa Lobato (Universidad de Burgos) y Beata Baczynska (Universidad de Wroclaw, Polonia) expusieron sus consideraciones a cerca de las Comedias de Agustín Moreto, libro publicado el año pasado por la misma Editorial Reichenberger. La jornada se cerró con la puesta en escena de la divertida *Viuda valenciana* de Lope de Vega, interpretada por la Compañía Teatros de la Generalitat Valenciana y dirigida por Vicente Genovés.

El 21 de julio se abrió con las sesiones 3 y 4 de trabajo, seguidas por la presentación de los proyectos editoriales *Olmedo Clásico*, a cargo de Pedro Conde Parrado, director del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid y las publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, comentadas por Mar Zubieta (CNTC). Por la tarde, después de otras dos sesiones paralelas de comunicaciones, se pudieron presenciar las ponencias de Melchora Romanos (Universidad Buenos Aires), "*Lo cómico y lo trágico mezclados. Sobre los modos en que el gusto por la comicidad muda los preceptores*" y Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia), con "*El Arte nuevo y las preceptivas teatrales del siglo XVIII*". Finalmente, acabamos con la magnífica adaptación de *Fuenteovejuna*, llevada a cabo por la compañía japonesa Ksec-Act, bajo la dirección de Kei Jinguji, un acercamiento distinto a la obra y quizás sorprendente por la descolocación y recomposición de la materia dramática. Los japoneses habían sorprendido anteriormente al público con el montaje sobre *La Celestina* o la adaptación de la *Numancia* de Cervantes.

El 22 de julio estuvo prevista la asamblea general de la AITENSO que concluyó con la elección de nuestro colega Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha) como nuevo presidente de la asociación. Después de la asamblea, se reanudaron las sesiones de trabajo, al cabo de las cuales, Evangelina Rodríguez (Universidad de Valencia) presentó su ponencia sobre "*Ortega y los dos teatros: entorno al Arte nuevo*", seguida por la mesa redonda *Recuperar, adaptar, representar a los clásicos* a la que acudieron, bajo la coordinación de Luciano García Lorenzo (CSIC. Madrid), Eduardo Vasco (Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico), Helena Pimienta (Directora de Ur Teatro) y Fernando Urdiales (Director del Teatro Corsario).

El último día aportó al congreso, además de las ya habituales sesiones paralelas de comunicaciones, la presentación de algunos interesantísimos proyectos editoriales y de investigación, como la edición de las Obras dramáticas completas de Juan Ruiz de Alarcón, un interesante proyecto expuesto por Ysla Campbell (Universidad Autónoma de

RESEÑAS DE CONGRESOS

Ciudad Juárez), el proyecto Manos teatrales, coordinado por Margaret Greer (Universidad Duke) que se plantea la digitalización de los manuscritos teatrales de "Early Modern Spain" y el no menos interesante y ambicioso proyecto dirigido por George Peale (Universidad Estatal de California, Fullerton), relativo a la publicación de las Obras de Luis Vélez de Guevara. El congreso sobre *El arte nuevo* acabó con la ponencia "Los escenarios del *Arte nuevo de hacer comedias*", presentada por César Oliva (Universidad de Murcia) y Antoni Tordera (Universidad de Valencia), y con la obra *El sueño de Cosme Pérez*, a cargo de la compañía Festivales Clásicos, bajo la dirección de Ascensión Rodríguez.

La excelente elección de los ponentes, así como la acertada selección de las comunicaciones, las obras de teatro, las presentaciones de proyectos: y los debates constituyen en su conjunto la razón fundamental del éxito de este congreso sobre el *Arte nuevo* de Lope, que a lo largo de este año fue celebrado en muchos países de todo el mundo. El camino de Lope encontró en Olmedo una familiar e importante posada, dando paso a una acertada y entretenida celebración del Fénix de los Ingenios.

Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
Academia Rumana, Craiova

Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore.
Teoría y praxis del teatro alrededor del "Arte Nuevo",
Florenca, 19-24 de octubre de 2009

En la magnífica ciudad de Florenca, se celebró del 19 al 24 de octubre de 2009 una de las citas importantes de los hispanistas, cuyos estudios versan sobre el Arte nuevo de Lope. Una cita a la que acudimos con la mente y el corazón abiertos para disfrutar plenamente de una experiencia científica maravillosa. El primer día transcurrió entre la conferencia plenaria de Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia) "Sin coturno y teatro el recitante": el actor desde Lope, que se llevó a cabo en el Aula Magna de la Universidad de Florenca, una sesión de ponencias a cargo de Fernando Romo Feito (Universidad de Vigo), Reglas para los espectadores en los comentaristas del Quinientos, Ysla Campbell (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez), Los privados alarconianos: la pintura de las costumbres del siglo, Alessandro Cassol (Universidad de Milán), "Mostri di varie specie". Las comedias en colaboración y el público de su tiempo, Francisco

TEATRO ACADÉMICO

Domínguez Matito (Universidad de La Rioja), "De mi acento enamorado", variaciones en torno a un motivo de la comedia nueva y la conferencia plenaria de Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha), quien expuso sus ideas a cerca de "El arte nuevo" en las Rimas en el espléndido palacio Medici Riccardi. La jornada concluyó con la lectura del Arte nuevo por dos de los estudiantes de la Universidad de Florencia, Alice Toracca y Stefano Vitali, el concierto de Eva Mebellini y Andrea Angeli y la exposición de Amabel Míguez.

La segunda jornada fue abierta por la conferencia plenaria de Maria Teresa Cattaneo (Universidad de Milán), quien debatió sobre *Como ha de ser un público (desde Lope a Goldoni)*. A esta brillante intervención, le siguieron a lo largo del día tres sesiones de ponencias, que presentaron distintos aspectos de la actividad lopista, desde las dedicatorias de Lope, el teatro de cámara, los casos de honra en las comedias hagiográficas hasta los rasgos de las comedias históricas de Lope o los refranes en las comedias del Fénix: Francisco Sáez Raposo (Universidad Autónoma de Barcelona), *El otro "Arte nuevo": cuestiones de preceptismo dramático en las dedicatorias de las comedias de Lope de Vega*, Marcella Trambaioli (Universidad del Piamonte Oriental, Vercelli), *"Aquí senado se acaba...": normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega*, Natalia Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Barcelona), *Los "casos de la honra" en la comedia hagiográfica de Lope: más allá del "Arte nuevo"*, Florence d'Artois (Casa de Velázquez, Madrid), *La tragedia lopesca y su "público modelo": entre tragedia "populista" y tragedia cortesana*, Sara Pezzini (Universidad de Pisa), *"No traya la Escritura": trasgressioni dell' "Arte Nuevo" nel teatro di Luis de Góngora*, N. Lepri (Universidad de Florencia), *"Pase en el menos tiempo que ser puede". Le unità ne "Los empeños de seis horas" di Antonio Coello*, Oana Andreia Sambrian-Toma (Academia Rumana, Craiova), *"Mimesis e imitatio": el recorrido de la tragicomedia de carácter histórico en la España del Siglo XVII: "El prodigioso príncipe transilvano"*, Roberta Alviti (Universidad de Roma 'La Sapienza'), *Aproximación a un censo de los refranes en las comedias lopescas: las comedias de ambientación campesina*.

El tercer día del seminario trajo consigo la conferencia plenaria de Laura Riccò (Universidad de Florencia), que versó sobre *Minotauri, centauri, ermafroditi: generi misti in Italia*. A esta interesante disertación, le siguieron las sesiones de comunicaciones, que dibujaron el contorno de un excelente ámbito abierto al debate: M. Pieri (Universidad de Siena), *Veglie, giochi, ascolti in piazza e in sala: esperienze dello spettatore rinascimentale*, M. A. Bartoli Bacherini (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), *La preparazione di uno spettacolo teatrale musicale cortigiano del*

RESEÑAS DE CONGRESOS

'600: "Il Corago", Elena E. Marcello (Universidad de Castilla - La Mancha), *El arte cómico. La defensa de tres profesionales: Lope, Barbieri y Perrucci*, Debora Vaccari (Universidad de Roma 'La Sapienza'), "Las mudanzas de fortuna" di Don Beltrán de Aragón e Cola di Rienzo nella "Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores" (1612), M. S. del Río Zamudio (Universidad de Udine), "El divino portugués, San Antonio de Padua" di Juan Pérez de Montalbán: aspetti linguistici, M. Graziani (Universidad de Florencia), "Hospital das letras" di D. Francisco Manuel de Melo. Un esempio di teoria e prassi nel teatro portoghese del '600, B. Tejerina (Universidad de Roma Tre), *Perplejidades moratinianas ante la actitud del espectador italiano*, M. Bertacca (Universidad de Pisa), *L'arte "per piacere" nella Spagna del '600 e nell'Italia dell'800. Il pubblico e la mercificazione dell'oggetto artistico*, A. F. Ivaldi, *Ut varietur: scene genovesi per "Norma" di Bellini (1848)*.

Con la plenaria de Pierre Civil (Universidad de la Sorbona, *Comedia e iconografía*), se iniciaron los vivos debates del cuarto día de este tan logrado seminario. Las siguientes ponencias versaron sobre distintos aspectos de la literatura europea, desde el teatro francés de los siglos XVI-XVII hasta el *Adieu* de Honoré de Balzac: J. C. Garrot Zambrana (Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance-Université de Tours), *Hacia el "Arte nuevo": indeterminación genérica en las "comedias" del siglo XVI. El caso de "Las ferias de Madrid"*, M. Lombardi (Universidad de Florencia), *Norme per lo spettacolo /Norme per lo spettatore nel teatro francese del Sei-Settecento*, B. Innocenti (Universidad de Florencia), *Il "Galateo dei teatri" (1836)*, A. Fierro (Universidad de Florencia), *Lo spettacolo nel testo: "Adieu" di Honoré de Balzac*, C. Fossi (Universidad de Florencia), *"Théâtre et Pouvoir en Occident" di Jean-Luc Lagarce: "normes" et "écarts" drammaturgici sulla scena del Novecento francese*, G. Sogos (Universidad de Florencia), *La funzione del sogno nell'opera di H. Von Kleist "Kätchen Von Heilbronn"*, E. Terigi (Universidad de Florencia), *Reiner Maria Rilke scrive ad un'attrice. "Mia gentile signorina..."*, S. Polverini (Universidad de Florencia), *"El canto de la rana" di José Sanchis Sinisterra: actualización de uno stereotipo*.

El 23 de octubre, Fausta Antonucci (Universidad de Roma Tre) debatió sobre "Lo trágico y lo cómico mezclado", mientras que las demás ponencias eligieron concentrarse entorno a la repartición del argumento del drama en el teatro comercial, el gusto del público, Lope de Vega en la Venecia del Seiscientos etc.: P. Vescovo (Universidad de Venecia), *"Y en tres actos de tiempo le reparta": "sujeto", "asunto", bipartizione dell'argomento e tripartizione temporale del dramma nel teatro commerciale tra Italia e Spagna*, A. Tedesco (Universidad de Palermo), *"Capriccio", "Comando"*,

TEATRO ACADÉMICO

“Gusto del pubblico e “Genio del luogo” nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento, D. Simini (Universidad de Salento, Lecce), *Giacinto Andrea Cicognini e l’Arte nuovo*, S. Vuelta García (Univ. di Firenze), *Lope de Vega en la Venecia del Seicento*, N. Michelassi (Scuola Normale Superiore, Pisa), *Viaggio nei paratesti della librettistica veneziana del Seicento*, N. Badolato (Universidad de Bologna), *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani*, L. Bianconi e S. E. Stangalino (Universidad de Bologna), *Il “Xerse” di Nicolò Minato e “Lo cierto por lo dudoso” di Lope de Vega*,

A. Ulla Lorenzo (Universidad de Santiago de Compostela), *Teoría y práctica en torno a la duración del espectáculo teatral en el siglo XVII: la mirada de los embajadores toscanos*, D. Corsi (Universidad de Florencia), *Il ruolo dello spettatore nel teatro di F. T. Marinetti e F. García Lorca: “Il Suggestore nudo” e “El público”*.

En la última jornada se presentaron las ponencias de G. Tentorio (Universidad de Florencia), *Il Teatro d’Arte di Karolos Koun in Grecia*, F. Fastelli (Universidad de Florencia), *Il Gruppo 63 e il teatro: importazione di modelli e prodromi del nuovo teatro italiano d’avanguardia* y S. Manfrida (Universidad de Florencia), *Fra sperimentalismo e “tradizione creatrice”: l’esperienza del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia*, mientras que la plenaria de clausura del seminario florentino corrió a cargo de Silvia Monti (Universidad de Verona), *Tra teatro d’élite e teatro di massa: l’arte nuovo de hacer comedias” negli anni Venti e Trenta del Novecento*.

En suma, *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore* fue un maravilloso y muy logrado seminario, que nos brindó la oportunidad a los que participamos de asistir a un vivo e interesante debate intercultural, que demostró una vez más la universalidad del *Arte nuovo* de Lope. La estupenda hospitalidad y excelente quehacer organizativo de Maria Grazia Profeti y Katerina Vaiopoulos nos regalaron una feliz y amena estancia florentina, de la que me llevo el mejor de los recuerdos.

Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
Academia Rumana, Craiova

VI

CODA

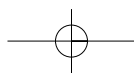
Al cierre de este primer número de *Hispania felix* Actividades anunciadas en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*

Como ya sabe el lector de este número de *Hispania felix*, el IV centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* nos ha proporcionado la oportunidad de trazar numerosas reflexiones críticas sobre esta obra y el complejo universo artístico del teatro del Siglo de Oro español, es decir, sobre la creación del teatro moderno.

En muchas universidades y centros de investigación histórica han surgido múltiples iniciativas para conmemorar este acontecimiento. Hace ahora dos años, en noviembre de 2007, con ocasión del congreso internacional *Estudio y edición del teatro del Siglo de Oro*, a que nos convocó el grupo ProLope de la Universidad Autónoma de Barcelona, algunos profesores (inicialmente Maria Grazia Profeti, Felipe B. Pedraza, Ignacio Arellano y Germán Vega) nos conjuramos para promover, cada uno por su cuenta y riesgo pero con espíritu de camaradería y vocación de apoyo mutuo, diversos actos en homenaje a Lope de Vega y su moderna preceptiva. Todos los presentes en aquella reunión hemos contribuido en la medida de nuestras fuerzas a convertir en realidad lo pactado. Y muchos otros que no se encontraban en Barcelona en aquel momento también lo han hecho.

Este número de *Hispania felix* da cuenta de la mayor parte de las iniciativas (congresos, seminarios, simposios, ediciones y estudios) que se han desarrollado en torno al centenario. Naturalmente, más de una habrá escapado a nuestras pesquisas o no habrá tenido el tratamiento adecuado. Son gajes inescapables de este oficio de cronista de eventos.

Aunque este año conmemorativo está viviendo sus últimas semanas, todavía quedan por celebrar algunos encuentros de los que tenemos noticia.



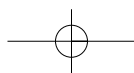
CODA

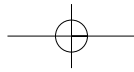
La fortuna ciega y diversas circunstancias administrativas han determinado que dos de los congresos de mayor relieve coincidan en fechas. Los días 23 y 24 de noviembre (víspera de san Lope de Vega) se nos anuncia un congreso internacional, organizado por el GRISO, de la Universidad de Navarra, bajo el título de *El "Arte nuevo" de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Cuenta este encuentro con el apoyo de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Reunirá a una quincena de estudiosos que contrastarán el texto y las ideas del opúsculo lopesco con la práctica y la teoría del teatro áureo. Inaugura las sesiones Miguel Ángel Garrido Gallardo con una ponencia en torno a "El *Arte nuevo de hacer comedias: quæstiones disputatae*, hoy" y la cierra Ignacio Arellano, director del congreso, con su disertación sobre "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en la comedia del Siglo de Oro".

Para los días 23, 24 y 25 de noviembre, el profesor Javier Huerta Calvo y su flamante Instituto del teatro de Madrid (adscrito a la Universidad Complutense) convocan un encuentro sobre el *Arte nuevo*. El apoyo específico para este congreso le llega desde el INAEM (Ministerio de Cultura). En nombre de la institución patrocinadora intervendrá Cristina Santaolara. La conferencia de apertura correrá a cargo de Luciano García Lorenzo. Tras ella se desarrollarán diez sesiones en las que se abordarán por diversos especialistas la presencia de Lope en el cine, los dramaturgos de hoy ante Lope, el verso y su dicción dramática, los clásicos en los festivales, los clásicos en el repertorio de la Compañía Nacional, un coloquio sobre *¿De cuándo acá nos vino?* y otros sobre la dirección de los textos áureos. Dos de las sesiones estarán específicamente dedicadas al *Arte nuevo*: "El *Arte nuevo* y la edición de los clásicos", en homenaje a Juana de José Prades, y "Aspectos prácticos y teóricos del *Arte nuevo*". Cerrará el congreso el director británico Laurence Boswell. Junto a los debates y conferencias, se ofrecerán las representaciones de *Los comendadores de Córdoba*, por la Compañía AlmaViva Teatro, y *¿De cuándo acá nos vino?*, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Un formato menor presentan dos seminarios convocados por las universidades de Castilla-La Mancha y de Alicante.

Los días 30 de noviembre y 1, 2 y 3 de diciembre, las profesoras Milagros Rodríguez Cáceres y Elena Marcello, del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigen un "seminario interfilológico y artístico" sobre *El arte de la comedia*. Analizará aspectos de la comedia, desde el siglo XVII a nuestros días, en dos países que la han cultivado con notable fortuna: Italia y España. Para ello, contarán con hispanistas, latinistas e italianistas y con la aportación de algunas figuras notables del teatro de





CODA

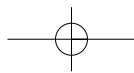
nuestros días, como Adriano Iurisevich, que ofrecerá su conferencia-espectáculo en torno a los personajes de la *commedia dell'arte*, el director Ángel Facio y el dramaturgo José Luis Alonso de Santos.

La Universidad de Alicante ha organizado un seminario para el día 2 de diciembre de 2009, coordinado por José Manuel González y José María Ferri, bajo el título *Lope de Vega y sus contemporáneos ingleses*. Cuatro conferenciantes, entre los que se encuentra la ilustre hispanista Susan L. Fischer, abordarán cuestiones relativas con el concepto de la tragedia, las modernas representaciones de Lope y Shakespeare, o las lecciones del *Arte nuevo* para nuestros días.

Junto a los encuentros reseñados, se prevén también varias publicaciones que aparecerán en los días en que se celebra el aniversario de Lope de Vega. La Compañía Nacional de Teatro Clásico presentará el número 25 (doble en este caso) de su prestigiosa revista *Cuadernos de teatro clásico*. Se titula *El teatro según Lope de Vega*. Reúne cerca de trescientos textos con reflexiones, noticias y comentarios sobre el drama y la escena salidos de la pluma del Fénix de los ingenios españoles. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres se han encargado de seleccionar, editar y estudiar estos opúsculos. Mar Zubieta y su equipo han seleccionado las imágenes escénicas que ilustrarán el volumen. Los textos se han ordenado con un criterio orgánico, de modo que el lector encontrará reunidos los que tratan sobre el concepto de la comedia, sobre el oficio de escribir (con las polémicas sobre los derechos de autores, los memorillas...), la vida teatral, los comentarios sobre actores de su tiempo, los documentos sobre los amores de Lope con mujeres ligadas al mundo de la farándula, sus elogios y críticas a dramaturgos contemporáneos... Se cierra la antología con una selección de la "comedia del teatro": *Lo fingido verdadero*.

La colaboración de tres instituciones (el Teatro Español de Madrid, la Universidad de Castilla-La Mancha y la Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales) hará posible que el año del centenario cuente con la edición facsimilar de las tres ediciones del *Arte nuevo* que Lope pudo ver y controlar (aunque lo hiciera de forma laxa): las madrileñas de 1609, 1613 y 1621. Cuida de la reproducción Melquíades Prieto Santiago. El estudio preliminar y la edición crítica que acompaña a los facsímiles se deben a Felipe B. Pedraza Jiménez. El resultado será un diminuto volumen en dieciseisavo, el mismo formato de las ediciones secentistas, que —confiamos— encantarán al estudioso y al aficionado.

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha



**SOBRE EL PROCESO DE RECEPCIÓN Y EVALUACIÓN
DE ARTÍCULOS PARA
*HISPANIA FELIX***

HISPANIA FELIX

recibe y publica sólo contribuciones originales y de relevancia para la investigación, de acuerdo con los criterios de novedad, rigor metodológico, articulación expositiva, bibliografía significativa y actualizada, pulcritud formal y claridad del discurso.

La revista envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores expertos en el campo (pertenecientes o no a nuestro Comité científico), los cuales emiten su informe en un plazo máximo de cuatro semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, *Hispania felix* solicita un tercer informe. Sobre esos dictámenes, se decide rechazar, aceptar, o solicitar modificaciones al autor o autora. Los autores reciben una notificación detallada donde se expone el contenido de los informes originales, íntegros o en parte, pero siempre de forma anónima. Desde el momento de la recepción de la evaluación, los autores disponen de un plazo máximo de cuatro semanas para la revisión final de su trabajo.

✍

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

ARTÍCULOS Y RESEÑAS

1. Los artículos han de ser originales e inéditos, en español, inglés o en francés, de una extensión máxima de 30.000 caracteres aproximadamente (incluidos espacios, notas a pie de página, citas sangradas y bibliografía).

2. Los artículos han de ir acompañados de A) un resumen en inglés de unas 70 palabras, B) cinco palabras clave, y C) datos del autor o autora, indicando su dirección postal, correo electrónico y vinculación institucional.

3. La reseñas y las crónicas de congresos, en español o en inglés, serán de una extensión máxima de 10.000 y 7.000 caracteres respectivamente (sin notas a pie de página ni citas sangradas).

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

4. Las citas bibliográficas serán incorporadas en el cuerpo del texto o en las notas a pie de página, entre paréntesis, según el modelo anglosajón: (Autor, año: página) (Pedraza, 2009: 75).

5. Se prescindirá de fórmulas como loc. cit., op. cit., id., ibidem o semejantes.

BIBLIOGRAFÍA FINAL

6. La bibliografía irá siempre al final.

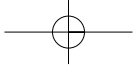
7. Las referencias bibliográficas serán completas, indicando todos los datos necesarios a la investigación literaria, tal como se expone en los ejemplos siguientes:

MONOGRAFÍAS Y VOLÚMENES COLECTIVOS

Apellido, Nombre desarrollado (año), Título del libro en cursiva, Lugar de edición, Editorial.

Apellido, Nombre desarrollado / Apellido, Nombre desarrollado (año), Título del libro en cursiva, Lugar de edición, Editorial.

Apellido, Nombre desarrollado (ed.) (año), Título del libro en cursiva, Lugar de edición, Editorial.



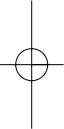
CONTRIBUCIONES EN VOLÚMENES COLECTIVOS

Apellido, Nombre desarrollado (año), "Título del artículo entre comillas", en Nombre desarrollado y Apellido del editor (ed.), Título del libro en cursiva, Lugar de edición, Editorial (página inicial-página final).

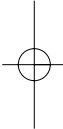
ARTÍCULOS EN REVISTAS

Apellido, Nombre desarrollado (año), "Título del artículo entre comillas", Título de la revista en cursiva, Lugar de edición, Editorial (página inicial-página final).

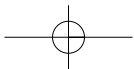
DOCUMENTOS EN INTERNET



Apellido, Nombre desarrollado (año), "Título del documento entre comillas", en [http: / /www. \[url completo\]](http://www.[url completo]) (fecha en que se visitó la página).



ENTREGA DE MATERIALES

- a) El contenido textual de los manuscritos ha de entregarse en formato word o compatible.
 - b) El contenido gráfico (esquemas, gráficos, tablas, cuadros cronológicos, etc.) de los manuscritos ha de entregarse en formato de imagen jpeg.
 - c) El contenido ilustrado (pintura, fotografías, ilustraciones, etc.) de los manuscritos ha de entregarse en formato de imagen jpeg.
- 



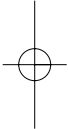
II
CONVOCATORIA

Hispania Felix
Revista hispano-rumana de los Siglos de Oro

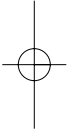
2010

VIAJES Y VIAJEROS EN EL SIGLO DE ORO

Ignacio Arellano (ed.),
director del GRISO



Con este segundo número queremos centrarnos en el viaje percibido desde distintos puntos de vista: el viaje-aventura, el viaje-descubrimiento, el viaje como experiencia espiritual e iniciática, como percepción del otro y como reflexión de la imagen de una época, la de los Siglos de Oro, a través de sus trotamundos.



Fecha límite para recepción de artículos, reseñas y crónicas:
1 de octubre de 2010

Los interesados deberán remitir sus contribuciones
a las siguientes direcciones:

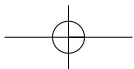
Dirección
Oana Andrea Sambrian-Toma
sambriantoma@gmail.com · oana_sambrian@yahoo.es

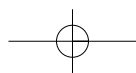
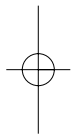
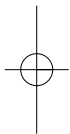
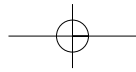
* * *

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
de la Academia Rumana de Craiova

&

Editorial Academia del Hispanismo







HISPANIA FELIX

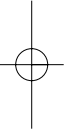
Number 1

SUMMARY

INTRODUCTION

Gateway for a New Hispanic Review
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ

· 15 ·



Pintar de aquel siglo las costumbres: Hispania Felix,
the First Hispano-Romanian Review of the Spanish Golden Age
Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA

· 17 ·



ABSTRACTS

Authors, Academic Address, Titles, Abstracts & Key Words

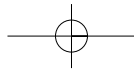
· 19 ·

**I
DIALOGUES**

“Sustento, en fin, lo que escribí”:
The Destiny of the Spanish Golden Theatre:
Interview with Germán Vega García-Luengos
Interview by Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA

· 27 ·





SUMMARY

II
STUDIES

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Philanthropy and Painting in Lope de Vega: Lope and Apeles
· 39 ·

María del Pilar CHOUZA-CALO
Lope de Vega's Letters: A Commentary on Love and Sexuality
Against the Backdrop of Post-Tridentine Spain
· 67 ·

Manuel PÉREZ MARTÍNEZ
About the Questionable Attribution of Two of the *Catorce romances a la*
pasión de nuestro Señor Jesucristo to Lope
· 79 ·

Xulio PARDO DE NEYRA
Phallogentrism and Seminal Sublimation in the Novel of Captivity:
Guzmán el Bravo by Lope de Vega
· 95 ·

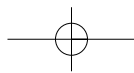
Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA
Images of the Sun and the Moon in *Las fortunas de Diana*
· 123 ·

Teresa JULIO
Castelvines y Monteses and the *New Art of Writing Plays*
· 137 ·

María José CASADO
The New Art of Writing Plays "in the Mirror":
The Burlesque Comedy during the Golden Age
· 151 ·

III
EX LIBRIS ANTIQUIS

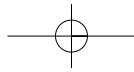
Alfonso CHACÓN, *Historia Utriusque Belli Dacici a Traiano Caesare*
Gesti, Romae, Ex Typographia Iacobi Mascardi, 1616
(Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA)
· 169 ·



SUMMARY

IV
FRESH INK
 · 173 ·

- Javier RUBIERA FERNÁNDEZ, *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)* (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ), 173.
- Félix LOPE DE VEGA, *Comedias. Parte VII*. Coordinación de Enrico di Pastena (Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA), 175.
- Félix LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Edición políglota: castellano, italiano, portugués, francés, inglés, alemán y polaco (Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA), 178.
- Ana María PORTEIRO CHOUCIÑO, *Del monte sale quien el monte quema*, de Lope de Vega. Edición crítica y estudio (Pedro CONDE PARRADO), 180.
- Felipe B. PEDRAZA, Lope de Vega. *Vida y literatura / Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza"* (Elena E. MARCELLO), 187.
- Xavier TUBAU, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego Colmenares* (Elena E. MARCELLO), 189.
- Xavier TUBAU (ed.), *"Aún no dejó la pluma". Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Javier GARCÍA RODRÍGUEZ), 193.
- Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Lope de Vega, genio y figura* (Ángel NAVAS RODRÍGUEZ), 197.
- Fausta ANTONUCCI (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega* (María Luisa LOBATO), 199.
- Carmen MARCHANTE MORALEJO, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII* (Elena E. MARCELLO), 202.
- Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006* (Alba URBAN), 206.
- Frederick A. DE ARMAS, Luciano GARCÍA LORENZO, Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS (eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio* (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ), 209.
- Luciano GARCÍA LORENZO (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro* (Alba URBAN), 211.
- Félix LOPE DE VEGA, *La finzione veritiera / Lo fingido verdadero*. A cura di Maria Teresa Cattaneo, traduzione di Marco Vecchia (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ), 214.

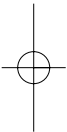


SUMMARY

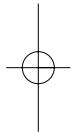
ACADEMIC THEATRE

· 217 ·

- Congreso Internacional "El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo". Almagro 28, 29 y 30 de enero de 2009 (María José CASADO), 217.
- Craiova celebra la creación de *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (Francisco SÁEZ RAPOSO), 220.
- Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach (1609-2009)... y otros eventos polacos (Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ), 223.
- El Arte nuevo de hacer comedias y la escena. XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Teresa JULIO), 226.
- Congreso Internacional "400 años del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Olmedo 20-23 de julio de 2009 (Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA), 229.
- Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoría y praxis del teatro alrededor del "Arte Nuevo", Florencia, 19-24 de octubre de 2009 (Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA), 231.

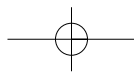


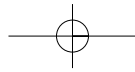
VI
CODE
· 235 ·



- At the End of This First Number of *Hispania Felix*, 235.
- About the Peer Review Process, 238.
- Contributors Guideline, 239.
- Call for Papers 2010, 241.

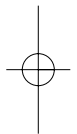
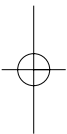
VII
SUMMARY
· 243 ·





Este libro
se acabó de imprimir
el día
1 de marzo de 2010.

En los talleres gráficos de
Tórculo Artes Gráficas, S.A.,
Santiago de Compostela, Galicia.
España



*Debe lucharse con todo el razonamiento contra quien,
suprimiendo la ciencia, el pensamiento y el intelecto,
pretende afirmar algo, sea como fuere.*

Platón
(*Sofista*, 249c).

